



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO
FACULTAD DE ARTES
PROGRAMA ESPECIAL DE LICENCIATURA EN ARTES

HACIA UN TEATRO NEO-TENEBRISTA:
Principios y características de la pintura tenebrista del período Barroco para la definición
y propuesta de una estética teatral Neo Tenebrista

Estudiantes:

Javiera Esperanza Liberona Durán y Rodrigo Pablo Valenzuela Rojas

Profesora Guía:

Dra. Claudia Cattaneo Clemente

Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano
para optar al grado académico de Licenciada y Licenciado en artes.

Santiago de Chile
2023

©2023, Javiera Esperanza Liberona Durán y Rodrigo Pablo Valenzuela Rojas
Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o
procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a sus autores.

DEDICATORIA

*Dedicado a todos los artistas
que se perdieron en su propia tiniebla
y fueron olvidados por la sombra de la historia*

AGRADECIMIENTOS

Queremos agradecer, desde lo más profundo de nuestros corazones, a Claudia Cattaneo, quien ha sido nuestra guía durante este enriquecedor proceso y cuyos conocimientos, generosidad y disposición de oro han permitido que esta investigación sea posible. También queremos agradecer a Francisca Márquez, Marcos Guzmán y Marco Espinoza por ser, no solo nuestros amigos, sino también nuestros grandes maestros escénicos y artísticos. Agradecer de igual forma a nuestras familias y amigos por su incondicional apoyo y amor. Finalmente, agradecer a Caravaggio, pues, gracias a su oscura obra, el teatro Neo Tenebrista podría, el día de mañana, ver la luz.

TABLA DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	III
AGRADECIMIENTOS	IV
TABLA DE CONTENIDOS	V- VI
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	VII - VIII
RESUMEN	IX
Introducción	1
Capítulo I: Principios fundamentales del Tenebrismo.	37
1.1 El Barroco.	38
1.1.1 El Barroco en Europa.	39
1.1.2 El Barroco en Latinoamérica.	45
1.1.3 El Barroco en Chile.	54
1.2 El teatro barroco y sus elementos temáticos principales.	61
1.3 Caravaggio y el Tenebrismo: Elementos fundamentales de su obra.	72
1.3.1 La crueldad en Caravaggio.	83
1.3.2 Lo siniestro en Caravaggio.	86
1.3.3 Lo grotesco en Caravaggio.	89
Capítulo II: Principios fundamentales para la creación de una estética teatral Neo Tenebrista.	92
2.1 Crueldad y realidad.	93
2.1.1 Antonin Artaud.	93
2.1.2 Tadeuz Kantor.	97
2.1.3 Romeo Castellucci.	102
2.1.4 Alfredo Castro.	105
2.2 Categorías estéticas tenebristas.	110
2.3 Análisis iconográfico	123
2.3.1 El prendimiento de Cristo (1602). Michelangelo Merisi Da Caravaggio.	125
2.3.2 Las Meninas. Autorretrato según Velázquez (1987). Joel-Peter Witkin	130

2.3.3 Antesala de un desnudo (1999). Paz Errazuriz. _____	136
2.3.4 Retratos (des)de la locura: Hospitales mentales en Chile (1997-2001).	
Ramón Ángel Acevedo Arce _____	140
Capítulo III: Hacia un teatro Neo Tenebrista. _____	145
3.1 La estética teatral Neo tenebrista. _____	146
3.2 La teatralidad Neo Tenebrista. _____	152
3.3 La experiencia teatral Neo Tenebrista. _____	161
Conclusiones _____	166
Bibliografía _____	172

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Caravaggio, M. (1599-1600). <i>El martirio de san Mateo</i> _____	Pág. 04
Figura 2. <i>Voluptas dolendi - I gesti del Caravaggio</i> (2011)_____	Pág. 15
Figura 3. Caravaggio, M. (1597-1598). <i>Narciso</i> _____	Pág. 15
Figura 4. <i>Parricelli, G. (2022). Tableaux Vivants</i> _____	Pág. 16
Figura 5. Caravaggio, M. (1598-1599). <i>Judit cortando la cabeza de Holofernes</i> _____	Pág. 17
Figura 6. Errázuriz, P. (1999). <i>Antesala de un desnudo</i> _____	Pág. 22
Figura 7. Errázuriz, P. (1984). <i>Miss Piggy</i> _____	Pág. 23
Figura 8. Witkin, J. (1992). <i>Cupid and Centaur</i> _____	Pág. 25
Figura 9. Witkin, J. (1992). <i>Face of a woman</i> _____	Pág. 25
Figura 10. Viajar a Roma (2023). <i>Iglesia de Sant'Agnese in Agone</i> _____	Pág. 41
Figura 11. Aquí entre nos (2023). <i>Iglesia de Sant'Agnese in Agone</i> _____	Pág. 42
Figura 12. Viator (2023). <i>Catedral de León</i> _____	Pág. 48
Figura 13. Nicadestino (2023). <i>Catedral de León</i> _____	Pág. 49
Figura 14. Debate (2023). <i>Capilla del Rosario</i> _____	Pág. 50
Figura 15. Covermedia (2023). <i>Capilla del Rosario</i> _____	Pág. 50
Figura 16. Asociación Litúrgica Magnificat (2016). <i>Virgen del Socorro</i> _____	Pág. 55
Figura 17. (1933). <i>Virgen dolorosa</i> . Sildante, 1576_____	Pág. 56
Figura 18. (1723). <i>Árbol genealógico de la orden</i> _____	Pág. 57
Figura 19. (1605). <i>El niño Dios perdido y hallado en el Templo</i> _____	Pág. 60
Figura 20. Witt, J. (1596). Teatro El Cisne. <i>Interior de un teatro de Londres en tiempos de Shakespeare</i> _____	Pág. 64
Figura 21. Caravaggio, M. (1605-1606). <i>San Jerónimo escribiendo</i> _____	Pág. 76
Figura 22. Caravaggio, M. (1609-1610) <i>David con la cabeza de Goliat</i> _____	Pág. 82
Figura 23. Caravaggio, M. (1602) <i>San Mateo y el ángel</i> _____	Pág. 113
Figura 24. Caravaggio, M. (1602) <i>El prendimiento de Cristo</i> _____	Pág. 125
Figura 25. Witkin, J. (1987) <i>Las Meninas. Autorretrato según Velázquez</i> _____	Pág. 130
Figura 26. Velázquez, D. (1656) <i>Las Meninas</i> _____	Pág. 133
Figura 27. Errazuriz, P. (1999) <i>Antesala de un desnudo</i> _____	Pág. 137

Figura 28. Acevedo, Á. (1997-2001)

*Retratos (des)de la locura: Hospitales mentales de Chile (1997-2001)*_____ Pág. 141

RESUMEN

A partir de nuestro interés por la pintura Tenebrista, como artistas escénicos tuvimos la intriga de cómo, una corriente que únicamente se desarrolló en el arte pictórico, podía trascender a la disciplina teatral, por lo que en esta investigación tratamos de responder: ¿De qué manera, los principios y características de la pintura tenebrista del período Barroco, pueden servir de fundamento y base para la definición y propuesta de una estética teatral neo tenebrista? Debido a esto, la investigación tuvo como objetivo general determinar de qué manera estos principios y características podían servir como base y fundamento para la definición y propuesta de la estética teatral Neo Tenebrista. La investigación tiene un carácter cualitativo, dividida en dos fases: La primera con un enfoque hermenéutico donde estudiamos los antecedentes históricos del periodo Barroco, el tenebrismo y la obra de Caravaggio, dicha información es analizada en diálogo con estudios propios de las artes escénicas a partir de postulados de diferentes creadores y teóricos teatrales, además del estudio de diferentes piezas visuales, tanto clásicas como contemporáneas, mediante el Método de análisis Iconográfico de Panofsky. A partir de este material de estudio, procedemos a la segunda fase de investigación cuyo enfoque de Teoría fundada nos permitirá comenzar a desarrollar nuestra teoría de Teatro Neo Tenebrista. En el capítulo I: *Principios fundamentales del Tenebrismo*, se realizará el estudio sobre el periodo Barroco, haciendo particular énfasis en su pintura, teatro y literatura para reconocer los elementos temáticos fundamentales. En el capítulo II: *Principios fundamentales para la creación de una estética teatral Neo Tenebrista* profundizaremos en lo propuesto por los diferentes teóricos teatrales en relación con dichas temáticas, además del estudio de imágenes y finalmente en el capítulo III: *Hacia un teatro Neo Tenebrista*, desarrollaremos los primeros conceptos para esta propuesta: estética, teatralidad y experiencia Neo Tenebrista. A partir de esta investigación, concluimos que la operación realizada y los fines de esta, no diferían demasiado en lo que perseguían los vanguardistas del siglo XX, quienes, ante una necesidad, buscaban la creación artística a partir de las poéticas de su tiempo, en nuestro caso, el teatro Neo Tenebrista nace a partir de las pesadillas, rescatando no sólo la visualidad tenebrista, si no su dimensión poética. Creemos que esta investigación puede ser enriquecedora para las artes escénicas, pues otorga una forma de diálogo entre dos o más disciplinas y poder proponer una nueva estética teatral lista para ser puesta en práctica y posterior profundización.

Introducción

El Barroco fue un periodo histórico que nace a principios del Siglo XVII, posterior al Renacimiento, particularmente el periodo del Manierismo, debido a la crisis político-económica, social e ideológica que vivía Europa, las constantes guerras y la decadencia del desarrollo económico. Esto generó que ciertos conceptos postulados durante el periodo renacentista, como el sentimiento de esplendor, la pureza de la tradición clásica y el idealismo dramático comenzara a transitar hacia un periodo pesimista, en el cual la sociedad dejó de celebrar el existir por el existir y comenzó a ser consciente de aquella existencia, del tiempo cambiante y destructivo, concibiendo que que vivir era, básica y progresivamente, morir. (Janson's History of Art, 2011).

El término Barroco nace como término peyorativo, apelando a lo irracional y lo desmesurado. Existen varias teorías en torno a su significado, se cree que proviene del portugués “perla irregular”, del italiano “razonamiento retorcido”, del griego *Baros* que significa “pesadez” o del florentino *Barochio* que significa “engaño”. En su libro La historia del arte (2011), Gombrich hace el siguiente alcance:

El término barroco lo usaron críticos de una época posterior que combatieron las tendencias del siglo XVII y desearon ridiculizarlas. Barroco significa en realidad absurdo o grotesco, y manejaron el término personas que insistían en que las formas de los edificios clásicos nunca se debían aplicar o cambiar más que como lo habían hecho griegos y romanos. Desdeñar las reglas estrictas de la arquitectura antigua les parecía una lamentable falta de gusto; por eso escogieron la palabra barroco. (pp. 293, 294).

Si bien, entendemos que el periodo Barroco comprendió un periodo cultural que se vio reflejado en varias aristas de la sociedad, como las ciencias, la filosofía y la política, para fines de este trabajo nos centraremos en las expresiones artísticas del mismo, particularmente en la pintura y el teatro.

El arte Barroco, desde su arquitectura, música, escultura, teatro y pintura se caracteriza fundamentalmente por una ornamentación excesiva y extravagante, contraria a su predecesora, siendo el barroco de un estilo anticlásico, menos racional y de mayor pasión.

Como mencionamos anteriormente, el hombre, desengañado y desconfiado, toma conciencia de su propio existir y cuestiona su propio rol en el mundo, es entonces cuando toman fuerza temas como el *Theatrum mundi*, que comprende al mundo como un laberinto, un teatro donde el hombre perdido debe representar su papel, el *Tempus irreparabile fugit*, que nos recuerda la muerte inevitable y el pasar del tiempo que se nos escapa como una ilusión, un sueño, una sombra, una ficción, pues vivimos engañados por apariencias: *Vanitas vanitatum*. (Janson's History of Art, 2011. Diccionario de los tópicos literarios. Renacimiento y Barroco, 2022).

El arte Barroco, utilizó diferentes maneras de expresar este sentimiento y horror al vacío mediante la hipérbole, composiciones recargadas, la exageración, el movimiento, la tensión, el fuerte contraste y la oposición de contrarios, siendo la pintura, la expresión artística con mayor protagonismo de este periodo. En ella se desarrollaron nuevos estilos artísticos, como los bodegones, paisajes, retratos y el género costumbrista, además de otorgarnos a grandes exponentes del Barroco, como Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), escultor, arquitecto y pintor italiano; Diego Velásquez (1599-1660), pintor español; Rembrandt Harmenzoon Van Rin (1606-1669), pintor y grabador holandés; Johannes Vermeer (1632-1675), también pintor holandés y Peter Paul Rubens (1577-1640), pintor alemán, y por supuesto, no podemos dejar de mencionar a Michelangelo Merisi Da Caravaggio.

Michelangelo, nace en Milán (Italia), el 29 de septiembre de 1571 y muere en Porto Ércole (Toscana, Italia), el 18 de julio de 1610. Fue un celebre pintor italiano y destacado naturalista, cuyo trabajo recorrió Roma, Nápoles, Malta y Sicilia. Destacado como uno de los mayores exponentes del arte Barroco y del estilo, posteriormente denominado, Tenebrismo. Como mencionamos anteriormente, el arte Barroco, y particularmente la obra de Caravaggio, tuvo una recepción negativa por parte de los ortodoxos, pues Caravaggio se negaba a idealizar a las figuras santas, los cuerpos y toda la atmósfera de la pintura misma, utilizando como modelos a gente del pueblo, entendida también como marginal, pues eran los espacios en los que se desenvolvía, siendo prostitutas, niños de la calle y mendigos quienes encarnarían vírgenes y santos en su obra. Gombrich detalla:

Lo que él deseaba era la verdad. La verdad tal como él la veía. No sentía ninguna preferencia por los modelos clásicos ni ningún respeto por la belleza ideal. Quería romper con los convencionalismos y pensar por sí mismo respecto al arte. Algunos consideran que su propósito principal era horrorizar al público, que no sintió ningún respeto por ninguna clase de tradición o belleza (...) Estaban acostumbrados a ver a los apóstoles como figuras respetables envueltas en hermosos ropajes, y ahora se hallaban ante lo que parecían vulgares jornaleros, con la cara atezada y la frente arrugada. Pero Caravaggio contestaría que *eran* viejos jornaleros, gente vulgar. (2011, pp. 298, 299).

En la obra de Caravaggio, se buscaba un fuerte sentido de la realidad, fuera bella u horrenda, otorgándole una cualidad divina a lo cotidiano, llenando estas figuras tan lejanas a nosotros, de humanidad. Su obra, es una constante lucha entre luz y oscuridad. Por esto mismo, para fines de esta investigación, la obra de Caravaggio es fundamental, pues gracias a su oscura obra, nace el Tenebrismo a inicios del Siglo XVII, como una escuela o derivación del arte Barroco, escuela conocida también como Caravaggismo. Esta corriente pictórica, se extiende desde Italia a toda Europa, pero por sobre todo, a España, dándonos pintores tenebristas como José de Ribera (1591-1652), Francisco Ribalta (1565-1628) y Francisco de Zurbarán (1598-1664).

El término Tenebrismo, proviene del latín *Tenebrae*, que significa “tinieblas” (Real Academia Española, 2021). Las temáticas de sus pinturas son las mismas ya mencionadas, conceptos como la muerte, el conflicto con el tiempo y la realidad, el engaño y la decadencia de la humanidad, siendo representadas con un contraste violento, la utilización de elementos como la naturaleza muerta encarnada, una iluminación puntual y forzada conocida como Luz bodega, la que cruza la composición de manera diagonal, dando la ilusión de que esta fuente lumínica proviene de una especie de tragaluz. Este concepto de fuertes contrastes lumínicos también es conocido como Claroscuro, en el que podemos encontrar zonas fuertemente iluminadas en oposición a zonas en una total penumbra, escondiéndonos algo en aquella oscuridad penetrante y pesada. Sigue estando presente el exceso como herramienta visual, dándonos multiplicidad de objetos en una compleja composición que borrona el punto medio de la pintura para hacernos entrar en un conflicto respecto a la jerarquía visual de la pieza.



Figura 1. Caravaggio, M. (1599-1600). *El martirio de san Mateo* [Óleo sobre lienzo, 323 x 343 cm] Roma, *San Luigi dei Francesi, Capella Contarelli*, pared lateral derecha. Fotografía tomada de Caravaggio. *Obra completa*, p.362.

En el trabajo de Caravaggio podemos encontrarnos con diferentes ejemplares que pueden graficar el concepto de crueldad propuesto por Antonin Artaud (1896-1948) en donde podemos observar de igual forma en ambos autores una primera capa superficial, en la forma, y en segundo lugar, su contenido, su temática. Hemos de comentar que la crueldad de Caravaggio, a nuestro parecer, no se encuentra en la sangre pintada, en las cabezas cercenadas, en los cuerpos famélicos o en las expresiones agónicas, si no, en sus decisiones artísticas, pasionales y absolutas, pues la crueldad *artaudiana* tiene relación con una exacerbada pasión por crear. Como define Artaud (1896-1948) en *El teatro y su doble* (2011):

La palabra *crueldad* debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. (...) Se da erróneamente a la palabra *crueldad* un sentido de rigor sangriento, de investigación gratuita y desinteresada del mal físico. (...) Crueldad no es, en efecto sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es sólo un aspecto limitado de la cuestión. (pp. 133, 134).

La crueldad de Caravaggio se encuentra escondida en las tinieblas de su obra, en el gesto creador de metamorfosear a un mendigo en un santo, o en beatificar a una prostituta, en transfigurar a un niño de la calle en un ángel, es ahí, en ese limbo donde el arte se cruza con la vida donde podemos hacer un símil entre Caravaggio y Artaud, en como transformaron su vida en arte, y cómo de esta forma transgreden la moral de sus respectivas épocas por medios metafísicos más allá de sus disciplinas. Si bien, cada uno en la sangre encontró un color “esa crueldad que será sangrienta cuando convenga, pero no sistemáticamente” (Artaud, 2011, p. 161), lo realmente violento en ambos creadores lo encontraron en la vida, observando el mundo que los rodeaba y transformando esa realidad en sueños, en pesadillas, en el chorro de sangre o en la muerte de la virgen. Como parte de las características fundamentales del tenebrismo podemos destacar ciertas categorías estéticas asociadas a la fealdad, como lo son el siniestro, lo grotesco y lo abyecto, las cuales nos parecen primordiales a la hora de concebir la propuesta de un teatro Neo Tenebrista, pues estas darán cuenta de la realidad y crueldad que Caravaggio ejecutó en su pintura y que le darían el carácter subversivo que tuvo en su contexto.

Si bien, el espíritu barroco tuvo fuertes implicaciones visuales a nivel de pintura, arquitectura y escultura, además de un fuerte impacto a nivel musical, también alcanzó al teatro, que vivía su propio nacer barroco en otros aspectos. El teatro Barroco, es entendido como un espectáculo de masas, en el cual la necesidades de las personas era primordial, pues la vida era el tema principal de sus representaciones, no olvidando conceptos tales como el *Theatrum mundi*, el *Tempus irreparabile fugit* y el *Vanitas vanitatum*, caracterizado por un fuerte esplendor literario y de espectáculo. En aquellos acontecimientos sociales, se combinaba la experiencia de ver una representación teatral en compañía de un ambiente de jarana, de conversación y galanteo, muy distante al silencio emblemático del público teatral contemporáneo, y al que acudía público de todas las clases sociales, pero separadas por linaje, sangre y jerarquía social, distribuidas en localizaciones de los corrales de comedias, más conocidos como estructura de teatro isabelino, pertenecientes a España e Inglaterra respectivamente. A grandes rasgos, estos espacios arquitectónicos contaban con cuatro sectores: 1. un patio interior; 2. el tablado o escenario (que estaba dentro del patio interior); 3. el frente del escenario y 4. los edificios laterales. Tanto el frente del escenario como los edificios laterales estaban destinados al público, quienes presenciaban la obra que se representaba dentro del patio, siendo la primera planta un espacio para clases más marginales y los pisos superiores, para clases más acomodadas. Tanto el corral de comedias español como el teatro isabelino comparten este formato, con la diferencia de que el primero posee una estructura rectangular y el segundo, una circular. (Astrana, 1951).

En cuanto a las obras que se representaban, éstas podían tener largas duraciones, algunas jornadas podían llegar a durar cuatro o cinco horas, gozando de entremeses o bailes, con iluminación de antorchas, que en más de una oportunidad propició algún accidente, alumbraban un escenario que contaba con una escenografía pobre o mínima, pues el recurso de mayor riqueza estaba en los textos de lenguaje estilizado y de complejidad sintáctica. (Astrana, 1951).

Los textos dramáticos de este periodo rompen con varias estructuras de la obra renacentista o clásica. Nace el concepto de tragicomedia, entendido hoy como drama, integrando elementos tanto de la tragedia como de la comedia, comprendiéndolas

unificadamente, pues la vida misma contiene ambas fuerzas. De igual forma, se rompe la regla de las tres unidades, que consiste en una sola unidad de acción, tiempo y lugar, el texto dramático barroco ocurre en más de una locación, en más de un día y con acciones principales, correspondientes a los protagonistas y acciones paralelas de los personajes secundarios; también se simplifican los números de actos, pasando de cinco a tres. Se crean también personajes estereotípicos como el Rey, la doncella, el galán, el gracioso, la criada, por nombrar algunos, además de personajes alegóricos, en los auto sacramentales, obras cuya temática principal son relatos religiosos. La riqueza de estos textos se sustenta tanto en sus temas, propios del periodo, como la fugacidad de la vida, el amor, la muerte, la traición, el sufrimiento, conflictos históricos, mitológicos y religiosos, como también en temas pastoriles o caballerescos heredados de la tradición medieval y renacentista. La métrica de estos textos dependía del tipo de obra, normalmente escrita en versos endecasílabos o décimas, de complejidad lingüística y poética para los protagonistas y de mayor simpleza para otros personajes de menor clase social, utilizando de igual manera otras formas estróficas como tercetos, cuartetos, redondillas, romance, lira, octavas, sonetos, etc. (Xypnitou y Crida, 2022).

Estos textos se hayan de igual forma enriquecidos de varias figuras retóricas para potenciar la belleza de la escritura, como metáforas, hipérbaton, comparaciones, sinécdoque y elipsis, usos de arcaísmos además de una amplia libertad semántica, otorgándole a las palabras del cotidiano nuevos significados. Todos estos recursos, ayudaban a potenciar fuertemente el relato y provocar al lector y espectador de la representación dramática, la cual, contando con prácticamente nada más que sus actores y el relato, llama la atención de ese público para cautivarlo. (Xypnitou y Crida, 2022).

A lo largo de toda Europa, diferentes expresiones de teatro barroco surgieron, como la *Commedia dell'Arte* en Italia, *Le comédie-Française* en Francia, destacándose la comedia y farsas de Molière (1622-1673), el Teatro isabelino o de la restauración de Shakespeare (1564-1616) en Inglaterra, siendo su obra una de las más importantes e influyentes de la literatura universal, y el Teatro Barroco Español, también conocido como Siglo de Oro Español, con grandes autores como Lope de Vega (1562-1635), el Fénix de los ingenios a

quien se le atribuye la escritura de más de cuatrocientas comedias; Calderón de la Barca (1600-1681), de fuerte lenguaje filosófico, sentimiento de lo trágico, terror al destino, la vida como un sueño y conflicto de libertad; y Tirso de Molina (1583-1648), maestro del enredo, humor refinado y creador de personajes femeninos decididos e inteligentes. (Xypnitou y Crida, 2022).

El Barroco en Chile, en términos historiográficos, podemos situarlo a partir del periodo de la conquista y colonización de América en el siglo XV, particularmente el periodo colonial. Luis Álvarez Urquieta (1877-1945), en su texto *La Pintura en Chile durante el periodo colonial* (1933), comenta que, una vez formados los pueblos españoles en el continente, los colonizadores comenzaron con la labor de edificar diferentes templos, palacios y castillos, y, junto con esto, la necesidad de adornar aquellas edificaciones, conventos e iglesias. La pintura, al ser un arte de técnica complicada, fue necesario que vinieran profesores al continente para formar discípulos, aun así, la calidad de estas piezas seguía siendo insuficiente debido a la falta de buenos maestros. Las buenas piezas llegaban desde España, Italia o Flandes, además del comercio de tapices y otros paños finos traídos de oriente para decorar aquellos regios aposentos. Existieron escuelas en Ecuador, México y Perú que le enseñó a los nativos la técnica de la pintura, quienes con habilidades natas y disposición al aprendizaje desarrollaron como primeras piezas, principalmente, cuadros religiosos, comenzando como una industria y posteriormente un arte regional.

Para entender este nuevo *Arte Americano*, es necesario entender, primero la fuerte influencia española, la cual entre el siglo XV y XVII pasó por el arte medieval, gótico, renacentista y sus primeros pasos en un arte barroco, el cual ya contaba con una importante estudio anatómico de las figuras y de la realidad, además del característico claroscuro. De igual forma la influencia asiática tenía un carácter más decorativo, destacando la inexpresividad de las figuras, las tonalidades vivaces de color y la utilización de la pigmentación dorada. Finalmente, la influencia regional, como dice Urquieta, el alma de los pintores americanos, donde aparece en la obra su concepción del mundo, creencias, tradiciones y la forma de ver los objetos que deseaban producir. Este sincretismo cultural daría paso a una pintura, como ya mencionamos a falta de buenos maestros, de perspectivas

malogradas, proporciones dispares y mala utilización de luces y sombras, no obstante, nacería una pintura colorida y vivaz, un estilo nuevo y vital.

Particularmente en Chile, el autor detalla que, debido a los conflictos constantes entre colonizadores y aborígenes, el contexto no era propicio para el desarrollo de las bellas artes. Mas esto no fue un impedimento para que trajesen desde Europa imágenes religiosas y tampoco fue un impedimento para sus deseos de conquista y función evangelizadora, siendo las órdenes religiosas quienes iniciaron como maestros artesanos, los cuales, al no ser artistas ni estudiosos del dibujo ni la pintura fueron bastante deficientes en la tarea. Esto generó primeras imágenes de cualidades primitivas e infantiles como punto de partida en la historia de la pintura chilena. Primando un estilo recto y colorido, similar a un estilo medieval tardío. Ya en el siglo XVII, gracias a estudios de diferentes piezas decorativas en diferentes conventos, basílicas e iglesias, podemos ver una leve mejora en la técnica y un arte cuyas temas siguen siendo religiosos. A finales del periodo colonial podemos ver los primeros retratos de personajes históricos chilenos como Bernardo O'Higgins o el escudo nacional.

Para hablar de teatro barroco chileno, debemos en primer orden, entender que América a partir de la invasión española al continente durante el siglo XV se encuentra viviendo las expresiones artísticas barrocas de manera diferente a como las estaban viviendo los europeos en sus respectivas tierras. Por lo mismo Eugenio Pereira Salas (1904-1979), en su texto *La historia del teatro en Chile* (1974), cuando se refiere a Chile durante los siglos XV hasta el siglo XVII, habla de las primeras formas dramáticas, no utiliza el termino *teatro* propiamente tal. Desde la llegada de los colonizadores en el siglo XV se nos narra que los colonos no identifican la concepción europea de *teatro* en los quehaceres de los indígenas, pero sí logran identificar en el concepto de ritual elementos propios del mismo, como la reunión de un grupo particular, la encarnación de personajes o fuerzas y la tendencia humana que busca expresarse en un diálogo colectivo. Dichas consideraciones dieron indicio que el pueblo araucano estaría preparado para comprender las formas hispánicas del teatro. Posteriormente, los misioneros comenzaron a utilizar elementos propios de la teatralidad, como la palabra, el canto, el gesto, decorado e iluminación para representar a personajes y pasajes bíblicos. Inicialmente estos comenzaron a los pies del altar para posteriormente recorrer espacios públicos mediante

carros acondicionados para dichas representaciones, volviéndose indispensables para las celebraciones y efemérides religiosas. Este *tipo teatral sencillo*, como menciona Pereira, comenzaron a acentuarse en locales cerrados en búsqueda de empleos escénicos más eficaces, como sahumeros o la realización de ilusiones visuales propias de la perspectiva renacentista, además de un espacio de mayor solemnidad auditiva. Para el siglo XVII chileno, podíamos identificar la existencia de dos montajes: *Coloquio del Hijo Pródigo* y *Coloquio del Ángel de la Guarda*, ambas de 1612, lo que nos permite identificar en dicho repertorio, un teatro propio del medioevo tardío. Podíamos identificar el espíritu renacentista mediante la diversión, a través de la celebración de las fiestas patronales. Como menciona el autor:

En América mantuvieron al tenor su solvencia las grandes corrientes de la tradición teatral española: la medieval de sentido cristiano, pues el espíritu conservador no había perdido el recuerdo ni el gusto por las antiguas diversiones y juegos, la renacentista, y la constante española, que <<asimiló lo extraño sin perder nada de su personalidad>> (1974. pp. 25, 26).

Estas prácticas eran utilizadas como herramientas de evangelización para propagar la fe católica en el Chile colonial. Estas se caracterizaban por ser piezas sencillas reforzadas con el uso de ilusiones ópticas y estímulos olfativos. Dentro de sus prácticas podemos hallar farsas, pantomimas, cuadros y bailes además de otras representaciones de tipo esporádicas. Dichas hazañas ocurridas en el Nuevo Mundo sirvieron como un romántico fantaseo que sirvió como fuente de inspiración para escritores como Cervantes y Lope de Vega.

Miguel Luis Amunátegui (1828-1888), identifica las primeras representaciones teatrales no ligadas a los temas eclesiásticos en el año 1693, en Concepción durante la representación de catorce comedias, destacando el *Hércules chileno*. De igual forma destaca que la composición dramática más antigua, no asociada a la iglesia, sería *Al amor vence el deber* en los primeros años de 1800 por Juan Egaña Risco (1768-1836). También destaca *La Camila o La patriota de Sud América* (1912) y *La inocencia en el asilo de las virtudes* (1769-1825), ambas de Camilo Henríquez (1769-1825). Siendo estas, para Amunátegui, obras con una fuerte identidad nacional y sentido de pertenencia.

Para fines de la Colonia, se levanta el primer teatro en Chile, oficial y permanente, llamado Teatro Nacional (1920), por orden de Ambrosio O'Higgins en el barrio del Basural

de Santo Domingo, donde actualmente se encuentra el Mercado Central. (Memoria Chilena, 2021).

En vista de los antecedentes expuestos sobre las expresiones artísticas propias del periodo barroco, tanto en Europa como en la historia de nuestro continente y país, nace la búsqueda de un teatro Neo Tenebrista, podemos ver que este nunca existió como tal, pues el Tenebrismo se desarrolló como un estilo propio de la pintura barroca, sin extenderse a otras expresiones artísticas.

Para fines de esta investigación, estudiaremos el contexto artístico en Chile durante el año 2022 y las expresiones consideradas barrocas y tenebristas. Para esto, revisaremos el Museo Nacional de Bellas Artes, quienes en el año 2016 realizaron una exposición llamada “*Caravaggio en Chile. Luz del Barroco*”, en la cual fue expuesta la obra “*San Juan Bautista*” (1602), “*La Conversión*” (2016) de la artista chilena Josefina Fontecilla, obra que cita “*La Conversión de Juan Pablo*” (1601) de Caravaggio y una copia de “*La Deposición*” (1602-1604) de Caravaggio, realizada por un artista anónimo, esta última fue adquirida por el Estado chileno en 1857 y posteriormente integrada a la primera colección de pinturas del museo. Además de esta exposición, a modo de actividades de extensión, se realizó “*Ciclo de Caravaggio y cine*” donde se analizaba la influencia de Caravaggio en el cine a partir del siglo XX y “*Ciclo de proyecciones Caravaggio y teatro*” en el Auditorio del Instituto Italiano de Cultura, en el cual se reprodujeron tres documentales basados en puestas en escena teatrales y la influencia histórico y estética del pintor: “*Tableaux Vivants dalle Opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio*” (2009), “*Caravaggio, l’ultimo tempo*” (2004) y “*Voluptas dolendi - I gesti del Caravaggio*” (2011). (Museo Nacional de Bellas Artes, 2016).

Durante el año 2022, según su registro en la cartelera virtual, el Museo Nacional de Bellas Artes (1880) ha tenido diferentes instancias en la cual el arte Barroco se hace presente mediante la pintura y la música. El 08 de abril se realiza “*El canon revisitado. Una mirada del arte europeo desde América Latina*”, curatoría conjunta entre El Museo de Bellas Artes (Chile) y El Museo de San Carlos (México) donde se generó una instancia de reflexión en torno a ideas y principios del canon occidental en nuestro continente revisando pinturas

realizadas en Europa entre los siglos XVI y XVIII. Posteriormente el 31 de julio se realiza el “*Primer concierto Cámara Boecio*”, cuya agrupación musical inicia un ciclo de presentaciones en vivo interpretando piezas de Antonio Vivaldi (1678-1741) y Jan Dismas Zelenka (1679-1745). De igual manera, el 20 de agosto se realizan dos conciertos: “*Recital de violoncello barroco. Fernando Mansilla*” donde el músico nacional interpretó *Suite N.4 en Mi bemol mayor BWW 1010* de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Más tarde ese día se realiza “*Concierto “Música Poética”. Ensamble Rosenmüller*”, donde la agrupación chilena dedicada a la investigación, interpretación y difusión de la música barroca presentó una selección de piezas del compositor Johann Rosenmüller (1619-1684). (Museo Nacional de Bellas Artes, 2022).

Durante abril, en contexto de la semana santa, se presenta la *Orquesta de Cámara* con obras de Johann Sebastian Bach (1685-1750), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) y Franz Shubert (1797-1828) en dos conciertos presentados en la *Parroquia La Anunciación del Señor* y la *Parroquia Santa Helena*, pertenecientes a la comuna de Providencia y Las Condes respectivamente. Otro concierto se realizó en la ciudad de la Serena por la *Red de Orquestas Regionales Profesionales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio* inspirado en obras barrocas en compañía del director suizo Nicolás Rauss (1961) y Denise Torre Ormeño, soprano chilena. (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, 2022).

El panorama teatral durante el 2022, por otro lado, podemos destacar tres montajes basados en obras de William Shakespeare (1564-1616). “*Tempestad Project*”, basada en “*La Tempestad*” (1611), dirigida por Peter Brook (1925-2022) y Marie-Hélène Estienne durante junio en el Teatro Nacional Chileno. También se presenta “*Macbeth*” basada en el texto de 1606 del mismo nombre, interpretada por la compañía Teatro del Terror durante el mes de julio en la Estación Mapocho. También se estrenó durante agosto en el Teatro San Ginés “*Desmontando a Shakespeare*”, escrita por el dramaturgo Hernán Gené, la cual se basa en tres famosas obras del autor inglés: “*Hamlet*” (1601), “*Otelo*” (1603) y “*Romeo y Julieta*” (1595). (Teatro Nacional Chileno, Crónica Digital, Fototeatro, 2022).

Otro dramaturgo que pudimos ver representado fue Moliere (1622-1673) en dos montajes: “*Tartufo*” (1669), interpretada por la *Compañía Teatro La María*, en agosto en la plataforma digital de *Fundación Teatro a Mil* y, en este mismo mes, pudimos ver “*Don Juan*” (1665) representada por la *Compañía de Teatro La Gran Zannesca*. (Fundación Teatro a Mil, Universidad San Sebastian).

Actualmente en Chile, las tecnologías y la búsqueda de mantener la vigencia del arte teatral durante el periodo de pandemia potenció diversas plataformas de *streaming*, una de ellas fue *TEATROAMIL.TV*, creada en 2017 y con el objetivo de compartir un valioso material de archivo, difundir y visibilizar diversos materiales artísticos. Durante los años 2021 y 2022 las versiones del *Festival Internacional Santiago a Mil* (2004) gestionaron la un cruce entre lo digital y lo presencial, montando de manera presencial y transmitiendo obras de manera virtual. A la fecha esta plataforma permite revisar diversos montajes, charlas y documentales nacionales e internacionales, desde títulos clásicos a otros contemporáneos, entre ellos destacan diferentes trabajos de la obra de Shakespeare. (Fundación Teatro a Mil, 2022).

Pero para hablar de un teatro Neo Tenebrista, primero debemos establecer ciertas diferencias entre las muestras artísticas barrocas expuestas previamente. Por una parte, la pintura barroca y nuestra experiencia con la misma consta de la exposición, ya sea virtual o presencial, de estos frescos pintados en el periodo barroco (o en su defecto imitaciones). De igual forma, en los conciertos de música barroca, los músicos interpretan respetuosamente las partituras originales de los compositores, con el fin de reproducir fielmente dichas piezas. No obstante, el teatro se toma muchas más libertades creativas en cuanto al material perteneciente al Barroco, por una parte, la utilización de los textos clásicos propios del periodo. Dichos textos pueden sufrir diferentes trabajos editoriales, desde cortes para poder controlar la duración del montaje, por ejemplo, hasta reversiones donde el texto puede mezclarse con otros o utilizarse el conflicto base de la obra y realizar una versión contemporánea del mismo, esto con diferentes fines creativos propios del director o la compañía. Podemos decir entonces que la relación entre el Barroco y las representaciones teatrales contemporáneas, particularmente en Chile 2022, se basan en el texto dramaturgico

base. Por otra parte, la experiencia asociada a lo que era ver una obra de teatro en la época del Barroco, donde el contexto de juerga y festejo dentro de los corrales de comedia o teatro isabelino dista mucho de la experiencia teatral contemporánea, donde el público guarda respetuoso silencio en un teatro diseñado para ver la obra desde la frontalidad.

Como se expresó anteriormente, el tenebrismo se define como un estilo pictórico derivado de la corriente barroca, por lo que no existe como tal un dramaturgo o autor tenebrista y, por ende, representaciones denominadas tenebristas. Podemos, no obstante, identificar elementos estéticos y temáticas literarias. Un ejemplo de esto es “*Voluptas dolendi - I gesti del Caravaggio*” (2011) y “*Tableaux Vivants dalle Opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio*” (2009).

“*Voluptas dolendi - I gesti del Caravaggio*” (2011) corresponde a una película del tipo documental dirigida por Francesco Vitali, en la cual convergen artes diversos como la música, danza, poesía y pintura, particularmente la de Caravaggio. En esta, Deda Cristina Colonna, bailarina y actriz en conjunto con la artista Mara Galassi rescatan el gesto y las expresiones propias de la pintura de Caravaggio, tras un cuidadoso estudio y observación de sus pinturas. (Istituto italiano di Cultura, 2016.) Como se puede observar en la Figura 2, podemos ver una clara referencia a el “Narciso” (1597-1598, Figura 3).



Figura 2. *Voluptas dolendi - I gesti del Caravaggio* (2011).
[Documental] Italia. Fotografía tomada de
<https://www.franzvitali.com/portfolio/voluptas-dolendi-i-gesti-del-caravaggio-lartfilm-2008/>



Figura 3. Caravaggio, M. (1597-1598). *Narciso* [Óleo sobre lienzo, 113,3 x 95 cm] Roma, *Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini*. Fotografía tomada de Caravaggio. *Obra completa*, p.347.

Otro trabajo cinematográfico del tipo documental es “*Tableaux Vivants dalle Opere di Michelangelo Merisi da Caravaggio*” (2009) en el cual la compañía italiana Malatheatre, también conocida como *Ludovica Rambelli Teatro*, presenta un espectáculo de gran impacto visual en el cual, mediante la técnica de tableaux vivants recrean diferentes cuadros de Caravaggio, dicha técnica conocida también como “pintura viviente” consiste en representar escénicamente una obra pictórica, en este caso con la utilización de unas pocas telas y objetos simples. La composición de los cuadros son parte esencial del montaje, pues se evidencia el proceso hasta culminar con la formación del cuadro, esto en conjunto con una atmosfera lumínica y sonora. (Istituto italiano di Cultura, 2016.)

Dentro del registro fotográfico de la compañía podemos ver claramente las referencias de los cuadros de Caravaggio, podemos ver en la Figura 4 una recreación de “*Judit cortando la cabeza de Holofernes*” (1598-1599) (Figura 5).



Figura 4. Parricelli, G. (2022). *Tableaux Vivants* [Fotografía] Italia. Fotografía tomada de https://www.ludovicarambelliteatro.it/wp-content/uploads/2018/12/DSC_0693.jpg



Figura 5. Caravaggio, M. (1598-1599). *Judit cortando la cabeza de Holofernes* [Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm] Roma. *Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini*. Fotografía tomada de Caravaggio. *Obra completa*, p.356.

Si bien, trabajos como los de estas compañías logran realizar admirables recreaciones de los cuadros de Caravaggio a nivel visual, rescatando gestos, elementos e imitando las corporalidades con el fin de recrear lo más fielmente la composición original y potenciada por otros elementos sonoros o audiovisuales, se vuelve, precisamente, en algo meramente imitativo, o referenciado, a nivel visual.

Para referirnos a una experiencia teatral Neo Tenebrista, en primer orden debemos definir a que nos referimos por una experiencia estética. Jaques Rancière (1940) es un filósofo contemporáneo de origen francés que destaca por sus reflexiones sobre igualdad, lucha de clases y el concepto de estética. Para Rancière el concepto de estética no está asociado meramente al mundo de las artes, pues él postula que la experiencia estética está vinculada con la realidad misma y, por ende, con la Política. La Política es definida por Rancière como la condición del ser humano para establecer fórmulas que permitan romper con la Policía, también entendido como el orden social establecido. En su libro *“El reparto de lo sensible”* (2009) el autor propone que la experiencia estética no tiene que ver con el

contenido o discurso de las obras, ni tampoco con la recepción subjetiva del sujeto, sino en como ambas están conectadas. Para Rancière la relación entre política y estética tiene relación con que ambas presentan recortes del mundo. Al decir que todo régimen político es convencional podemos decir también que es artificial, una creación: una ficción, dicha ficción se vuelve dominante, un consenso que se establece y se mantiene mediante la Policía. En el texto se nos habla del concepto del reparto, aludiendo a que en esta ficción consensuada hemos establecido definición de lugares, ocupaciones y tiempos que delimitan la existencia humana, estableciendo por una parte entes dominantes y visibles, y por otro lado entes invisibilizados. Una vez establecidos e identificados dichos límites y categorías, como el género, las jerarquías, castas, razas, el cuerpo del alma, lo intelectual de lo manual, la distinción Platónica entre lo sensible y lo intelectual, entre otras, estas pueden ser identificadas, dominadas y manejadas.

Para poder definir el concepto de teatralidad, Patrice Pavis (1947) en el Diccionario del Teatro (1998) describe la teatralidad como algo inherente a lo escénico, este, de igual forma nos da como ejemplo lo postulado por Artaud (1896-1948) en esta difícil labor que es definir teatralidad, quien con su rabiosa actitud vanguardista frente al teatro en su época desafía la lógica establecida otorgándole la cualidad teatral a los elementos escénicos más allá del texto, más allá de las palabras. Como postula en *“El teatro y su doble”*:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de la sonorización? (2011. p. 46).

Con esto como base podemos entender contemporáneamente que teatralidad es todo aquello que conforma la puesta en escena, el texto, la escenografía, la utilería, los cuerpos, la iluminación, sonoridades, mecanismos, entre otros. Pero, cuando pensamos en la base teórica de una teatralidad Neo Tenebrista, en el contenido más allá de la forma y, pensando en la articulación de un nuevo significado para este nuevo concepto cargado de interrogantes que nos ayude a entender una estética teatral Neo Tenebrista.

Hoy, que nos encontramos inmersos en superficialidad y en construcciones ficticias del ser, donde la brutalidad de la realidad es evitada a toda costa, donde rehusar de la marginalidad nos ayuda a duras penas a rehuir de la crueldad del existir, una experiencia teatral Neo Tenebrista, en su lóbrega escena debiese mostrarnos aquello que batallamos por evitar, pero que siempre ha estado ahí.

Dicho esto, cuando pensamos en elementos temáticos característicos de una nueva teatralidad, de una experiencia teatral Neo Tenebrista, imperante es la realidad radical en sus operaciones, no un proceso meramente imitativo o mimético, sino la radicalidad de la vida misma, como dijo Romeo Castellucci (1960): “La radicalidad es el destino del teatro, no puede ser de otra forma. La radicalidad consiste en llegar siempre a lo más profundo. Si el teatro no es radical, no es teatro, es otra cosa, decoración o consuelo. El teatro nunca consuela” (El País, 2016). De igual forma no podemos dejar de lado el concepto de los sueños, el mundo onírico, como una extensión más de la realidad, pues es en el plano de los sueños donde el ser humano, alejado de la moral social, se muestra tal cual es, en palabras de Antonin Artaud (1896-1948) en *“El teatro y su doble”*:

Se trata pues de hacer del teatro, en el sentido cabal de la palabra, una función; algo tan localizado y tan preciso como la circulación de la sangre por las arterias, o el desarrollo, caótico en apariencia, de las imágenes del sueño en el cerebro (...) El teatro sólo podrá ser nuevamente el mismo, ser un medio de auténtica ilusión, cuando proporciona al espectador verdaderos precipitados de sueños, donde su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, su salvajismo, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y de las cosas y hasta su canibalismo desborden en un plano no fingido e ilusorio, sino interior. (2011. p. 121).

Junto con esto, los sueños y la realidad comparten una característica fundamental que tanto *“El Teatro de la crueldad”* de Antonin Artaud (1896-1948) y Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), Emilio Settimelli (1891-1954) y Bruno Corra (1892-1976) en *“El Teatro futurista sintético”* (1915), capítulo del texto *“La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias”* (1999), comparten, pues la realidad al igual que los sueños no es lógica ni es lineal, es simultánea, confusa y caótica. En la realidad al igual que los sueños lo que nosotros vivimos y vemos día a día son solo fragmentos. “Es estúpido representar en una escena una pelea entre dos personas siempre con orden, con

lógica y con claridad, mientras en nuestra experiencia vital encontramos apenas meros trozos de pelea”. (1999, p. 123).

Por consiguiente y ante lo expuesto, la experiencia teatral Neo Tenebrista debe romper con dichas barreras filosóficas y sociales con el fin de propiciar el encuentro sensible y universal: poder plasmar aquellas escenas pintadas en los cuadros de Caravaggio y convertirlas en rituales escénicos *artaudianos* donde, más allá de la búsqueda de un entendimiento cognitivo de la obra prime, por sobre todo, la sensación. Para aquello, consideramos necesario el trabajo con la marginalidad y lo subalterno, tal como los modelos elegidos por el pintor, trabajar con el concepto de lo abyecto, lo grotesco, lo feo y lo *Unheimlich*, plasmar una realidad radical y cruel, no con un fin meramente caprichoso, si no como un acto en donde nos enfrentemos a realidades existentes, pero poco visualizadas. Dicha crueldad va más allá de las posibilidades creativas que nos dan las imágenes viscerales, la crueldad escénica debe ser resultado de una realidad radical tanto actoral como en los elementos escénicos, los cuales, al igual que en un cuadro de Caravaggio, perdemos el punto central del cuadro, serán iguales en importancia y el ojo no sabrá donde dirigir su mirada. Esto con el fin de rescatar el concepto postulado por los futuristas de simultaneidad, tal como la vida y como los sueños, poder cruzar la barrera conceptual de la realidad y los sueños como parte de una experiencia vital y poder plasmar imágenes poéticas dialogando temáticas literarias barrocas como el *Theatrum mundi*, el *Tempus irreparabile fugit*, el *Vanitas vanitatum* o el *memento mori* con nuestra realidad y conflictos contemporáneos. En esta experiencia estética Neo Tenebrista será visible aquello oculto en la tiniebla y que saldrá, finalmente, a la luz.

Una de las exponentes más influyentes del arte contemporáneo chileno es la artista y fotógrafa Paz Errázuriz (1944). Licenciada en educación de la Universidad Católica en 1972, y tras haber estudiado en el *Cambridge Institute of Education*, Inglaterra, en 1966, Errázuriz comienza trabajando como profesora de enseñanza básica, al mismo tiempo que se desempeñaba fotografiando niños para diferentes publicaciones con fines educacionales, pues la fotografía era una pasión que poseía desde su infancia. Una vez instaurado el golpe de Estado de 1973 Errázuriz es despedida del colegio donde se desempeñaba y comienza su

período como fotógrafa que cimentaría su camino como la célebre artista que hoy conocemos. Su trabajo durante la dictadura formaría parte de diferentes publicaciones en la revista *Apsi*¹ (1976-1995), además de ser cofundadora de la Asociación de Fotógrafos Independientes *AFI*² (1981-1990). A la actualidad su trabajo fotográfico ha trascendido de Chile, recorriendo los cinco continentes. Su trabajo fotográfico, desde sus orígenes en el periodo de la dictadura militar en Chile hasta ahora, retrata espacios de marginalidad y subalternos, sus modelos son personas, circunstancias y cuerpos no normativos y que no responden a la belleza hegemónica contemporánea, sus modelos suelen ser ancianos, indígenas, personas en situación de calle, trabajadores sexuales, disidencias sexuales, personas con malformaciones físicas y pacientes de hospitales psiquiátricos, entre otros espacios del margen. (Memoria Chilena, 2022).

El trabajo fotográfico de Errázuriz se caracteriza por ser brutalmente real, pero al mismo tiempo nos proporciona una mirada poética de la misma, de hecho, Errázuriz no pretende una fotografía morbosa ni gratuitamente voyerista, sino que denomina a su fotografía como un documento social. “Siempre digo que ni son marginales ni minoritarios sino mayoritarios pero el poder no pone mirada en ellos y la gente no los ve” (El Español, Saioa Camarzana, 2015). Como menciona Claudia Cattaneo en el texto de Pablo Zamorano Azócar en “*Un cuerpo otro*”:

Hay cuerpos híbridos, heterosexuales, homosexuales, bisexuales, asexuados, transgéneros, travestidos, también mórbidos y anoréxicos, desnutridos y rechonchos. Cuerpos torturados y torturadores, cuerpos mutilados y deformes, cuerpos naturales y artificios médicos, cuerpos desaparecidos y aparecidos, cuerpos abortados y nacidos, cuerpos suicidas y rescatados. Cuerpos diversos como diversas son sus almas. (2017, p.9)

¹ La primera revista de oposición durante el periodo de la dictadura militar (1973-1990). Esta poseía un carácter informativo de la contingencia caracterizada por ser irreverente y con tintes humorísticos. Llegó a publicar 511 números hasta su cierre en 1995. (Memoria Chilena, 2022)

² Agrupación de fotógrafos independientes que tenía por objetivo difundir el trabajo de los fotógrafos que la conformaban, quienes buscaban denunciar, mediante la fotografía, la crueldad de la realidad chilena durante la dictadura militar en Chile. De igual manera buscaban proteger la vida y el bienestar de sus integrantes. En sus últimos años AFI ya contaba con más de 300 miembros. (Memoria Chilena, 2022).



Figura 6. Errázuriz, P. (1999). *Antesala de un desnudo*
[Fotografía] Chile. Fotografía tomada de www.pazerrazuriz.com/antesala-de-un-desnudo.html



Figura 7. Errázuriz, P. (1984). *Miss Piggy* [Fotografía. Impresión en gelatina de plata, 50,5x 40,5 cm] Chile. Fotografía tomada de <http://www.pazerrazuriz.com/circo.html>

Otro trabajo fotográfico que nos parece interesante visitar es el de Joel-Peter Witkin (1939), fotógrafo y escultor de origen estadounidense quien, al igual que Errázuriz decide fotografiar cuerpos no normativos, entre ellos personas con deformaciones, disidencias y marginales, pero, por sobre todo, y lo que le ha otorgado su fama como artista, el trabajo con cadáveres o partes humanas reales. A diferencia del trabajo fotográfico de Errázuriz denominado por ella misma como un “documento social” y donde la poesía de la imagen gatilla precisamente en el registro brutal de la realidad, el trabajo de Witkin levanta su propia poesía mediante la composición de imágenes y diseño escenográfico con elementos de la realidad, cuerpos tanto vivos como muertos. El interés por la muerte, comenta el fotógrafo, nació de un episodio de su infancia en el cual presencié un accidente automovilístico donde tuvo contacto con la cabeza de una niña decapitada en dicho accidente, de igual manera se

vio fuertemente relacionado con este concepto cuando trabajó como fotógrafo de guerra entre los años 1961-1964 durante la Guerra de Vietnam. (ARTISHOCK. Revista de Arte Contemporáneo, 2013).

El trabajo con cadáveres de Witkin, quien, aparte de fotógrafo es conocido como un talentoso taxidermista, asegura, no son cualquier tipo de cadáver, en primer orden no son cuerpos exhumados, si no cuerpos (o partes de ellos) que no han recibido sepultura y que han sido elegidos con detalle para la creación artística. En sus fotografías podemos ver dichas partes de cuerpos como fragmentos desechables, propios de una historia de vida que ya culminó y no son más que un vestigio del pasado, por lo mismo, el trabajo de Witkin tiene una poderosa carga poética en cuanto al concepto de fugacidad de vida e inminente muerte, muy propias del barroco del siglo XVII, enfatizando temáticas del tiempo fugaz y que se escapa (*Tempus irreparabile fugit*), el recordatorio de que somos mortales y vamos a morir (*memento mori*), también aparece el concepto de las vanidades o *Vanitas vanitatum*, donde, *ante la inminente muerte, todo placer mundano es inútil. La crueldad aparece en sus fotografías no por la utilización de cadáveres, si no por la conciencia ante el cuerpo como un material efímero y una visión pesimista en cuanto al tiempo y la vida. Al igual que una obra tenebrista podemos ver una compleja composición, cargada al claroscuro además de la utilización de las naturalezas muertas.* (ARTISHOCK. Revista de Arte Contemporáneo, 2013).



Figura 8. Witkin, J. (1992). *Cupid and Centaur* [Fotografía. Impresión en gelatina de plata encáustica coloreada a mano montada sobre aluminio, 91,4 x 76,2 cm] Marsella. *Museum of Love*. Fotografía tomada de <https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-cupid-and-centaur-in-the-museum-of-love-marseille>



Figura 9. Witkin, J. (1992). *Face of a woman* [Fotografía. Impresión en gelatina de plata, 56,2 x 83,5 cm] Marsella. Fotografía tomada de <https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-face-of-a-woman-marseilles>

Si bien el trabajo fotográfico de estos autores son un elemento fundamental para el estudio, para fines de esta investigación, enfocada a las artes escénicas, deberemos profundizar en los estudios respecto a la realidad y a la crueldad desde la disciplina teatral, estudiando el quehacer artístico e investigativo de Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948), Tadeusz Kantor (1915- 1990), Romeo Castellucci (1960) y Alfredo Castro (1955), los cuales serán abordados en el *Capítulo II: Principios fundamentales para la creación de una estética teatral Neo Tenebrista*, ya que estos conceptos son irrenunciables para la conformación de la propuesta escénica.

Otro estudio relacionado con estos aspectos de la realidad cruel y tenebrosa es la tesis de magister escrita por Juan Pablo Iriarte “*El contraste en la puesta en escena inmunda: choque perceptivo de la fealdad*” (2016), en la cual defiende el uso del contraste como un elemento perceptivo clave para construir escenas en el contexto contemporáneo, para esto defiende la irrupción de estéticas propias de la fealdad, como lo grotesco, lo abyecto, lo ominoso y lo monstruoso, en contraste a lo bello para la realización escénica, develando los dos paradigmas que existen entre lo bello y lo feo, la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, entre otros aspectos vitales.

Del universo compositivo seleccionamos al contraste como objeto de estudio por el impacto que causa en la construcción estética de una obra; pero además, porque en su carácter sensible se encuentra presente en variados planos de la vida, lo que demuestra el innegable vínculo con nuestra propia percepción y deja de ser un factor exclusivo de lo artístico. (Iriarte, 2016, p. 2).

En el documento, Iriarte procura definir contraste desde varias áreas más allá del teatro, sino que también a nivel musical, plástico y psicológico, por nombrar algunas, y como este puede tratarse a nivel perceptual en estrategias de composición, en el uso de color, luz, música, actuación, entre otras. Defiende que ante el contexto contemporáneo en el cual las desigualdades sociales, económicas y políticas son cada vez más evidentes, el contraste de situaciones, figuras y acciones en el arte, en este caso en el teatro, se condice con la realidad y nuestra percepción de esta. El autor expresa que el objetivo de su investigación es descubrir la manera de articular el contraste de estas estéticas para estimular la percepción del

espectador generando emociones angustiantes, de horror, repugnancia e indignación, mediante mecanismos que permitan poner en escenas realidades crudas y dolorosas. Para Iriarte graficar en escena las realidades que nos negamos a mirar es una labor ética del teatro.

El “Teatro del terror” (2006) es una compañía teatral chilena cuyo trabajo tiene por objetivo la experimentación y búsqueda de un lenguaje propio asociado al concepto del terror, está inspirado principalmente por la poética del romanticismo, la literatura gótica y el cine fantástico y de terror. (Teatro del Terror, 2022) Javier Ibarra, su director y gestor en su tesis de pregrado “*Elementos estéticos del romanticismo en la obra “Caín” de Alexis Moreno: Un acercamiento al Teatro del Terror*” (2011) detecta un problema similar al nuestro, planteando que, a diferencia del género cinematográfico, el teatro no cuenta (hasta entonces) con estudios relacionados al terror. En el documento explica que el género del terror ha nacido históricamente en diferentes épocas de crisis económicas, políticas y sociales como una crítica, o poniendo en duda el orden público establecido ante la potencial amenaza de un “monstruo o un enemigo no sometido a los procesos de alineación laboral y social” (p.6). De igual manera señala que el terror refleja partes ocultas y reprimidas de la humanidad, develando nuestros miedos, odios, sospechas y traumas más profundos. Para esto, Ibarra, de una forma similar a nuestro estudio, investigó en un estilo pictórico, en este caso el Romanticismo como espacio de conceptualización del terror, estudiándolo a nivel musical, operático, pictórico y teatral. Esta corriente nace a finales del siglo XVIII, y se desarrolla en la primera mitad del XIX, como antítesis de los valores estéticos asociados al equilibrio, la belleza y las leyes armónicas asociadas a la Grecia clásica, rompiendo con esta estructura del orden y otorgándole a lo feo, lo grotesco, lo demoníaco, lo oculto, lo malvado y lo disonante el espacio que se le había negado anteriormente. En este trabajo, el autor en una primera parte estudia diferentes elementos respecto al Romanticismo bajo los criterios de cuatro autores: Víctor Hugo (1802-1885), Edmund Burke (1729-1797), Sigmund Freud (1856-1939) y Luis Advis (1935-2004), para después ejemplificarlos con diferentes obras teatrales y finalmente dichos elementos analizarlos en función de una obra particular, en este caso “*Caín*” (2009) de Alexis Moreno (1977), director y fundador de la compañía “*Teatro La María*” (2000).

En estos tres estudios podemos vislumbrar atisbos y temáticas acordes a las que nos proponemos a abordar en nuestra investigación, entre ellas el trabajo con la realidad, la crueldad *artaudiana*, las categorías estéticas de lo feo, y como estas son un material potencial para la realización de una puesta en escena de características tenebrosas. A pesar de esto, estas investigaciones no alcanzan a responder nuestra interrogante de cómo dichos elementos nos pueden servir de cimientos para la realización y vivencia de una experiencia teatral Neo Tenebrista.

Ahora bien, la pregunta principal de esta investigación es: ¿De qué manera, los principios y características de la pintura tenebrista del período Barroco, pueden servir de fundamento y base para la definición y propuesta de una estética teatral neo tenebrista?

A partir de esta pregunta surgen otras que son de suma importancia a la hora de proponer una estética teatral neo tenebrista, comenzando por responder: ¿Qué es el tenebrismo? Y si comprendemos que el tenebrismo es un movimiento que solo se desarrolló a nivel pictórico es válido preguntarse: ¿Cómo puede convertirse una experiencia objetivamente visual en una experiencia escénica? ¿Qué cualidades pictóricas del tenebrismo son transferibles al arte escénico? ¿Qué elementos, más allá de los visuales, nos van a permitir vivir una experiencia estética tenebrista? ¿Cómo generamos una atmósfera tenebrista, a partir de elementos escenográficos tales como la luz, la sonoridad, el espacio, la escenografía, la utilería, el cuerpo y la actuación? ¿Qué cualidades posee un teatro neo tenebrista? ¿Qué es un espacio tenebrista? ¿Cómo entendemos una narrativa tenebrista? Y, por último: ¿Por qué actualmente necesitamos un teatro neo tenebrista? Para poder responder estas interrogantes, nos hemos propuesto los siguientes objetivos:

Como objetivo general pretendemos determinar la manera en que los principios y características de la pintura tenebrista del período Barroco pueden servir de fundamento y base para la definición y propuesta de una estética teatral neo tenebrista. Como objetivos específicos tenemos, primero: identificar los principios y características de la pintura tenebrista del período Barroco, por medio del estudio de sus principales representantes, segundo: distinguir aquellos principios y características que pueden servir de fundamento y base para una estética teatral neo tenebrista, y, por último: definir y proponer una estética

teatral neo tenebrista basada en las características y principios de la pintura tenebrista del período Barroco.

Como hipótesis, planteamos que la definición y propuesta de una estética teatral Neo Tenebrista, pasa por recuperar, mediante el análisis y estudio del arte tenebrista, particularmente el de Michelangelo Merisi da Caravaggio, elementos temáticos, como su cualidad naturalista, los personajes y situaciones retratadas y, por otro lado, elementos estéticos, como las operaciones grotescas y siniestras (*Heimlich* y *Unheimlich*), el uso de la luz y sombra (claro oscuro), composición espacial y paleta de colores. Todo ello, puede ser traspasado a una estética teatral Neo Tenebrista en las materialidades escénicas, la creación de personajes, la dramaturgia, su estilo narrativo y el diseño de la atmosfera teatral incorporando signos inspirados en los principios y características de la pintura tenebrista.

La metodología de esta investigación es de carácter cualitativo, el cual, a diferencia de las investigaciones cuantitativas que recopilan y analizan datos numéricos, busca comprender o explicar fenómenos, comportamientos, motivaciones, ideas o características de un grupo u objeto específico. Como define María Teresa Anguera Argilaga en su texto *La investigación cualitativa* (1986):

(...) nos atrevemos a considerar la metodología cualitativa como una estrategia de investigación fundamentada en una depurada y rigurosa descripción contextual del evento, conducta o situación que garantice la máxima objetividad en la captación de la realidad, siempre compleja, y preserve la espontánea continuidad temporal que le es inherente, con el fin de que la correspondiente recogida de datos, categóricos por naturaleza, y con independencia de su orientación preferentemente idiográfica y procesual, posibilite un análisis (exploratorio, de reducción de datos, de toma de decisiones, evaluativo, etc.) que de lugar a la obtención de conocimiento válido con suficiente potencia explicativa, acorde, en cualquier caso, con el objetivo planteado y los descriptores e indicadores a los que se tuviera acceso. (p.2).

La investigación tendrá en una primera fase un enfoque hermenéutico. El concepto de Hermenéutica proviene del griego *hermeneia* que significa el acto de la interpretación. Desde sus orígenes ha estado relacionado con la interpretación de textos sagrados y como base de conocimiento teológico, pero posteriormente este tipo de enfoque sería de preciada utilidad

para los estudios de las ciencias sociales, debido al valor histórico que posee y como elemento fundamental para el desarrollo de las sociedades. (Cárcamo, 2005).

Según Hans-Georg Gadamer (1900-2002), el concepto de estética es fundamental para definir hermenéutica, pues entiende la comprensión de la verdad del arte como un camino a entender las ciencias del espíritu, dicha comprensión del arte requiere la superación de la subjetividad personal y la implicancia de un proceso formativo que apunte a la generalidad y a una experiencia común y vinculante. Por lo mismo Gadamer apunta que la comprensión de una obra de arte posee un “*sentido común*”. Propone entonces el concepto del “juego”, el cual hace referencia a que la representación artística no es mera mimesis de la realidad, sino en el sentido del juego, el cual posee reglas y tareas que deben cumplir los jugadores, quienes no operan de acuerdo con su subjetividad, sino acordes a las reglas del mismo juego. “Lo que se representa en la obra de arte es, según Gadamer, lo plenamente verdadero, el ser más auténtico o esencial de las cosas, que normalmente está oculto y sustraído a la visión de los hombres” (De la Maza, 2005, p.11). La representación artística es interpretación, y como juego este debe “jugarse cada vez”, por ende, es actualización, hacer en presente una obra que no queda fija en el pasado, que responde a su historicidad particular. (De la Maza, 2005).

De esta forma, la Hermenéutica puede ser asumida como un método dialéctico entre el texto y el lector, que permanece en constante proceso de apertura y reconocimiento vinculante con la realidad, un proceso inacabado y de constante construcción. (Cárcamo, 2005). Por lo mismo, consideramos este enfoque como el adecuado para estudiar, en una primera etapa, los registros históricos pertenecientes al periodo Barroco, estudios del tenebrismo y la obra de Caravaggio, además de los estudios teatrales, para dialogar con dichos registros y ponerlos en función con nuestra realidad contemporánea y, mediante su interpretación y análisis comenzar a generar nuestra propuesta de Teatro Neo Tenebrista.

Posterior a ello, en una segunda etapa, la investigación tomará el enfoque de Teoría fundamentada. Esta fue presentada en 1967 en *El descubrimiento de la teoría fundada* por los sociólogos Barney Glaser y Anselm Strauss, con el objetivo de estrechar la brecha entre

teoría y la investigación empírica, una forma de pensar la realidad social y estudiarla, además de legitimar la investigación cualitativa, la cual tenía poca credibilidad en los años sesenta.

Toro y Parra (2010; p.298) afirma que si el investigador toma la decisión de seguir el método de la teoría fundada “es porque está en capacidad de desarrollar teorías, conceptos, hipótesis y proposiciones, con base en el análisis de datos, que son sistemáticamente recogidos y analizados. Se parte directamente de los datos y no de supuestos a priori de investigaciones o de marcos teóricos existentes. La construcción teórica hace parte del proceso investigativo a través de una relación permanente entre recolección y análisis de información. La característica central de esta estrategia es un método general de análisis comparativo constante entre los datos y la teoría que va emergiendo”. (Ortiz, 2015, p. 120).

Los autores de la Teoría fundada afirman que la intención de esta es construir una teoría más que probarla, ofrecer a los investigadores herramientas para analizar diferentes significados a los fenómenos estudiados, además de identificar, desarrollar y relacionar conceptos como elementos constitutivos para la teoría de manera sistemática y creativa. (Ortiz, 2015). De esta manera, todo lo estudiado en la primera fase de la investigación será utilizada como los datos que utilizaremos para, en esta fase, comenzar a desarrollar nuestra teoría de Teatro Neo Tenebrista como un plan flexible y constante de codificación acorde a las necesidades de la investigación y como los datos e información dialogan con la creación de nuevos códigos y conceptos.

Esta investigación estará enfocada y dirigida desde las artes escénicas y, puntualmente, el teatro. Nos enfocaremos en el trabajo de puesta en escena y los diferentes elementos que lo componen, tales como; la escenografía, la luminotécnica, el espacio, el trabajo de caracterización y la actuación. Para esto, estudiaremos la historia del arte haciendo especial énfasis en el periodo barroco, analizando el trabajo de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571- 1610), el cual ha sido definido como tenebrista y su trabajo como tenebrismo. De igual forma, observaremos los estudios y las propuestas de distintos teóricos y trabajadores de las artes, el teatro y la fotografía, en la búsqueda de fundamentos y bases para la definición y propuesta de una Estética Teatral Neo Tenebrista.

Estudiaremos la historia del arte de Ernst Gombrich (1909- 2001) como antecedente histórico contextual del periodo barroco. Analizaremos también el trabajo de Caravaggio a nivel pictórico, observando las características de su obra, ya sea en términos formales de composición, como en contenido, el diálogo entre sus luces y sombras, su claroscuro, su tenebrismo.

Observaremos lo vislumbrado por Filippo Tommaso Marinetti (1876- 1944), Emilio Settimelli (1891- 1954) y Bruno Corra (1892- 1976) en el *Teatro Futurista Sintético*, lo postulado por Antonín Artaud (1896- 1948) y su *Teatro de la Crueldad*, Tadeusz Kantor (1915- 1990) con el *Teatro de la Muerte*, lo expuesto por Alfredo Castro (1955) en la *Trilogía Testimonial* y el trabajo de Romeo Castellucci (1960) junto con la *Societas Raffaello Sanzio*. Dado a que estos autores nos sirven como referencia y antecedentes de lo buscado en nuestra estética a nivel teatral, ya sea por sus mecanismos escénicos o su poética, en su búsqueda de la realidad o en su universo creativo.

De igual forma, gracias a las fotografías de Joel-Peter Witkin (1939), Paz Errázuriz (1944) y Ramón Acevedo, atenderemos a la necesidad de abordar la marginalidad, desde una mirada libre de moral, abyecta, grotesca, cruel y por sobre todo real, aquella realidad que está siempre presente y que la sociedad lucha por ignorar.

Por esto mismo, consideramos que lo postulado por Jacques Rancière (1940) en el *Reparto de lo sensible* (2009) tiene completa coherencia, debido a que propone la experiencia estética como una la única instancia universal ante la cual somos iguales, sin diferencias sociales, económicas, de género o cualquier otra división jerárquica impuesta por la sociedad. De igual forma, estudiaremos el concepto de lo *Heimlich* y *Unheimlich* propuesto por Sigmund Freud (1856-1939).

En cuanto a los métodos a utilizar, para la primera fase de carácter hermenéutico y de interpretación utilizaremos el Método de Análisis Iconográfico de Panofsky. El concepto de iconografía podemos definirla desde su etimología griega: *eikon* (icono, imagen) y *graphein* (escribir, trazar, grabar), y cuyo objetivo es el estudio de las imágenes o la escritura de las

imágenes. Erwin Panofsky (1892-1968) fue uno de los principales impulsores del estudio iconográfico del Instituto Warburg, fundado por Aby Warburg (1866 - 1929) en 1909 (originalmente comienza como la Biblioteca Warburg y posteriormente en 1944 se funda como institución académica). Panofsky concibe la iconografía como un diálogo entre la historia del arte y su contexto, una dinámica intelectual y no subjetiva. (Rodríguez López, 2005).

Bajo este enfoque, las obras de arte se convierten en ideas, en elaboraciones intelectuales puras, y dejan de ser meras formas. Su conocimiento requiere un análisis integral, en el que se investigue tanto acerca de su forma como de su significado. (Rodríguez López, 2005, p.4).

Este método posee tres niveles y etapas de significación de una obra de arte:

- 1- Nivel pre iconográfico (Significación primaria): Descripción objetiva de los elementos representados en la obra. Reconocer e identificar lo observado sin necesidad de profundizar en conocimientos previos.
- 2- Nivel iconográfico (Significación secundaria): Lo observado y descrito se pone en función de los estudios históricos de su contexto y, en virtud de dichas fuentes, identificar el asunto representado.
- 3- Nivel iconológico (Significación intrínseca o de contenido): Profundizar en los temas, acontecimientos, significados y los símbolos de la obra, en referencia al contexto de su creación y su alcance en el contexto determinado. (Rodríguez López, 2005)

Con este método estudiaremos: *El prendimiento de Cristo* (1602) de Michelangelo Merisi Da Caravaggio, *Las Meninas (Autorretrato según Velázquez)* (1987) trabajo fotográfico de Joel-Peter Witkin, una fotografía sin título de la colección *Antesala de un desnudo* (1999) de Paz Errazuriz y una fotografía sin título de Ramón Ángel Acevedo Arce (Rakar) de su libro *Retratos (des)de la locura: Hospitales Mentales de Chile* (1997-2001).

Posterior a esto, en nuestra segunda fase con un enfoque en la Teoría fundada, utilizaremos la información, el análisis e interpretación realizado previamente como los datos

para comenzar a desarrollar la teoría. Para esto utilizaremos el Método de comparación constante, en el cual codificaremos la información obtenida en una continua comparación para desarrollar conceptos, identificar sus propiedades y relaciones para generar una teoría coherente.

Este método parte de una interrogación sistemática, por medio de preguntas generativas que relacionan los conceptos, el muestreo teórico y procedimientos de categorización y codificación; y de un seguimiento a algunos de los principios propuestos, para lograr un desarrollo conceptual sólido que vaya más allá de la descripción. (Ortiz, 2015, p. 123).

Utilizaremos de igual forma el Muestreo teórico, como un proceso de recolección y organización de los datos, entendiéndose de igual forma como un plan flexible y continuo que se ajusta de acuerdo con las necesidades de la investigación. Este propone tres fases:

- 1- Codificación, comparación y categorización: en la cual trataremos de buscar y generar denominaciones comunes, códigos, conceptos y/o nuevas categorías entre los datos transcritos.
- 2- Delimitación de la teoría: Delimitación, definición y desarrollo de las nuevas categorías conceptuales.
- 3- Configuración de la teoría: Una vez codificada la información, en conjunto con las reflexiones generadas, proporcionar la hipótesis, en este caso, determinar la manera y proponer una estética teatral Neo Tenebrista.

La relevancia de esta investigación gatilla en la búsqueda de nuevas formas de creación artística y la propuesta de un estilo teatral inspirado en el Tenebrismo de Caravaggio, dicho estilo puede servir, además, para categorizar montajes ya creados que cumplan con los principios de un teatro Neo Tenebrista. Esta investigación puede ser un significativo aporte para el mundo de la creación teatral, incluyendo directores, actores y actrices, diseñadores, teóricos, estudiantes de actuación y, en general, interesados en el mundo del teatro y las artes escénicas, por otro lado, esta investigación puede ser de interés para el mundo de las artes visuales y plásticas o cualquier otro investigador que busque la vinculación entre disciplinas.

Por lo mismo, este material teórico servirá para la creación de nuevas creaciones escénicas, montajes de obras nuevas o existentes, además de la búsqueda de nuevas

experiencias teatrales e interpretativas. De igual manera, la propuesta de esta investigación será un material disponible para que futuros investigadores puedan seguirla profundizando o cuestionando, que sea un material que aporte a nuevos conocimientos en el campo de la investigación artística. Una vez finalizada la investigación en el formato de tesis, procederemos a escribir nuestro propio Manifiesto del Teatro Neo Tenebrista y utilizarlo, en conjunto con el material investigado, en la experimentación práctica y empírica mediante la realización de un montaje teatral con las bases propuestas. Dicho montaje requerirá el trabajo con un grupo integrado por teatristas y/o participantes ajenos a la disciplina dispuestos a un trabajo de laboratorio empírico, registros visuales mediante formato fotográfico y audiovisual, registros experienciales y notas que den cuenta de este proceso para seguir profundizando en la teoría propuesta.

Esta investigación estará dividida en tres capítulos. El capítulo I: *Principios fundamentales del Tenebrismo*, analizaremos el Barroco como periodo histórico y movimiento artístico, tanto en el continente europeo, latinoamericano y particularmente en Chile, haciendo especial énfasis en la pintura y el teatro para rescatar y estudiar sus elementos temáticos fundamentales, además de estudiar el tenebrismo como tendencia pictórica y la obra de Caravaggio, profundizando en su cualidad cruel, grotesca y siniestra. En el capítulo II: *Principios fundamentales para la creación de una estética teatral Neo Tenebrista* comenzaremos revisando el concepto de realidad y crueldad a partir de lo postulado por cuatro autores: Antonin Artaud (1896-1948), Tadeusz Kantor (1915-1990), Romeo Castellucci (1960) y Alfredo Castro (1955), además de profundizar en el estudio de las categorías estéticas de la fealdad, tales como el siniestro, el grotesco, lo abyecto, y otros derivados como el esperpento, el cuerpo otro o la perversidad. En este mismo capítulo realizaremos un análisis iconográfico de cuatro obras: *El prendimiento de Cristo* (1602), óleo sobre lienzo pintado por Caravaggio, *Las meninas. Autorretrato según Velázquez* (1987) del fotógrafo estadounidense Joel-Peter Witkin (1939) y el trabajo fotográfico de los chilenos Paz Errazuriz (1944) y Ramón Ángel Acevedo Arce (Rakar) con *Antesala de un desnudo* (1999) y *Retratos (des)de la locura: Hospitales en Chile* (1997-2001) respectivamente. Este análisis, tanto de las obras como el estudio conceptual e historiográfico abordado en los primeros dos capítulos nos servirán para el desarrollo del capítulo III: *Hacia un teatro Neo*

Tenebrista, dónde desarrollaremos la propuesta de estética, teatralidad y experiencia Neo Tenebrista.

Capítulo I:
Principios fundamentales del Tenebrismo

1.1 El Barroco

El Barroco se define como un periodo histórico y una corriente artística que nace y se desarrolla en Europa el siglo XVII y dura hasta el siglo XVIII, ubicado cronológicamente, de manera simple y lineal, después del manierismo y previo al rococo. Entendemos el fenómeno del Barroco como una evolución, una mutación del manierismo, un periodo que profundiza y que desarrolla dichos conceptos de fealdad, suciedad y oscuridad opuestos a la belleza, pulcritud y luz propuesta en el periodo renacentista. Umberto Eco (1932-2016) en *La historia de la fealdad* (2017), nos habla de cómo en el periodo renacentista, el manierismo se presenta como un giro a las imágenes armoniosas y clásicas del arte. Define al manierismo como una época donde prevalece la visión del artista, ya que el sufijo *maniera* refiere al estilo de un autor determinado, el cual está preso de una melancolía e inquietud y que plasma la realidad con una mirada de mayor subjetividad y que la belleza no gatilla en la imitación, sino en la expresión, con una tendencia a lo extraño, a lo extravagante y a lo deforme. Eco hace el siguiente alcance:

Más se desarrolla aún en el Barroco el gusto por lo extraordinario, por lo que puede suscitar asombro y, en este clima cultural, se explora el mundo de la violencia de la muerte y del horror, como ocurre en la obra de Shakespeare y de los elisabetianos en general, o en los Sueños de Quevedo, hasta llegar a la reflexión morbosa de la amada como sucede en Gryphius. De modo que manierismo y barroco no temen recurrir a lo que la estética clásica consideraba irregular. (2017, p.169).

Como característica principal, el estilo barroco tiende a ser recargado y excesivo, lleno de ornamentos y con un fuerte sentimiento de pasión pesimista, siendo catalogado hasta como un concepto vulgar y peyorativo, al mismo tiempo que grotesco, desmesurado o irregular. Dicho pesimismo barroco atiende al contexto histórico en el que Europa se encontraba, por una parte, la depresión económica, la hambruna, la guerra y la muerte comenzaron a generar en las personas una pérdida de fe en el orden y la razón, la armonía y la proporción, propiciando una visión de la naturaleza mucho más libre, voluble y misteriosa, implacable y hasta catastrófica, esto, en conjunto con los grandes adelantos científicos y filosóficos que se estaban publicando. En 1616, William Harvey (1578-1657) presenta a los miembros del *Royal College* su nuevo descubrimiento: la sangre circulaba por el cuerpo, siendo el corazón

el encargado de bombearla. Galileo Galilei (1564-1642) profundiza sus estudios sobre el telescopio, pudiendo en 1610 observar las estrellas, la luna y Júpiter, determinando nuestra posición en el universo y en relación con otros cuerpos celestes afianzando la teoría heliocéntrica de Copérnico y Kepler. En 1687, Isaac Newton (1643-1727) postula la Teoría de la gravitación Universal. Evangelista Torricelli (1608-1647) en 1643 presenta su primer barómetro de mercurio y René Descartes (1596-1650) postula la Filosofía del racionalismo. Dichos descubrimientos, inventos, pensamientos y teorías heliocéntricas en conjunto al contexto pesimista de catástrofe hacen que se pierda todo sentimiento de gloria antropocéntrica. La ciencia se esmera en la búsqueda de la verdad, todo debe investigarse y experimentarse, la duda es un gran concepto, tanto para la ciencia como para el arte, el cual busca la expresión del imaginario, el concepto de ilusión, lo efímero, lo transitorio, lo misterioso, lo sensual, lo fatal. (Janson's History of Art, 2011).

En un comienzo, el Barroco se manifiesta en la arquitectura, la pintura y escultura como ornamentos de los templos e iglesias y posteriormente la estética barroca se desarrolla en otras disciplinas artísticas como la literatura, la música, la ópera y danza. El Barroco si bien nace en Europa y se desarrolla allí fuertemente, este trasciende a otros continentes de manera global.

1.1.1 El Barroco en Europa

El contexto histórico de Europa durante el siglo XVII, como mencionamos anteriormente, es de un profundo pesimismo debido a diferentes factores tales como la depresión económica, esto gracias a la prolongada expansión debido al descubrimiento de América el siglo anterior (XVI), porque si bien, el descubrimiento de América tuvo repercusiones positivas para el viejo continente, tales como el estímulo de las industrias europeas y plata necesaria para mantener comercio con Oriente, esta acumulación de plata produjo un fenómeno de inflación, el oro sube su precio, la vida se encarece, suben los precios y el dinero de la gente escasea. (Hamilton, 1984). Esto, además de la hambruna provocada por las malas cosechas, las plagas de peste que azotaron la zona mediterránea a mediados del siglo SXVII y, finalmente, las diversas guerras entre católicos y protestantes. Dichos

antecedentes nos ayudan a comprender el espíritu negro donde nacerá el Barroco europeo. (Janson's History of Art, 2011).

El Barroco nace en Italia, particularmente en Roma, y este fue utilizado como un medio propagandístico para la difusión de la doctrina de la contrarreforma. Durante la primera mitad del siglo XVI se vive una crisis debido a diversos casos de corrupción eclesiástica y, por consecuencia, surge una necesidad de limpiar el nombre de la iglesia católica y renovar los mensajes que esta entregaba. Entre 1545 y 1563 se celebra el Concilio de Trento, en la ciudad homónima en el norte de la actual Italia, con el objetivo de definir la doctrina católica, disciplinar a sus miembros y condenar la Reforma protestante, sentándose así las bases del dogma católico, enfatizando en la educación, difusión y predicación de este. Las primera expresiones de dicho mensaje de propaganda es plasmado en la arquitectura de las iglesias, donde las estructuras, además de las pinturas y esculturas con fines decorativos y de ornamento. En la Historia del arte (2011), Gombrich postula que:

En el siglo XVIII, los artistas italianos fueron ante todo soberbios decoradores de interiores, famosos en toda Europa por su habilidad en los estucos y en sus grandes frescos, que podían transformar cualquier salón de un castillo o un monasterio en el escenario propicio para un faustoso espectáculo. (2011, p.335).

Dicho trabajo realizado por los artistas daba como resultado obras monumentales y pomposas ayudando a ensalzar conceptos tales como lo asombroso y la magnificencia., generando así esta imagen de grandeza que buscaba la iglesia católica. Un buen ejemplo de esto menciona Gombrich, es la iglesia de *Santa Agnese*, ubicada en la Plaza Navona, Roma, y construida por el arquitecto Francesco Borromini (1599-1667).

Es fácil observar que incluso las formas adoptadas por Borromini son realmente renacentistas. Al igual que Della Porta, empleó la forma del frontis de un templo para enmarcar la puerta central, y, como él, repitió las pilastras a cada lado para conseguir un efecto de mayor riqueza. (...) Borromini ya no se contentó con decorar una pared valiéndose de los órdenes tomados de la arquitectura clásica, sino que compuso su iglesia agrupando formas diferentes: la gran cúpula, las torres a los lados y la fachada. Y esta fachada está curvada como si se hubiera modelado en yeso. Contemplándola en detalle aún hallamos efectos más sorprendentes: el primer piso de las torres es cuadrado, pero el segundo es circular, y la

relación entre uno y otro se ha llevado a cabo mediante un extraño cornisamiento, que horrorizaría a cualquier maestro de la arquitectura, pero que cumple a la perfección el papel que tiene asignado. (Gombrich, 2011, p. 331).



Figura 10. Viajar a Roma (2023). *Iglesia de Sant'Agnese in Agone*
[Fotografía digital] Roma, Italia. Fotografía tomada de
<https://www.viajararoma.com/wp-content/uploads/navona-cuatrorios-santagneseinangone.jpg>



Figura 11. Aquí entre nos (2023). *Iglesia de Sant'Agnese in Agone*
[Fotografía digital] Roma, Italia. Fotografía tomada de
<https://chamavaldivieso.wordpress.com/2017/10/03/santa-agnese-in-agnone/>

La arquitectura Barroca italiana destaca por su abundancia de formas, curvaturas cóncavas y convexas, pilares, juego de volúmenes, tamaños y formas, además de diversos elementos decorativos como piedras preciosas, frescos y esculturas. Dichas esculturas poseían un carácter sinuoso, dinámico y expresivo, pues se buscaba el movimiento y la vitalidad. La arquitectura de iglesias españolas es bastante similar a la italiana, pero destacando más por su recarga decorativa al interior de la iglesia. Por otra parte, la arquitectura francesa vio en el barroco un método para enaltecer el poder monárquico, dándoles un carácter más sublime, un claro ejemplo de esto es el Palacio de Versalles (1634). Esta interpretación francesa fue mucho más sobria que la italiana, era más fiel al clasicismo renacentista, siendo incluso considerado más bien como un clasicismo francés. Por otra parte, la magnificencia de estos reinos y el exceso propició el auge del coleccionismo y el mercado artístico. (Gombrich, 2011).

En cuanto a la pintura, esta se desarrolla de manera variada, por una parte, estas gozaban de un carácter exaltado de propaganda y grandilocuente de conceptos religiosos o nacionalistas, retratando pasajes y personajes históricos, mitológicos o religiosos. Estas destacaban por su expresión de poder, dinamismo y vitalidad. Por otra parte, también son retratadas situaciones más comunes y cotidianas, colocando un fuerte énfasis en la realidad, lo efímero y mundano con un carácter más pesimista, primando atmosferas muy oscuras, técnica de claroscuro y presencia de vanitas o vegetación muerta. El folclore, la literatura y el teatro se volvieron temas importantes para la visualidad del barroco, mostrándonos la cotidianidad de la gente, situaciones domésticas, comiendo, bebiendo, fumando, jugando juegos de mesa o tocando instrumentos. Destacan entre ellos pintores como Johannes Vermeer (1632-1675), Pieter de Hooch (1629-1684) y Rembrandt Van Rijn (1606-1669) en Países Bajos, Peter Paul Rubens (1577-1640) en Alemania, Francisco de Zurbarán (1598-1664) en España y, en Italia, destacan Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) Italia y, por supuesto, Michelangelo Merisi da Caravaggio, quien sería el padre del Tenebrismo (1571-1610). (Janson's History of Art, 2011). Esta variedad propia del arte barroco, como ya señalamos, no se basa simplemente en el resultado de una propaganda religiosa, política y nacionalista, sino que también es resultado de una ciencia y pensamiento nuevo el cual genera en las personas una compleja era de reevaluación del concepto de humanidad, su rol en la vida y en el mundo, conciencia de la vida efímera, nuestra ubicación en el universo, el cual siendo tan grande y de naturaleza tan caótica puede generar en las personas un sentimiento de pequeñez ante dichas fuerzas tan poderosas. El poder del hombre se ve disminuido, resolviéndose en piezas con una oscura y pesimista carga y siendo las figuras religiosas una forma de fe a la cual aferrarse, una imagen de terror omnipotente o una relectura de estos dioses empobrecidos. (Janson's History of Art, 2011).

Esta subjetividad con la que la realidad era plasmada, llevo a la pintura y a la literatura a desarrollarse con un fuerte lenguaje poético, abordando temáticas acordes a los conflictos asociados a esta nueva visión pesimista del mundo y la vida. Entre las más destacadas se encuentra el *Theatrum mundi* (El teatro del mundo), el cual Patrice Pavis (1947) define en su *Diccionario del teatro* (1998) como una “Metáfora inventada en la Antigüedad y en la Edad Media, y generalizada por el teatro barroco, que concibe el mundo como un espectáculo

escenificado por Dios e interpretado por actores humanos carentes de envergadura” (p. 476). Al tener una concepción de la vida como un teatro nos encontramos ante un conflicto conceptual de realidad y ficción, que es lo que se oculta dentro de esta gran ficción de la vida como lo que el teatro oculta en su devenir. Otra temática sería el *Tempus irreparabile fugit* (El tiempo huye o El tiempo se escapa), tal como lo dice su nombre este concepto nos habla de el paso del tiempo el cual no nos es posible controlar, que todo, en algún momento, acaba. La muerte, de hecho, ya no tiene ese factor de bienestar apelando al acceso de la posterior vida eterna, sino que adquiere un carácter catastrófico. Este tópico es movilizador de expresiones como “el tiempo es oro” y apela a que el tiempo hay que aprovecharlo, por lo mismo suele ser confundido con el *Carpe Diem* (Aprovecha el día). También nos encontramos con el *Memento mori* (Recuerda que vas a morir), el cual tiene un carácter muy similar al *Tempus irreparabile fugit*, pero esta se presenta como una advertencia, como un recordatorio de la muerte inevitable, un recordatorio a nuestra mortalidad y a lo efímero del tiempo. Finalmente, nos encontramos de igual forma a las *Vanitas vanitatum*. (Vanidad de vanidades o Todo es vanidad) el cual expresa que todo placer en esta vida no es más que una vanidad y que estos son inútiles ante la muerte inevitable. (Diccionario de los tópicos literarios. Renacimiento y Barroco, 2022). Este lenguaje poético se vio enriquecido por diferentes figuras retóricas con el fin de enriquecer el lenguaje y potenciar todas estas temáticas tales como la metáfora, la hipérbole, el hipérbaton, la paradoja y la antítesis. Podemos encontrar esto de manera más clara en la pintura, literatura o en las dramaturgias del periodo.

La vida es sueño (1635), es una de las obras más célebres del conocido *Siglo de Oro Español* y emblema del espíritu barroco, dramaturgia en verso escrita por Calderón de la Barca (1600-1681). En el prólogo de la obra, a cargo de Julio Orlandi en 1979, éste señala lo siguiente:

En cuanto al estilo, se observan todos los atributos del barroco: dinamismo, grandes contrastes; contorsión conceptual y formal: tendencia a la hipérbole, uso abundante de metáfora y demás figuras literarias; alusiones mitológicas, literarias e históricas, en que luce la sólida cultura del autor. Hay gran imaginación, nostalgia y desasimiento de la vida, junto a sentimientos violentos y contenidos. Estos contrastes de violencia y contención son al drama lo que el claroscuro a la pintura de la época. La

presencia de Dios en los actos de la vida en un “papel” asignado a cada cual para que lo represente en la vida terrena. (p.8).

En cuanto a la literatura barroca, podemos destacar la dramaturgia inglesa con su principal exponente: William Shakespeare (1564-1616) y el llamado *Siglo de Oro Español* con autores dramáticos como Calderón de la Barca (1600-1681), Félix Lope de Vega (1562-1635), Miguel de Cervantes (1547-1616) y Tirso de Molina (1579-1648). España se encontraba en un momento de poder imperial único e irreplicable, lo que lo llevo a una época de gloriosa creación artística y literaria, de ahí su nombre *Siglo de Oro*, abarcando desde el siglo XVI hasta parte del siglo XVII. Destacando fuertemente el sentimiento nacionalista, las causas históricas, sociales y religiosas, conceptos como el honor, el cuestionamiento de la vida, la realidad, la muerte y la venganza, y, al igual que otras disciplinas artísticas barrocas, la literatura gozaba de lo nuevo, lo original y lo sorprendente. (Crida, 2022). En cuanto al teatro, profundizaremos más en sus características, influencias y temáticas los siguientes puntos.

1.1.2 El Barroco en Latinoamérica

Con el antecedente histórico de la conquista de América a manos de los colonizadores españoles, quienes, utilizando todos los medios para la instauración de un dogma, sistema político, económico y social, el arte no sería más que otra herramienta, otra arma para la corona española y la religión católica. Georgina Pino en su texto *El Barroco Americano* (1987), lo define de la siguiente manera:

España representaba el poder político más cercano a la Iglesia y en ocasiones hasta el mismo Papa debió ser indulgente con la política española. De ahí en adelante los reyes católicos europeos seguirían una política autoritaria, apoyada en el “derecho divino” de los reyes representado por un monarca absoluto. (p.119).

Dicho “derecho divino” en conjunto con la fundación de ordenes monásticas, la más conocida de ellas: La compañía de Jesús, estaban prontas a luchar por los intereses católicos tras las resoluciones del Concilio de Trento (1545-1563). Es entonces cuando cada acción tomada por la Iglesia tenía como objetivo principal la propagación de la fe y a combatir al

enemigo protestante o pagano, emprendiendo su reconquista de Europa y trascendiendo al continente asiático, africano y americano. Pino nos explica que el arte sería un eficaz apoyo para propagar esta doctrina pero que, a diferencia de los tiempos medievales, esta vez tendría un enfoque más emotivo, para conmoverlo y afectarlo emocionalmente apelando a experiencias sensoriales, la ausencia de Dios, el pecado y la posibilidad de alcanzar la unión con la divinidad.

Las nuevas formas de representación del arte barroco, a través de ficciones y espejismos escultóricos, pictóricos, literarios y musicales, hicieron sentir que los milagros e ideas trascendentes eran reales a los sentidos. Cumplió este arte un doble papel: uno como medio capaz de provocar fuertes emociones para reavivar la fe y otro, como elemento efectivo para la difusión del catolicismo; además enmarcaba espléndidamente la figura del monarca absoluto “cuya autoridad había recibido de Dios”. (p.121).

Para estos fines de doctrina el poder de las imágenes es fundamental, pues ante la necesidad de implementar un nuevo orden social y religioso la barrera del lenguaje es un gran obstáculo, pero las imágenes poseen un poder mayor y esto podemos verlo en el arte barroco traído por los europeos a América y su posterior asentamiento. Las imágenes de los santos, vírgenes y cristos o imágenes de crucifixiones y descendimientos ya no gozaban de este dolor contenido propio del Renacimiento, si no que, todo lo contrario, el dolor físico, el espanto y la muerte eran presentados de manera desbordante y de un intenso sufrimiento. Esto con el fin de poder facilitar las tareas coloniales, de carácter educativo y conformador de un pensamiento común. Pino, argumenta que:

La latinidad de América se reconoce a partir de su descubrimiento por los europeos; intempestivamente y sin entenderlo, las sociedades aborígenes tuvieron que interrumpir el proceso de su propia evolución histórica para continuar subsistiendo dentro de la historia que no les pertenecía, El destino de América, desde entonces ha sido existir el vaivén de los acontecimientos europeos y muy a su pesar, forjarse una nueva historia, adorar a un solo Dios y sustentar ideas aún sin comprenderlas; para expresarse, debió también adoptar formas artísticas que le eran ajenas. (1987, p.123).

Como bien sabemos, la creación artística es un proceso donde intervienen variados factores tales como la subjetividad del artista, su idea, su imaginario, intelecto e inclusive los

recursos técnicos disponibles al momento de realizar la pieza, también su capacidad de utilizarlos, a nivel de características formales y temáticas, responde al contexto del espacio y momento histórico en el que se encuentre. Por lo mismo, el barroco americano al estar en contextos diferentes al europeo nos dará un producto artístico diferente, plasmando así una nueva realidad, la realidad americana, surgiendo así nuevas formas de representar a Cristo o a la Virgen, mostrándonos cristos y vírgenes morenas, por ejemplo, como un recurso de identificación mayor, imágenes que los indígenas pudieran reconocer (Pino, 1987).

Al igual que en Europa, el barroco en América nace fundamentalmente como un estilo arquitectónico mediante la construcción de iglesias, siendo la pintura y la escultura ornamentos de las mismas. Define Pino, que estas gozaban de un “derroche de fantasía decorativa que puso el sello distintivo a las desenfadadas y delirantes del Nuevo Mundo” (1987, p. 123). La arquitectura barroca funcionó de igual forma como un “arte de ciudad”, fundando ciudades e imponiendo proyectos urbanísticos que facilitarían los intereses administrativos y comerciales de los colonizadores españoles, ofreciéndoles a los indígenas mejores condiciones para sus tareas de evangelización y de seguridad. Se genera entonces un diseño de ciudad jerárquico, pues el carácter de la ciudad se definía por los grupos dominantes: los peninsulares emigrantes o representantes de la corona, los hidalgos, los criollos, la descendencia europea nacida en América y por debajo todos los grupos sometidos: indios, negros, mestizos y mulatos. Esta “sociedad barroca” dividida en privilegiados y no privilegiados concedía un estilo de vida de bienestar y de miseria respectivamente. La monumentalidad de estos templos, iglesias y palacios contribuyeron visualmente al dominio de los colonos europeos, subrayando esta jerarquía instaurada en los territorios y demostrar el poder reconquistado por la iglesia católica. (Pino, 1987).

El Barroco americano nace del sincretismo entre este estilo traído de Europa y las circunstancias sociales y contexto geográfico propias del continente, diferenciándose de lo que se entendía, hasta entonces, por barroco. Un ejemplo de esto tiene que ver con los constantes movimientos telúricos propios de nuestra zona geográfica, la cual, con menor o mayor frecuencia es azotada por terremotos. Esto generó que muchos templos e iglesias se derrumbaran provocando así nuevas y constantes reconstrucciones hasta que, atendiendo a

este problema, los diseños arquitectónicos tuvieron que modificarse. Es entonces cuando comienzan a edificarse templos con torres macizas más bajas y pesadas, en lugar de altas y esbeltas, y con cuerpos principales de muros sumamente anchos, estructuras fuertes capaces de soportar nuestra realidad geográfica naciendo así una especie de, como diría Keleman en su libro *“Barroco y Rococó en América Latina”* (1951), un “Barroco de temblores” (Pino, 1987).

En la Figura 12 tenemos una fotografía de la *Catedral de León*, también conocida como *Basílica Catedral de la Asunción de León*, ubicada en Nicaragua y construida en 1747, declarada como Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO el año 2011 y reconocida como la catedral más grande de Centroamérica. Si bien, con los años ésta ha tenido intervenciones arquitectónicas para su mantención, podemos ver claramente las diferencias entre esta catedral más baja y ancha en comparación con las catedrales europeas como la Iglesia de *Santa Agnese* en Italia (Figura 10).



Figura 12. Viator (2023). *Catedral de León* [Fotografía digital] León, Nicaragua. Fotografía tomada de <https://www.viator.com/es-VE/Leon-attractions/Leon-Cathedral/d22384-a15131>



Figura 13. Nicadestino (2023). *Catedral de León* [Fotografía digital]
León, Nicaragua. Fotografía tomada de
<https://nicadestino.com/listing/catedral-de-leon/>

A pesar de los complicados detalles ornamentales que decoraban las fachadas, estas no podían competir con la rigidez y apariencia maciza de estas catedrales. Esta fachada, sin embargo, se contrastaba con sus interiores impresionantes y de finísima factura, esculturas policromadas, el uso del color dorado y hermosos altares. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la *Capilla del Rosario* (1650), en Puebla, México, cuya fachada (aparentemente sencilla) alberga un interior lleno de preciosos y detallados ornamentos, como podremos apreciar en las Figuras 14 y 15. (Pino, 1987).



Figura 14. Debate (2023). *Capilla del Rosario* [Fotografía digital] Puebla, México. Fotografía tomada de <https://www.debate.com.mx/viajes/La-historia-de-la-Capilla-del-Rosario-en-Puebla-20210914-0141.html>



Figura 15. Covermedia (2023). *Capilla del Rosario* [Fotografía digital] Puebla, México. Fotografía tomada de <https://covermedia.mx/2021/11/vida-estilo/arte-y-cultura/conoce-los-secretos-de-la-capilla-del-rosario/>

Como lo expresa Georgina Pino en su texto:

El barroco es el estilo latinoamericano por antonomasia, aunque las ciudades no se beneficiaron directamente, pues la creación de obras barrocas no respondió a la necesidad de embellecer la ciudad, sino que, a pesar de la riqueza exterior de ciertas fachadas, el esplendor se fijó en el interior de las construcciones civiles y eclesiásticas. Fue un arte intimista, realizado para ser visto y vivido en el interior de templos, residencias, y casas de gobierno. (1987, p. 126).

Este tipo de ornamentación tiene un cierto carácter de popular, cuyos motivos que se repiten una y otra vez, dan una sensación de recargamiento y de *horror vacui* (horror al vacío). A este estilo se le comenzó a definir como “mestizas” o “poblanas”. En el barroco mexicano, peruano y ecuatoriano predomina la pilastra estípite, pilares invertidos que en muchas ocasiones estaban decorados con figuras antropomorfas, de igual forma el barroco andino introduce diversos elementos de su propia cultura como piñas, plumas, ángeles indios, maíz y cacao. Tanto las decoraciones interiores como exteriores eran obra de varios años ejercitando a artesanos europeos como hijos de la tierra quienes aprendían el oficio mediante escuelas creadas por las diferentes ordenes religiosas. De igual manera la mano indígena tuvo fuerte protagonismo en la construcción de estas edificaciones, pero, por supuesto, no por su creatividad ni para celebrar su obra, si no que estos cumplían un rol de ejecutantes pues eran hábiles y de bajo costo. (Pino, 1987).

En cuanto a las artes figurativas podemos observar que estas tuvieron su mayor expresión dentro de técnicas como el retablo, fondos ilustrativos de los altares, marcos de pinturas y esculturas de santidades, con el fin de generar efectos cada vez más ostentosos. En varias ocasiones la pintura era desplazada a los retablos pues había un creciente interés por las decoraciones volumétricas. Se buscaba generar una imagen de exacerbada religiosidad, heroísmo, dramatismo y, sobre todo, divinidad. Los artistas trataban de representar a la figura humana con efectos de dinamismo y movimiento. Estas esculturas se realizaban mediante un proceso de “estofado”, técnica que consistía en cubrir la pieza ya tallada con una delgada lámina de oro para posteriormente aplicar el color. Por último, la “encarnación” era la técnica de aplicar color a todas las partes del cuerpo no cubiertas por el ropaje, para dar mayor realismo a la piel, venas, golpes y sangre. Avanzado el siglo XVIII, para poder alcanzar cada

vez más el efecto de realidad, comenzaron a incorporar diversos detalles como cabellos humanos, pestañas de pelo, dientes naturales y cascara de huevo o vidrio para los ojos.

En cuanto a la pintura, Luis Álvarez Urquieta en su libro *La pintura en Chile durante el periodo colonial* (1933), nos explica que, en efecto, la pintura era un arte de técnica más elevada, por lo que tomó más tiempo en desarrollarse, siendo necesario que vinieran profesores desde Europa que pudieran enseñar la técnica del dibujo y la pintura, pero que debido a la falta de buenos maestros disponibles dieron como resultado piezas que no alcanzaron a estar en un nivel superior. Esta nace como una simple industria pero que con el tiempo se convertiría en un arte regional el cual, independiente de la técnica, goza de una identidad inconfundible. De todas formas, el autor (al igual que nosotros) lamenta profundamente que, habiendo tantos temas originales y pintorescos, solo conozcamos cuadros cuyos temas sean procesiones religiosas y combates entre españoles e indios.

El autor postula que el Arte Americano se encontraría influenciado por tres tendencias, por una parte, la influencia española, Asia, particularmente Filipinas y, por supuesto el mismo territorio americano, pues “todos sabemos que la tierra moldea al hombre” (Álvarez, 1933, p.9), y por ende, su arte. España influyó principalmente en el estudio anatómico y la proporción, además del uso del claro oscuro y la disposición de la composición, vale decir también, ciertos elementos que aparecen en las pinturas, como objetos o indumentaria europea, los cuales eran simplemente reproducidos o copiados mas no conocidos por los indígenas. Vale agregar que, ante la ausencia de maestros, modelos, espacios y pintores, podemos ver una gran cantidad de cuadros místicos, esto gracias al intercambio espiritual y al hecho de que podían pintar solo que veían. En cuanto a la influencia asiática, esta se caracteriza principalmente en términos decorativos, tonalidades de color generalmente más vibrantes, debido al deficiente estudio del claro oscuro, la ausencia de expresión en los cuerpos y los rostros, el uso del dorado y, al igual que los objetos españoles, la reproducción de objetos asiáticos. Por último, como lo menciona el autor: “la influencia regional en el alma de los pintores americanos” (1933, p.10), sus tradiciones, sus paisajes y sus colores modificaba la forma en que los objetos eran retratados, reproduciendo lienzos simples, pero

sinceros, reproducciones de cuadros religiosos y principalmente retratos de personas y diversas costumbres con una fuerte presencia de elementos de la naturaleza. (Álvarez, 1933).

En el mismo texto, Álvarez nos deja un fragmento escrito por Giulio Aristide Sartorio (1860-1932), célebre pintor y crítico autorizado italiano quien deja su opinión emitida en Quito, Ecuador el año 1924 en pleno periodo de dominación española, durante una visita al continente, formando parte de la Embajada Giurati. En esta expresa:

Al venir, desde la Argentina, tocando las costas del Pacífico, en Chile, viajando por el interior de Perú, Bolivia y Ecuador, hasta llegar a Quito, me he convencido de la existencia de un arte americano y he sorprendido tradiciones no sospechadas de los tiempos prehistóricos y los modernos, tradiciones que, en el porvenir imprimirán, en dicho arte, caracteres precisos. Y sí, a primera vista, observando aquí y allá, aparece este arte confuso, después de la visita a los monumentos de Quito, se manifiesta determinado en todas sus fases y aún, en la contribución indígena, lógicamente desenvuelta.

He escrito adrede fabuloso, porque a nosotros, visitantes italianos, visto de cerca el arte americano, nos produce una mezcla exótica de leyenda oriental y de exaltación occidental y ejerce una fantástica sugestión... En las costas del mar Indico, se desarrolló, también una desconocida decoración plástica, cuyos monumentos desde Siam hasta Java, han sido recientemente revelados a la admiración; y se ignora que muchísimo del arte decorativo del archipiélago índico, se ha infiltrado en las iglesias de América. Los franciscanos que enviaban sus miembros hasta el salvaje Japón, donde eran salvajemente martirizados, importaban a la América artífices convertidos; y, con la misma maravilla con que hoy, en la plástica incaica, hallamos documentos patentes del origen mongol, encontramos, también en las iglesias de Quito, de Lima, de La Paz, molduras arquitectónicas, cátedras, púlpitos, absolutamente del estilo asiático, venidos del lejano Oriente. De manera que, si a las figuras de San Antonio, San Francismo, Santo Domingo, Santa Rosa, San Francisco Solano se sustituyeran las figuras de Brahma, Siva, Amitabha, Budha, estas se encontrarían en un ambiente perfectamente familiar (...) (1933, p.20).

Textos como este, dan cuenta de la visión externa del fenómeno artístico que se estaba configurando en el territorio Latinoamericano, fenómeno que no solamente era catalogado de exótico, sino que también daba cuenta de esta evidente y fuerte influencia de otras culturas en la conformación del arte del territorio. Se configura entonces en el continente, no solo un arte, sino, una cultura y una historia marcada por la mano colonizadora, en un mundo donde el intercambio cultural estaba comenzando a ejercerse fuertemente, haciendo que,

finalmente, nos cuestionemos cuáles son los límites de la identidad latinoamericana (si es que los tiene y si es que fuera posible identificar solo una identidad latinoamericana), pues si bien sabemos que el arte históricamente se conforma de diferentes influencias, pareciera que el arte latino (y en Chile puntualmente) termina por configurarse como la materialización de un contexto de conquista e imposición cultural, más que un territorio que, con base en influencias y un contexto de legítimo cuestionamiento y avance, desarrolla su arte particular.

1.1.3 El Barroco en Chile

En Chile, concretamente podemos observar un fenómeno similar a lo ocurrido a lo largo del continente americano, el periodo Barroco, bajo nuestro contexto, se vio cruzado con el proceso colonialista, lo que originó que la base del arte Barroco en Chile, como en América, fuera con fines mayoritariamente evangelizadores. Si bien, en Chile se disputaba una lucha tenaz e incesante entre aborígenes y conquistadores, esto no impidió que se trajesen imágenes religiosas al territorio, debido a la fe cristiana de los españoles, quienes, exaltados por la guerra, el deseo de conquista y, junto con los nuevos territorios, nuevos adeptos a su fe.

Una de las primeras imágenes traídas al territorio fue una pequeña estatuilla de la Virgen (Figura 16) que, según cuenta la leyenda, fue traída por Pedro de Valdivia quien llevaba esta estatuilla sobre el arzón de su silla. En 1541 los españoles construyeron lo que actualmente vendría a ser el *Convento Máximo de San Francisco* (1572), actualmente la *Iglesia y convento de San Francisco*, como un espacio de veneración y cuidado de la estatuilla, una ermita en honor a dicha imagen como reconocimiento de sus servicios hacia los devotos. Se cuenta que, en la creencia popular de los españoles, al momento de pelear con los indios, la Virgencita arrojaba tierra a los ojos de estos para que no se vieran favorecidos en combate. Fue, durante la Colonia, la patrona de Chile. (Álvarez, 1933).



Figura 16. Asociación Litúrgica Magnificat (2016). *Virgen del Socorro*
[Fotografía digital] Santiago, Chile. Fotografía tomada de
https://asociacionliturgicamagnificat.blogspot.com/2016/07/la-virgen-del-socorro-la-primera-imagen_9.html

El contexto de batalla y caos no daba tiempo para pensar en el desarrollo artístico del territorio, la plaza principal tuvo como primer edificio público una cárcel donde se exhibían las cabezas de los criminales y se realizaban azotes públicos a criminales menores, posteriormente fue construido el Cabildo (o ayuntamiento) y finalmente una iglesia. Como un primer esfuerzo, las órdenes religiosas comenzaron por traer maestros artesanos, pero estos no eran artistas y su desempeño artístico era insuficiente, pues no se especializaban ni en el dibujo o la pintura. Estos se propusieron a pintar una imagen de una Virgen Dolorosa. (Figura 17).



Figura 17. (1933). *Virgen dolorosa*. Sildante, 1576 [Reproducción en blanco y negro. Cuadro original: óleo a colores] Santiago, Chile. Fotografía tomada de *La pintura en Chile durante el periodo colonial*, p. 24.

La imagen resultante, opina el autor:

Es una pintura primitiva, infantil, en el reverso del lienzo, con caracteres casi inteligibles, se lee: Sildante-1576. El rostro de la Virgen, sin expresión alguna, mira el gran puñal que tiene clavado en el pecho. Lo menos malo, como concepción y como dibujo es el manto, que aparece cubriendo la imagen; se notan algunos pliegues pasables, y hasta bien dibujados; pero, completamente deslucidos por las diferencias en el estudio de las sombras; y si a esto se agrega la pobreza en el colorido, a algo más, la aureola, que ni siquiera es circular, como puede verse, hay que concluir que, a las medianas aptitudes del artista, se agrega la deficiencia de medios tan notoria, que acusa la falta de compás para trazar circunferencias. (1933. p.24).

Si bien, el primer cuadro Barroco pintado en Chile pareciera no ser de la mejor técnica, aclara el autor, podemos dar por hecho que esta no es más que el inicio de una historia del arte pronta a desarrollarse. Por ejemplo, en el *Museo Colonial de San Francisco* podemos encontrar actualmente un cuadro de cuatro metros, tanto de ancho como de largo y en el que se representa la genealogía de la orden de San Francisco y otros santos, en las ramas de este árbol nos encontramos con seiscientos cuarenta y cuatro retratos en miniatura y cuyas cabezas no miden más de cinco centímetros. A pesar de esta gran cantidad y de una homogeneidad de dimensiones entre retrato y retrato esta no se vuelve monótona, de hecho, la técnica de luces y sombras está bien ejecutada y las decisiones en cuanto a los colores contrastan bien unos con otros, haciendo que toda la pieza funcione en su conjunto de forma admirable. (Álvarez, 1933).



Figura 18. (1723). *Árbol genealógico de la orden franciscana* [Óleo sobre lienzo, 380 x 395 cm] Santiago de Chile. *Museo Colonial de*

San Francisco. Fotografía tomada de El árbol genealógico franciscano. Desde un grabado flamenco en La Palma, hasta un lienzo cuzqueño en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile, p. 10.

Los primeros talleres de oficios artísticos empezaron a aparecer en el siglo XVII, a la vez que sus primeras obras, las cuales, por un lado, tenían la labor evangelizadora de una población prácticamente analfabeta y por otro, la decoración de monasterios. En esta época el artista tenía como referencia los objetos artísticos de Perú o España, realizando según su habilidad, contexto y limitación de material disponible lo que le acomodaba realizar. La simbología indígena, si bien estaba vedada en un comienzo, esta fue poco a poco adquiriendo un protagonismo sutil en las representaciones religiosas. (Memoria Chilena, 2023).

A lo largo de la Colonia, diversos cuadros fueron albergados en diferentes templos religiosos como lo fueron el *Convento de la Recoleta Franciscana* (1645), el *Convento y Basílica de la Merced* (1566), el *Convento Santo Domingo* (1557), los *Conventos de la Recoleta Dominica* (1750), *Convento de San Agustín* (1595), *Convento de los Capuchinos*, *Parroquia de San Isidro* (1686), *Parroquia de la Estampa* (1819), entre otras. (Álvarez, 1933).

En cuanto a la labor de Los Jesuitas, estos, en su misión evangelizadora, a la par de fundar colegios y edificación de templos, contribuían a la riqueza pública y fomento de las artes. Se cree que toda obra de importancia, tanto artística o de orden religioso en el periodo colonial, es obra de Jesuitas. Entre los pintores destacados, y que demuestran un progreso en la pintura, se encuentra Pedro de la Puente, jesuita, hábil pintor quién en 1632 realiza a la perfección un retrato del Padre Fray P. Miguellés, de la *Orden de la Merced*. Otro jesuita comprometido con el desarrollo artístico del territorio fue el sacerdote Carlos Haymhaussen (1692-1767), quien, regresando a Chile en 1748 de un viaje por Europa, se encontraba empeñado en buscar artistas que supieran a la perfección su arte y oficio, recorriendo los diferentes colegios para que viniesen a enseñar a los nativos, trayendo al país a cuarenta y ocho misioneros entre los que se encontraban los carpinteros Francisco Greuber, Juan Hogen y José Mezner, además de los escultores Jacobo Kellner y Jorge Lanz. Finalmente, en 1754 llegó a Chile Jorge Ambrosi, pintor suizo, quien ejecutó diversas obras dejando buenos discípulos. De los pocos

cuadros que han llegado a la actualidad, dos de ellos adornan la *Sacristía de la Catedral*, ambos cuadros simbolizan las advocaciones de “*Rosa mística*” y “*Turris Eburnea*”. En ellas, la imagen de la Virgen se encuentra rodeada de ángeles pintados más similares a una técnica del Renacimiento italiano. Ambrosi podría considerarse uno de los mejores pintores de la Colonia. Entre sus discípulos destaca Ignacio Andía y Varela quien, en un viaje junto a Ambrosio O’Higgins, en su cargo como secretario de cuatro Capitanes, manifiesta sus conocimientos de geografía y caligrafía, dibujando uno de los primeros planos del país y se cree que sirvió para dibujar el grabado publicado por Claudio Gay en su famoso atlas. Entre otros nombres destacados, como discípulos de los Jesuitas, está el escultor Ambrosio Santelices, el pintor Diego Guzmán, Fermín Morales y Rosauero Rojas. (Álvarez, 1933).

Actualmente, en el *Museo de Bellas Artes* (1880) podemos encontrar un cuadro de la época colonial, que se sabe, le perteneció a los Jesuitas: “*El niño Dios perdido y hallado en el Templo*” (1605), el que nos muestra la Sagrada Familia en un primer plano, arriba se encuentra el Padre eterno y rodeado de ángeles, finalmente al fondo del cuadro vemos nuevamente al Niño Dios discutiendo con los doctores de la ley. No se sabe quién es el autor de la pieza, pero se reconoce su técnica, el movimiento y los colores armoniosos. (Álvarez, 1933).



Figura 19. (1605). *El niño Dios perdido y hallado en el Templo* [Óleo sobre lienzo, 267 x 226 cm] Santiago, Chile. *Museo de Bellas Artes (En Depósito)*. Fotografía tomada de <http://52.183.37.55/artworks/13439>

Como podemos apreciar, si bien el arte barroco originado en Chile nace con el mismo objetivo de doctrina religiosa que sus coterráneos americanos, este desde sus orígenes fue de una calidad deficiente y, a pesar de que este evolucionó, su proceso fue lento y fastidioso, quizás por los constantes conflictos bélicos, políticos y territoriales existentes desde la conquista o por la carencia de técnica en el territorio. Desde su primera pintura, *La Virgen dolorosa* (1576) (Fig. 17), podemos apreciar una técnica más similar al arte medieval, más similar a un proceso anterior que al contexto artístico que vivía Europa con el Barroco y, por otra parte, los cuadros de mayor avance técnico son más similares a un arte renacentista tardío. El arte barroco chileno (si es que le podemos decir barroco realmente) ni siquiera pareciera tener un sincretismo cultural a diferencia de otros territorios, no cuenta con ninguna

cuota de identidad. El arte desarrollado durante la Colonia fue en su mayoría retratos de Vírgenes, Santos, héroes patrios y pasajes bíblicos, los cuales fueron una excusa para seguir desarrollando, o tratar de desarrollar, una técnica artística. Como mencionó Georgina Pino, nuestro proceso histórico (a nivel local y continental) se vio interrumpido violentamente y obligado a tomar un rumbo que no le pertenecía. Si bien, en nuestro país, a diferencia de los demás países colonizados, vivimos el “Barroco” con resultados artísticos menos memorables a nivel de pintura o arquitectónicos, todos tenemos algo en común: nuestro periodo barroco fue vivido desde la forma, desde la comprensión técnica e instaurada desde la violencia por nuestros colonizadores, mas no como un proceso de contenido, de cuestionamiento, de este pesimismo vital que vivió Europa, pues, precisamente ambos continentes, especialmente América antes de la colonización, estaban viviendo dos contextos y, por ende, dos formas de concepción de la vida y obra diferentes. Es por esto que creemos que la creación de un teatro Neo Tenebrista no sólo tendría implicancias estéticas, sino que lo vemos también como una reivindicación del “Barroco” sintético vivido en la colonia, dándonos la oportunidad de llenarlo de contenido y otorgarle una identidad propia.

1.2 El teatro barroco y sus elementos temáticos principales

En este contexto, el fenómeno teatral se convierte en un arte de masas por excelencia, siendo uno de los divertimentos principales en la sociedad europea durante el siglo XVII. Este gozaba de diversos tipos de presentaciones y de un variado tipo de público, ya sea masivo y popular o más selecto y culto, de igual manera los espacios de representación escénica se ubicaban en patios, corrales o coliseos, esto como una herencia de la tradición medieval que representaba obras religiosas en plazas, pueblos y ciudades, siendo en este periodo donde comienza a profesionalizarse la labor teatral junto con la creación de un nuevo tipo de texto dramático con una flamante estructura, tipos de personajes, tratamientos estéticos y lingüísticos además de temáticas particulares de su contexto, destacando el teatro isabelino en Inglaterra con Shakespeare (1564 – 1616); Racine (1639 – 1699) y Moliere (1622 – 1673) en Francia; y el Siglo de Oro en España con autores como Lope de Vega (1562 – 1635), Calderón de la Barca (1600 – 1681) o Tirso de Molina (1579 – 1648). (Castro, 2020).

Antonio Lope de Vega en *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, publicado originalmente en 1609, propone un tipo de texto dramático nuevo que rompe los paradigmas del teatro clásico. Uno de los cambios que se propone es la división de la obra en tres jornadas o actos, en lugar de los cinco en los que se dividen las obras de teatro clásicas, siendo el acto I el planteamiento del conflicto, el acto II el nudo y el acto III el desenlace. “En el acto primero ponga el caso, en el segundo enlace los sucesos, de suerte que hasta medio del tercero apenas juzgue nadie en lo que para; (...)” (Lope de Vega, 2003, p. 19).

Estos actos se subdividen en escenas breves con el fin de poder otorgar dinamismo y variedad en la obra. De igual forma, este dinamismo se logra mediante la ruptura de la regla clásica de las tres unidades, permitiendo que exista más de un conflicto dramático (unidad de acción), que el relato ocurra en más de un día, así, los sucesos narrados en la obra pueden durar días, meses o incluso años (unidad de tiempo) y que la obra transcurra en más de un espacio a la vez, como palacios, campos de batalla, poblados, castillos, habitaciones, exteriores, entre otros (unidad de lugar).

Otro aspecto que destacar es la mezcla entre la comedia y la tragedia, las cuales, en términos clásicos, estaban divididas acordes a sus respectivas temáticas, de asuntos graves, trascendentes, nobles y complejos las tragedias, mientras que a las comedias se les otorgaba un carácter cotidiano, burlesco, ligero y banal. Esta unión se da, pues se comprende que la realidad goza de ambas energías constantemente y que la vida misma se conforma de ambos aspectos, naciendo así lo que conocemos como drama: “No hay que advertir que pase el periodo de un sol, aunque es consejo de Aristóteles porque ya le perdimos el respeto, cuando mezclamos la sentencia trágica a la humildad de la bajeza cómica”. (Lope de Vega, 2003, p. 13).

Por lo mismo, otra mixtura propuesta en este género nuevo es la de personajes nobles, quienes estaban destinados a historias trágicas y los personajes plebeyos a la comedia. En la mayoría de las ocasiones, debido a la ruptura de la unidad de acción, podíamos encontrar dos acciones, una protagonizada por los personajes nobles y otra por los criados. De todas maneras, si bien esta mezcla rompe la pureza propuesta por el paradigma clásico, generalmente la diferenciación entre personajes de baja condición y nobles se expresa

mediante la expresión verbal de los personajes y su carácter o tipo de conflicto en el relato, siendo los plebeyos y criados los graciosos, de conflictos sencillos y expresiones verbales más simples, y los nobles enfrentándose a profundas pugnas y textos de mayor complejidad métrica. Estos personajes suelen desarrollarse como tipos o tipificados, entre los que destacan: El caballero (De valores nobles, joven, honrado, encargado de vengar las ofensas realizadas en su contra), El noble (Poderoso, rico, suele abusar de su condición y suele ser una fuerza antagónica), El Rey (Quien imparte justicia y restablece el orden, puede ser joven y alocado o maduro y justo), El villano (Alguien del pueblo, trabajador, honesto, anteriormente tratado como un tonto pero que ahora tiene un ennoblecimiento), El Galán y La Dama (Protagonizan la aventura amorosa y se caracterizan por cualidades como el amor, la valentía y la fidelidad) y El Gracioso o Donaire (Criado o confidente del galán, siendo su contrapunto. Normalmente complemento de la criada que acompaña a La Dama. Es chistoso, inculto y comilón). (IES Bellvitge, 2023).



Interior de un teatro de Londres en tiempos de Shakespeare. (Dibujo del teatro de El Cisne, hecho en 1596 por Juan de Witt.)

Figura 20. Witt, J. (1596). Teatro El Cisne. *Interior de un teatro de Londres en tiempos de Shakespeare* [Dibujo]. Fotografía tomada de William Shakespeare. Obras completas. Introducción. (1951, p. 28).

Un elemento importante que cabe mencionar y que es muy característico del teatro barroco, es la arquitectura de los corrales de comedia, los espacios donde las obras eran presentadas, ya que estos definirán, en cierta medida, las características de las obras de este periodo. Como mencionamos anteriormente, estas presentaciones tenían un carácter masivo y con una fuerte herencia medieval, por lo que las obras solían representarse en espacios abiertos como corrales de comedias o patios interiores. Las obras eran presentadas durante el día en medio de un ambiente de jarana y fiesta, gente bebiendo y jugando a las cartas, la obra

era un elemento de entretención que, si bien era el evento principal por el cual se cobraba muy barato, este estaba dentro de este contexto de fiesta y si este no llamaba la atención del público o no lo mantenía entretenido este podía pasar perfectamente desapercibido o, en el peor de los casos, abucheados en una lluvia de tomates. (Astrana, 1951).

Estos espacios podían ser octogonales, rectangulares o circulares y estaban conformados por un escenario absolutamente abierto, sin telón o zona de *proscenio*, característica del teatro griego. Frente a *El Tableado* o escenario se encontraba *El Patio Central* o sitio abierto, de precios más populares y que ocupaban las personas de clase social más baja. Rodeando esta zona compuesta entre el escenario y el espacio abierto, se levantaban *Los Aposentos* o *Galerías*, que eran los corredores a modo de palco en altura y que estaban destinados para familias con mayor poder adquisitivo o de clases sociales más altas, siendo estos espacios en altura no solo lugares privilegiados para ver el espectáculo, sino que, a su vez, un espacio donde ser vistos. En estas galerías, hombres y mujeres podían mezclarse, a diferencia de sectores como el patio (que estaba destinado a los hombres) y *La Cazuela*, sector ocupado por mujeres y que se encontraba en el primer corredor frente al escenario y por el cual las mujeres entraban por un acceso diferente. (Astrana, 1951).

En cuanto a los textos dramáticos, el rasgo característico es su escritura en verso, siendo utilizado el tipo de verso y estrofa en específico, adecuado para la acción dramática.

Acomode los versos con prudencia
a los sujetos de que va tratando.
Las decimas son buenas para quejas;
El soneto está bien en los que aguardan;
las relaciones piden los romances,
aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
y para las de amor, las redondillas.
(Lope de Vega, 2003, pp. 19, 20).

Estos textos de carácter fuertemente poético y enriquecido de diversas figuras retóricas tienen, al igual que las otras expresiones artísticas del barroco, una función de propaganda de los valores tradicionales, ya sean morales, políticos o sociales, al servicio de los intereses

de los sectores gobernantes o dirigentes. Podemos ver esto reflejado en personajes como El Rey, quien encarna valores como amor a la patria, la sabiduría y grandeza, de igual manera, podemos ver dichas virtudes en otros personajes nobles y, de llegar a existir uno corrompido, este tendrá un destino tal que denote que será castigado por sus acciones.

Pero, al igual que en la pintura, existe otro tipo de expresiones que podríamos denominar de evasión, una especie de espacio para soñar y para cuestionar aquellos paradigmas a los que la sociedad barroca se estaba enfrentando, tales como la verdad, el rol del ser y la vida misma. Por ello, podemos ver que los temas más recurrentes en estas obras son el honor, la venganza y el amor.

Francisco Luis Ramón en sus estudios preliminares del Siglo de oro español (Introducción de *Calderón. Obras completas*, 1968), hace un análisis respecto al concepto de honor tratado en estas obras, explicando que es un tema privilegiado, pues en el contexto en el que nos encontramos el honor es un valor absoluto, es un bien comunitario, raíz y fundamento del orden común, siendo el individuo un integrante de la sociedad que lo sustenta y da sentido a su vida, este deberá, si quiere seguir perteneciendo en ésta, mantenerse íntegro en su honor. Es debido a ello que la ofensa, real o imaginaria, requiere de una reparación inmediata expresada en el acto de venganza.

El derramamiento de la sangre del ofensor es el único medio que el ofendido tiene para reintegrarse como miembro vivo de la comunidad. Mientras no se cumpla la venganza del deshonrado es un miembro contaminado que la comunidad rechaza. Por eso, si la honra es equiparada a la vida, la deshonra lo es a la muerte. (1968, p. 10).

Un ejemplo claro de esto es una de las obras emblemáticas de William Shakespeare, *Hamlet* (1603) en la que podemos ver al joven príncipe de Dinamarca movilizado por la venganza del asesinato de su padre el Rey Hamlet, quien lo ha visitado en forma de fantasma al comienzo de la obra, informándole que Claudio, hermano del Rey, ha sido el responsable del delito, siendo ahora quien ejerce como rey tras casarse con la madre del príncipe, la Reina Gertrudis. El fantasma del rey le pide a su hijo, el príncipe Hamlet, que vengue su muerte. En esta obra podemos ver cómo la venganza de sangre responde a un impulso elemental de justicia, casi salvaje y que genera el conflicto principal de Hamlet, realizar o no dicha

venganza, pues se convierte en un conflicto de convicciones íntimas y normas éticas y legales. No podemos obviar que la venganza y la recuperación de la honra se oponen a lo impuesto por las leyes y la religión, siendo el asesinato un crimen y un pecado respectivamente. Aquel conflicto interno del príncipe genera una dilación a lo largo del relato, levantándose cuestionamientos y entregándose a la “locura”, la que no posee interpretaciones ambiguas, pues no sabemos hasta qué punto es fingida o real. Ángel-Luis Pujante, en su introducción de *Hamlet* (2017), hace la siguiente reflexión:

En efecto, la conducta irracional se consideraba una rebelión de las emociones, y la <<locura>> de un vengador abocado a la histeria suponía la ruptura de los frenos que contienen al hombre racional y civilizado. En consecuencia, la venganza a la que impulsan el honor y el deber origina en el protagonista la pérdida de sus virtudes, hasta el punto de que algunas obras le convierte en un artista de la crueldad, como ocurre en la *Tragedia del vengador (The Revenger's Tragedy)* de Cyril Tourneur. No debe, pues, extrañar que tanto ética como dramáticamente la muerte del vengador al final de la obra sea un requisito necesario. (2017, p.18).

Esta venganza es pospuesta a lo largo de la obra debido al conflicto interno del príncipe, pero no es hasta casi el final de la obra cuando, tras volver a Dinamarca desde Inglaterra, que decide a cumplir su venganza. Esta decisión se ve fuertemente influenciada por una conversación que sostiene con el sepulturero, cuya frialdad e indiferencia ante su trabajo no es más que un reflejo grotesco de la muerte y como esta tranquilamente sigue su curso y que a todos nos llamará en algún momento, apareciendo conceptos como el *memento mori* del que hablamos anteriormente. Esto puede verse graficado igualmente en el gesto clásico de esta obra, y que podríamos decir, es un ícono popular de la obra shakesperiana, el monólogo del *ser o no ser* con Hamlet sosteniendo el cráneo de Yorick en su mano. Hamlet se preguntará a dónde han ido a parar los esfuerzos, triunfos, alegrías y glorias de los hombres. Es, finalmente, esta reflexión ante la muerte inevitable, que el príncipe, quien ha tenido este debate entre el honor y los dictados de la conciencia, decide cometer su venganza y aceptar su condena. (Pujante, 2017).

El autor explica que en estas obras el concepto de venganza no opera simplemente como una mera pieza mecánica del conflicto, sino como un verdadero sistema de un organismo que varía según la visión de cada dramaturgo, siendo Shakespeare uno de los

autores que supo aprovechar al máximo sus virtudes dramáticas, pues comprende la complejidad de la venganza, tanto en su amplitud intelectual como en su penetración psicológica, expresándose de forma bella y elocuente en sus obras y, particularmente, *Hamlet*, convirtiéndose no sólo en un gran clásico para la literatura, sino que uno de los grandes mitos de Occidente (Pujante, 2017).

Este autor hace también un estudio preliminar en otro texto celebre del autor inglés, *Romeo y Julieta* (1595), obra que trata temas tales como la muerte, la venganza, el amor y el odio, siendo fuerzas que, al igual que en *Hamlet*, son mostradas con desenlaces trágicos, pues son fuerzas incontrolables para los seres humanos. En este caso, Shakespeare nos muestra una arista de la vida fugaz y efímera en un conflicto que destaca por su intensidad, relatando las vivencias de estos dos jóvenes enamorados, cuyo amor imposible, debido a la enemistad histórica de sus familias, los llevará a su trágico destino advertido ya en el prólogo de la obra. (Pujante, 2017).

Si bien, podemos definir *Romeo y Julieta* como una tragedia de amor, podemos ver con mayor presencia elementos de comedia, siendo ésta y el amor, aspectos íntimamente relacionados entre sí. Pero el efecto trágico se produce porque nuestros protagonistas, con los cuales es fácil identificarse, son vulnerables y caen víctimas de una situación de odio de la cual no pueden escapar. Aun así, la tragedia de estos personajes no es inevitable, pues si bien se comprenden a ellos mismos como juguetes del destino, las oportunidades de ambos de lograr sus objetivos existen y son factibles de llevarse a cabo y asegurarles la felicidad que persiguen, mas, las repetidas intervenciones del azar y la ignorancia son los mismos factores que los llevan a su desgracia.

El instrumento del <<destino>> es, según Evans, la inconciencia e ignorancia de los personajes que actúan sin conocer la situación en que se encuentran ni entender las consecuencias de sus actos. Habría que añadir, no obstante, que esta ignorancia opera en alianza con el azar a través de las diversas <<coincidencias>> que Shakespeare va disponiendo a lo largo de la obra. (Pujante, 2017, p.23).

Esta historia destaca por su fuerte, pasional y efímero amor que destaca por ser breve pero sumamente potente en todos sus sentidos. Shakespeare sabe graficar esto perfectamente

desarrollando un conflicto que transcurre en cuatro días, mostrándonos una juventud intensa a la vez que vulnerable, acentuando la rápida maduración de los hechos. Es más, Romeo y Julieta, antes de su fatal desenlace, sólo aparecen juntos cuatro veces en toda la obra: 1. cuando se conocen en la fiesta; 2. la escena del balcón; 3. cuando se disponen a casarse; y 4. antes de separarse una vez que Romeo es desterrado. Es como si los protagonistas no tuvieran derecho a estar juntos ni solos sin ser molestados. La naturaleza de este amor exige secreto.

Shakespeare imbuje una historia de una pasión que, hasta entonces, era inédita, iniciando un ciclo shakespeariano del amor contrariado por fuerzas mayores o superiores tales como el orden familiar o social, mostrando al amor como un nuevo sentimiento que transforma a quien lo vive, hasta el extremo de exigir su propia vida. En este caso, al autor no pareciera interesarle necesariamente la condena moral de los personajes, pues, de hecho, en esta lógica del azar propio de la vida, ningún personaje obra con maldad, sino más bien por su efecto dramático, por la ignorancia y por el desconocimiento, por el aislamiento en que han dejado a nuestros protagonistas. (Pujante, 2017).

Otro autor que no podemos dejar de mencionar en esta investigación es Calderón de la Barca, dramaturgo español cuya obra es sumamente reflexiva, de una profundidad y cuestionamiento existencial sumamente destacable, convirtiéndose en uno de los más reconocidos escritores del llamado *Siglo de oro español* y, al igual que Shakespeare, uno de los más célebres del mundo y la historia de la Literatura.

Como expone Julio Orlandi en el prólogo de *La vida es sueño* (1968), en la obra de Calderón podemos encontrarnos mayoritariamente con dos estilos narrativos, en el primero hay una clara raíz nacional y costumbrista, mientras que en el segundo observamos un teatro poético y simbólico. Dentro de sus producciones, de igual forma nos podemos encontrar con auto sacramentales que son obras dedicadas a la divulgación de la doctrina teológica, además del teatro de corte donde podemos encontrarnos con temáticas mundanas con acompañamientos musicales. En sus textos podemos observar la unión de lo poético con el drama, es Calderón quien con su teatro traza la cumbre de la poesía barroca española, trascendiendo a toda Europa, y como podemos observar, atravesando su propio tiempo. Para

fines de este trabajo nos detendremos en lo que para muchos es su obra maestra *La vida es sueño* (1635).

La vida es sueño es una de sus creaciones más conocidas y que al igual que la obra de Shakespeare, refleja fuertemente el sentimiento barroco. En esta obra se narra la historia de Segismundo, príncipe de Polonia, quien ignorante de su situación, se encuentra prisionero en una torre desde su nacimiento, debido a que su padre, el Rey Basilio, habría recibido de los astros una profecía que decía que al nacer su hijo ocurrirían horribles desgracias, tales como la muerte de su esposa Clorilene durante el parto. Además, se predijo que en el futuro del niño se vislumbraba un destino de maldad y tiranía. Una vez nacido el niño durante un eclipse de sol y habiendo acaecido la muerte su madre, Basilio decide encerrarlo para siempre en la torre, evitando así las consecuencias de su inevitable destino. Tras años de este hecho, el Rey, ya más viejo y pronto a ceder el trono, decide darle una oportunidad a su hijo, otorgándole la libertad y la vida de un noble para ver si el destino de su hijo ha de cumplirse o no. Pero dicha decisión, por su carácter arriesgado, estará enmarcada en un plan compartido por el Rey y su corte: Segismundo sería sacado de la torre mientras dormía, para despertar en el palacio con la excusa de que todo lo que había vivido había sido un sueño y, en caso de ver en él un actuar violento, soberbio o cruel, éste sería regresado a su torre bajo el mismo proceder. Una vez que Segismundo es sacado de prisión, la confusión y el sinsentido no tardan en aparecer, de igual forma su carácter violento y salvaje no tarda en manifestarse, provocando que sea regresado nuevamente a la torre lo que genera en él cuestionamientos en torno a la vida, la realidad y el sueño y el cómo vivimos virtuosamente ante tal realidad. De igual manera, toda la trama genera en el público-lector otro cuestionamiento: ¿La profecía tenía razón y el actuar de Segismundo era inevitable o fueron las circunstancias de su aislamiento, buscando evitar las consecuencias de la profecía, las que lo llevaron a comportarse como un salvaje?

Si bien, la temática onírica ya había sido tratada anteriormente en otras obras y autores, solía tratarse de manera superficial con soluciones inmediatas o como circunstancias cómicas y de confusión. La grandeza de la obra de Calderón recae justamente, en tratar la temática del sueño como un símbolo, otorgándole un significado más profundo, filosófico y universal, a la vez que se convierte en una discusión crítica respecto a asuntos políticos,

morales y humanos que siempre están vigentes (también por eso su carácter clásico a nivel de literatura), tales como el honor y el poder. Es por eso que una vez Segismundo regresa a la prisión nace el cuestionamiento de la existencia como ilusión y de su brevedad, cambiando con ello su concepción del poder y como consecuencia, cambiando su actuar a uno justo y prudente.

Yo sueño que estoy aquí
de estas prisiones cargado,
y soñé que en otro estado
más lisonjero me ví.
¿Qué es la vida?, un frenesí;
¿Qué es la vida?, una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.
(Calderón en Orlandi, 1968, p. 91).

De igual forma, a diferencia de obras anteriores, Calderón no trata las predicciones astrológicas como una verdad que se cumple, pues en su obra aparece la virtud del hombre como un poder para vencer los augurios o para vencer sus propios sentimientos en la búsqueda del honor, el bien y el deber. Constituyendo así una cualidad propia de la vida misma: una lucha constante del hombre por convertirse en un ser virtuoso y que puede ser una lucha dura y difícil de ganar. (Orlandi, 1968).

En cuanto a su estilo, podemos ver varios elementos barrocos ya mencionados hasta ahora, como, por ejemplo, el conflicto de Rosaura en busca de venganza para recuperar su honra, Clarín como su acompañante gracioso, el Rey Basilio como un gobernante que busca el bienestar, Astolfo como el noble ambicioso de poder y cobarde, y, por supuesto, Segismundo como quien busca la virtud del honor y la verdad. Podemos ver también las diferentes unidades de acción, teniendo paralelamente al conflicto de Segismundo y su padre, el conflicto de Rosaura con Astolfo o el conflicto de Clotaldo con Rosaura. Esto otorga una obra dinámica y de grandes contrastes, además del conflicto conceptual y ontológico, como mencionamos en el punto anterior, con un lenguaje poético, escritura en verso, lleno de figuras literarias como la metáfora o la hipérbole y, en este caso, destacando fuertemente la

temática del *theatrum mundi*, cuestionando la realidad y el rol del ser en esta concepción de un mundo hiper concientizado a modo de un teatro en el cual actuamos.

El teatro barroco, como hemos podido revisar, goza de cualidades que responden a su contexto tales como una vía educativa de los valores humanos, que si bien gozan de un carácter de desazón ante la vida y sus injusticias, sus males que se ejercen fuera de nuestro control como el odio, la soberbia del poder y la muerte, están contrastadas por el poder de la nobleza del hombre quien puede o intenta darle pelea a dichas fuerzas, mediante las convicciones del honor, el amor o la redención en búsqueda del bien. Un claro oscuro que trasciende la pintura para ejercerse como un elemento ya no meramente visual, sino filosófico y humano en el quehacer del hombre.

1.3 Caravaggio y el Tenebrismo: Elementos fundamentales de su obra

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) nace en Milán el 29 de septiembre en 1571, siendo bautizado al día siguiente en la parroquia de *Santo Stefano de Brolo*, donde sus padres, Fermo Merisi y Lucia Aratori, provenientes de una pequeña ciudad denominada *Caravaggio* situada al este de Milán, lo bautizan con el nombre del arcángel. Fermo Merisi se desempeñaba como albañil y director de obras, su padre, Bernardino, abuelo de Michelangelo, explotaba un comercio de vinos en la ciudad de *Caravaggio*, mientras que otros miembros de la familia se dedicaban de igual forma al campo de la construcción. Giulio Mancini (1558-1630), a quien le debemos las biografías tempranas del pintor, explica que Fermo fue maestro de obra y arquitecto al servicio del marqués de *Caravaggio* debido a una relación de confianza, pero estudios más recientes indican que al parecer esto no era tal y que tampoco ejerció como arquitecto, de hecho sería el padre de Lucia, Giovan Giacomo Aratori, abuelo materno de Michelangelo, quien tendría un vínculo de confianza con los marqueses de *Caravaggio*, teniendo diversos cargos oficiales en el pueblo y administrador del Santuario de *Santa María della Fontana*. Una vez Fermo y Lucia contrajeron matrimonio en 1571, estos se trasladaron a una casa situada en la parroquia de *Santa María della Fontana* en Milán y, tras el nacimiento de Michelangelo en 1571 estos tuvieron dos hijos más, Giovan Battista en 1572 y Caterina Merisi en 1574. Es de suponer que la familia viajaría constantemente

entre Milán y Caravaggio, pero cuando entre 1576 y 1577 estalla la peste en Milán, esta se traslada definitivamente a *Caravaggio*, siendo víctimas de la peste Fermo y su padre, por lo que Lucia, junto a sus hijos, se van a vivir a casa de sus padres en *Porta Folcera*. En cuanto a la formación escolar de Michelangelo o entorno sociocultural no se sabe más detalles. En cuanto a su formación artística se sabe que las bases de su futuro profesional comienzan en 1584, cuando firma su contrato de formación con el maestro Simone Peterzano, en dicho contrato se establecía un pago anual de 24 escudos de oro a cambio de darle al joven una cama, alimentación y hospedaje en la casa de su maestro por cuatro años y le iniciaría en el mundo de la pintura. Poco se sabe de cuánto tiempo duraron los años de aprendizaje de Caravaggio, de dicha actividad hay pocas pruebas. Entre los años 1589 y 1592, en conjunto de sus hermanos, se ocupa de la herencia de sus padres y tras la venta de algunos terrenos, este abandona su ciudad natal y se encamina a Roma a probar fortuna. (Schütze, 2021).

Al igual que su arte de penumbras, existen muchos misterios en cuanto a pasajes de su vida que han quedado en las sombras, esto debido a que no se posee a la fecha ningún documento o carta escrita por Caravaggio que dé cuenta de quien era él, se cree que esto se debió a su vida y, particularmente, sus últimos años en los cuales tuvo que huir de Roma, pasando por *Nápoles*, *Malta*, *Siracusa*, *Messina* y *Palermo*, esto tras herir de muerte a Ranuccio Tomassoni durante una pelea. Siendo esta fuga permanente y cambios de residencia constante, además de no dejar ningún discípulo o familia, las principales razones por la cual no hay una transmisión de testimonios personales del pintor. Gran parte de la información que se posee se debe, como mencionamos anteriormente, a las biografías de Giulio Mancini (1558-1630), Giovanni Baglione (1566-1643) y Giovan Piero Bellori (1613-1696), a pesar de esto, estas biografías cuentan con ciertas lagunas, además de estar teñidas parcialmente con la relación, buena o mala, que tenían estos autores con el pintor, por lo que a falta de testimonios propios y la situación historiográfica mencionada anteriormente, que diversos estudios se han levantado a partir de su obra, siendo esta redescubierta a inicios del siglo XX en Milán durante una exposición en 1951, desde entonces la investigación se ha intensificado, estudios dedicados al análisis estilísticos y técnicos de sus obras, de los documentos existentes y, por supuesto, la influencia de su legado. (Schütze, 2021).

Poco sabemos de su vida, personalidad, formación, inclusive de sus tendencias políticas o creencias espirituales, sus intereses culturales o artísticos, pero, no será sino su obra la que dé cuenta de aquellas interrogantes, como diría Schütze en su libro *Caravaggio. Obras completas* (2021): “lograr que sus obras hablen por sí solas” (p.20).

Entre 1560 y 1584, en su condición de arzobispo de Milán, Carlos Borromeo pone en práctica de manera radical sus ideas de reforma religiosa, su rol siendo fundamental para la aplicación de las resoluciones del Concilio de Trento (1545-1563) en el espacio sacro, conformándose como una de las grandes figuras de la Contrarreforma. Su seguimiento de Cristo se caracterizaba por un severo espíritu de austeridad, humildad y pobreza. No se puede comprobar una relación directa entre el joven pintor y Borromeo, sin embargo, debido a los primeros años de aprendizaje de Caravaggio este debió entrar en contacto con la “cultura borromaica” y sus implicaciones para el arte religioso. Vale decir también que entre los marqueses de *Caravaggio* tenían estrechas relaciones con Borromeo y, como mencionamos con anterioridad, existía por el lado de la familia materna del pintor cierta cercanía con los marqueses de la ciudad. Se cree que este contexto religioso y la visión austera y pobre pudo ser un antecedente importante para el tipo de arte que desempeñaría Caravaggio, mostrándonos aquellas representaciones de vírgenes y santos empobrecidos. De igual forma se cree que el tipo de arte que se realizaba en aquel periodo, el cual Caravaggio probablemente observó en las iglesias y conventos, y cuyas características debieron tener alguna incidencia en el arte realizado por el pintor posteriormente. (Schütze, 2021).

Pero, por sobre todo, dilucidó las características y propiedades estructurales de la pintura lombarda que crucificaron en la obra de Caravaggio: una inmediatez y observación directa de la naturaleza, un especial interés por la representación de lo corriente, un naturalismo de la representación no solo en el retrato y la pintura de género, sino también en la imagen religiosa, una radicalización en la composición y la estructura narrativa que buscaba dirigirse a la afectividad del espectador, al diálogo entre la realidad del cuadro y del observador, así como la superación de la frontera estética que los separa. (Schütze, 2021, p. 30).

Cuando Caravaggio llega a Roma durante el verano de 1592, este llega como un artista joven y desconocido. No procede de una fama de genio precoz ni tampoco con protectores influyentes que le facilitaran un comienzo privilegiado, no obstante, y tras

trabajar en diversos talleres, estudios y realizado algunos encargos, este se convierte rápidamente en uno de los pintores de mayor éxito en la Roma papal, dominando el campo de los encargos públicos de gran prestigio. Es en sus trabajos tempranos, tanto en sus semi figuras, escenas de género y cuadros religiosos, un impactante representación naturalista que causó estupor entre sus coetáneos, de hecho, los primero biógrafos del pintor señalan que este llevaría a sus modelos directamente al lienzo sin la necesidad de dibujos preparativos, preparando las figuras en el mismo lienzo y definiéndolas y corrigiéndolas a medida que las iba desarrollando. En esta etapa temprana ya aparece su característico claro oscuro, colocando a sus modelos en espacios oscurecidos con una fuente de luz mínima proyectada sobre los cuerpos. Algunos expertos han llegado a teorizar que Caravaggio experimentó con métodos que hoy entenderíamos por fotográficos, trasladando a sus modelos al lienzo con ayuda de sustancia químicas fotosensibles. (Schütze, 2021).

A partir de 1599, cuando Caravaggio recibe un encargo de la realización de imágenes laterales para la *Cappella Contarelli*, el pintor comienza una etapa en la cual su obra estaría marcada por encargos públicos en el espacio sacro. Es entonces cuando su carrera alcanza un gran prestigio y estatus en la jerarquía del reñido mercado artístico de la época. Dicha visibilidad y popularidad expuso fuertemente al pintor a diversas críticas además de despertar envidia en sus colegas. Como mencionamos anteriormente, la obra de Caravaggio destacaba por un impresionante naturalismo, el cual, le significó diferentes problemas con diferentes encargos para la iglesia, siendo varios de sus retablos rechazados por los comités eclesiásticos o sustituidos por segundas versiones. Esto se debió principalmente a los supuestos y condiciones de producción de obras de arte en la época de la Contrarreforma, siendo la sección 25 y última del Concilio de Trento, la cual habla sobre la veneración de las imágenes. La obra de Caravaggio, al plasmar a estos personajes bíblicos, sagrados y divinos de manera excesivamente naturalista no “idealizarían” dichas figuras lo suficiente, atentando contra el *decorum* y haciendo que entraran en un fuerte conflicto las autoridades eclesiásticas y el pintor, quien ya mostraba en su obra su característica intensidad y personalidad oscura, al mismo tiempo que revelaba su fuerte crítica a la tradición. (Schütze, 2021).

Lo decisivo era representar no solo el acontecimiento de la salvación, sino también la reacción, la compasión y la perplejidad de las personas que, en

el cuadro, se convierten en testigos de dichos acontecimientos. La obra de historia religiosa tenía como objetivo explicar al observador, mediante una exégesis visual, los acontecimientos de la redención y plantearle de un nuevo modo su significado más profundo. El testimonio de los textos bíblicos, la doctrina de la Iglesia y las tradiciones iconográficas formaban el necesario punto de partida. Sin duda, los comitentes de Caravaggio formularon claramente sus expectativas, especialmente en el caso de encargos para el espacio sacro, e introdujeron en los debates textos e imágenes relevantes; delimitaron así el marco dentro del cual Caravaggio desarrolló su interpretación pictórica. (Schütze, 2021, p. 198).



Figura 21. Caravaggio, M. (1605-1606). *San Jerónimo escribiendo* [Óleo sobre lienzo, 112 x 157 cm] Roma, Italia, *Galería Borghese, inv. 56*. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p.401.

La obra de Caravaggio casi siempre parece encontrarse confrontada directamente con el texto bíblico, pues si bien no tenemos registro de documentos que den cuenta de sus convicciones, es en su obra donde podemos dar cuenta de sus cuestionamientos filosóficos ante los relatos y su necesidad de otorgar una mirada contemporánea de los mismos, con

intenciones de actualizar los acontecimientos, destacarlos en su significado y su relevancia. La representación en los cuadros de Caravaggio busca, por sobre todo, hacer el acontecimiento narrado en el pasaje bíblico un acontecimiento, real y concreto, evocando una continuidad entre el observador y la pintura. (Schütze, 2021).

El 28 de mayo de 1606 se produce una pelea armada entre Caravaggio y Ranuccio Tomassoni, cuyas circunstancias y desenlace sangriento terminó con la muerte de este último y dejando al pintor gravemente herido, fugándose de Roma a toda prisa. El altercado se había producido durante un partido de *pallacorda* (deporte de raqueta, precursor del tenis), resultado de años de enemistad marcado, aparentemente, por arrogancia, celos coléricos e inclusive conflictos amorosos con una cortesana la cual ambos presentaban interés. La situación de Caravaggio era delicada debido a que, anterior al conflicto, ya había herido de gravedad al notario Mariano Pasqualone, además ya presentaba años de conflictos con las autoridades por porte ilegal de armas desde 1600, constantes peleas, su carácter violento, además de frecuentar ambientes de juego y prostitución. Hasta entonces, debido a su fama, podía contar con la ayuda de diferentes protectores influyentes como el cardenal Del Monte u Olimpia Aldobrandini, para evitar ser castigado y condenado, pero ahora esto ameritaba la pena capital. Se cree que su exponencial ascenso artístico le otorgó, a la par de prestigio, fama y estatus, le daría también notables ingresos, propiciando un gusto por los excesos y una falta de control de su temperamento. (Schütze, 2021).

Mientras que la monumentalidad formada por los grandes modelos del arte clásico y del Renacimiento y una creciente acentuación espiritual marcaron las creaciones de sus últimos años romanos, el lado oscuro de su personalidad iba pasando cada vez más a un primer plano. En su caso, vida y obra no parecen fundirse en esa unidad deseada por los biógrafos de la Edad Moderna, sino que se desarrollan en direcciones completamente opuestas hasta que la muerte de Tomassoni exigió un giro radical, también de la carrera artística. (Schütze, 2021, pp. 239, 244).

Tras cuatro años de exilio, viajando y expandiendo su obra por diferentes ciudades como *Nápoles*, *Malta*, *Siracusa*, *Messina* y *Palermo*, este vuelve a Roma debido a una solicitud de gracia que había tenido una respuesta positiva por parte de Pablo V. Una vez ahí, y por circunstancias aún desconocidas, Caravaggio es encarcelado en *Palo*, no se sabe si fue

porque su nombre seguía siendo fuertemente buscado, para verificar la recepción del indulto o simplemente por una confusión. Cuando el pintor queda por fin en libertad, este se dirige a *Porto Ercole* a recuperar unas obras y es entonces cuando Caravaggio cae gravemente enfermo de fiebres y muere en un plazo de pocos días. Michelangelo Merisi da Caravaggio muere el 18 de julio de 1610 a los 39 años, en *Porto Ercole*, pasando sus últimos momentos en el hospicio de *Confraternita di San Sebastiano*. Fue enterrado en una sencilla tumba comunitaria del cementerio. Caravaggio no recibió ninguna celebración fúnebre pública, únicamente Marzio Milesi y Giambattista Marino ofrecieron al amigo pintor un epitafio poético como homenaje. Tras su muerte, las huellas de su existencia comenzaron a desvanecerse rápidamente, nadie, inclusive sus grandes protectores, mostraba un auténtico interés por asegurar su legado y que su testimonio no quedara en el olvido. Podríamos decir que la Roma papal quiso olvidarse rápidamente de la persona de Caravaggio, tan controvertida y llena de escándalos. En 1956, por motivos de obras de ampliación, los esqueletos del cementerio debieron ser reubicados, siendo los restos de Caravaggio encontrados y estudiados para posteriormente colocarlos en el centro del pueblo junto al monumento dedicado al pintor, mientras que su tumba se encuentra actualmente en el cementerio de *Porto Ercole* desde el 2019. (Schütze, 2021).

Si bien Caravaggio vivió una breve, intensa y polémica vida, este fue capaz de generar una profunda influencia sobre un gran número de artistas coetáneos, tanto en Italia, Francia, España y Países Bajos quienes la historia los clasificaría como *caravaggistas*, sucesores de Caravaggio, o también como *tenebristas*. Si observamos el grupo de principales seguidores del pintor, resulta significativo que muy pocos de ellos conocieron a Caravaggio personalmente, además, la fase de recepción comenzó con cierto atraso, siendo sólo después de su muerte, a lo largo de la segunda y tercera década del siglo XVII, aun así, podemos ver que, en los primeros decenios de este siglo no existe prácticamente ningún pintor que en algunas de sus obras tempranas o determinadas fases de sus trabajos, no hiciera referencia a Caravaggio. Obras tempranas de artistas como Peter Paul Rubens (1577-1640), Guido Reni (1575-1642), Diego Velázquez (1599-1660) y Pietro da Cortona (1596-1669) muestran claros rasgos *caravaggescos*, sin considerarse a sí mismos como *caravaggistas*, por lo

mismo, los criterios para definir a un seguidor de Caravaggio son ambiguos y los limites no se hayan del todo claros. (Schütze, 2021).

Los *caravaggistas* obtuvieron un éxito creciente en el mercado para coleccionistas, perfeccionando la técnica hasta crear un género propio, que, en un plazo absolutamente breve, alcanzó gran popularidad, difundiéndose en docenas de variantes y versiones y aunque Caravaggio no fue el inventor de estos géneros, contribuyó notablemente en la consolidación de estos.

Precisamente porque no tuvo taller ni reunió a un grupo de discípulos, la amplia recepción y el extraordinario efecto catalizador que ejerció Caravaggio solo se pueden explicar por el hecho de que sus revolucionarias creaciones dieron con el nervio artístico de su época, e, incluso, de que se adelantó a su tiempo y abrió a la pintura moderna perspectivas que solo a lo largo de los siguientes decenios podrían desarrollarse completamente. Piénsese, por ejemplo, en el desarrollo de sus naturalezas muertas y de los cuadros de género como género propio, en el naturalista y vigoroso modelado en claro oscuro de sus protagonistas, en la teatral escenificación y la poderosa actualización de la historia sacra. La fuerza visionaria y el sorprendente virtuosismo de su arte encantaron ya a sus contemporáneos y hacen que Caravaggio, hoy en día, quizás sea el más actual entre los Viejos Maestros. (Schütze, 2021, p. 312).

El tenebrismo, también conocido como *caravaggismo* (inspirado en el arte de Caravaggio), es un término que la historia del arte ha dado a este movimiento pictórico, definiéndolo como una corriente derivada de la pintura barroca, correspondiente a su fase inicial a comienzos del siglo XVII. Este nombre nace inspirado de una de las cualidades principales de las obras de este estilo, que sería la fuerte presencia de una tiniebla o profunda oscuridad, en la cual, se presentan los modelos utilizando un fuerte contraste de luces. El tenebrismo se caracteriza por esta violenta técnica de claro oscuro, y cuyo fuerte contraste se generaba mediante espacios en profunda oscuridad, con fondos prácticamente negros en su totalidad, iluminados por un foco de luz lo suficientemente controlado para iluminar lo necesario de la escena o de los modelos, esta está caracterizaba por una composición diagonal, como si viniese de un tragaluz o un sótano, por lo mismo a este recurso se le suele referir como luz bodega o luz de sótano. Esta utilización de claro oscuro llevado a un intenso contraste, ayudaría a realzar otra de las características fundamentales de este movimiento que

sería su impecable técnica naturalista. En las obras tenebristas, al poseer un espacio prácticamente en tinieblas, la luz mínima que aparece cumple la función de iluminar las figuras o modelos retratados, por ende, se enfatiza exclusivamente a estos cuerpos, dejando el fondo o el espacio a un plano de menos importancia. Siendo los cuerpos y objetos presentes en la composición los protagonistas del cuadro, la luz generadora de fuertes contrastes no hace más que potenciar visualmente los detalles más mínimos de estos retratos naturalistas, acentuando detalles tales como las texturas de la piel, arrugas, ojeras, manchas, vellos, dientes, mugre en las uñas, heridas, suciedad, sangre, pliegues y manchas en la ropa, hojas marchitas, etc. (Janson's History of Art, 2011).

En el caso de la obra de Caravaggio, podemos ver como este naturalismo desbordante de realidad, no sólo lo llevó a tener diversos conflictos por la falta de *decorum* en sus cuadros, sino que también le otorgarían aquella identidad que lo hizo tan celebre. En su obra, podemos ver modelos, cuerpos del cotidiano del pintor, quienes estando o no representando personajes bíblicos, eran representados sin ninguna intención de idealizarlos ni romantizarlos, sino mostrarlos, mostrarlos en su esencia humana, mortal y efímera. No debemos olvidar que el espíritu barroco se caracteriza por este pesimismo existencial ante la hiper conciencia del ser humano y su espacio y rol en la magnificencia del universo y la naturaleza, por lo mismo en varias de sus obras podemos ver elementos de naturaleza muerta o calaveras que nos recuerdan aquella advertencia del *memento mori*, pues la muerte es nuestro destino común. Estos modelos solían ser niños o jóvenes que vivían en las calles, ancianos, mendigos y mujeres que se dedicaban a la prostitución, en ellos podíamos ver diferentes significantes a los cuales Caravaggio otorgaba nuevas miradas contemporáneas, alejadas del idealismo de dichas figuras. En los retratos donde aparecen niños y jóvenes podemos ver, más allá de la inocencia que solemos asociar a la infancia, miradas seductoras o sugerentes, rozando la perversidad, también podemos ver, por ejemplo, ancianos que encarnan diferentes santos, mostrando cuerpos cansados, frágiles y cercanos a la muerte o mujeres encarnando a la Virgen cargando al Niño Dios como cualquier mujer que carga con su bebé, sin poses complejas o divinas, sino más bien posturas cotidianas y realistas. Quizás influenciado por la “cultura borromaica” y su espíritu de austeridad, humildad y pobreza que mencionamos

anteriormente, un recorte de su propio paisaje y contextos que frecuentó en vida o simplemente su visión pesimista de la realidad.

En este concepto de Tenebrismo, proveniente del latín *tenebrae*, si bien comprendemos se origina por el concepto de la tiniebla, la cual, sabemos responde a las características pictóricas de esta pintura y sus imágenes en penumbras, sabemos también responde a la tiniebla metafórica de la época, por lo mismo las temáticas de esta pintura, al igual que la literatura de este periodo son las ya mencionadas, tales como la muerte, lo efímero de la vida, el conflicto de la realidad, el engaño, la naturaleza caótica y la decadencia humana, siendo representadas con imágenes desoladoras, intrigantes, caóticas o sangrientas. Si bien, al igual que el Renacimiento, el hombre es el protagonista de la composición, este ya no se presenta como un significante de la glorificación de la humanidad, sino más bien como un ser que encarna lo peor de nuestra esencia y que ante el tiempo y el universo no es más que un suspiro.

Para fines de este trabajo analizaremos tres conceptos que consideramos clave en la obra de Caravaggio y que posteriormente serán pilares fundamentales para el estudio y postulación de la teoría de un Teatro Neo Tenebrista, que son el concepto de la crueldad, lo siniestro y lo grotesco. Para ello, en los puntos siguientes, analizaremos estos aspectos a partir de una de las obras célebres del pintor, *David con la cabeza de Goliat* (1606-1607), siendo una de las últimas piezas pintadas por el artista antes de morir en 1610.



Figura 22. Caravaggio, M. (1609-1610) *David con la cabeza de Goliat* [Óleo sobre lienzo, 125x101 cm] Roma, Italia, *Galleria Borghese*, inv. 455. Fotografía tomada de Caravaggio. *Obra completa*, p. 439.

1.3.1 La crueldad en Caravaggio

A lo largo de nuestra historia como humanidad, hemos otorgado el adjetivo de cruel a diferentes dictadores, asesinos, torturadores o violadores de los derechos humanos, entre otros que no sienten compasión ante el sufrimiento ajeno o que se deleita con aquello. También a algo excesivo e insufrible o también asociado a conceptos tales como lo visceral, sangriento y violento, además de asociarlo con conceptos tales como lo despiadado, angustioso, crudo, sádico, salvaje y brutal, pero por sobre todo, y un concepto de suma relevancia para fines de esta investigación: lo inhumano. Si bien podríamos decir que la obra de Caravaggio goza de algunas obras donde lo crudo, lo brutal y lo sangriento se hacen presentes ¿podríamos catalogarlas como crueles? Quizás si tomamos el concepto de crueldad en una primera lectura, la respuesta sea afirmativa, pero ¿podríamos decir que la obra de Caravaggio no posee humanidad? ¿Cómo es posible que tales obras, catalogadas como crueles, hayan conmovido no solamente a miles de coetáneos del artista, sino que a millones hasta el día de hoy y en todo el mundo? ¿Es que acaso la crueldad no está solamente relegada a los grandes monstruos de la historia, si no que está en todos nosotros? ¿Será que acaso todos somos un monstruo cruel?

Si bien la lectura de crueldad asociada a la sangre, la mutilación y desmembramiento puede ser un enfoque para estudiar el arte de Caravaggio, no nos parece necesariamente el más atractivo de abordar, como diría Antonin Artaud (1896-1948), estos no serían más que una dimensión limitada de comprender la crueldad. La crueldad *artaudiana* sería un apetito de vida, un rigor cósmico y de necesidad implacable.

En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo suplicador se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento. La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se sobrentiende que la vida es siempre la muerte de alguien. (Artaud, 2011, p. 134).

Ante el concepto de crueldad *artaudiana*, el cual profundizaremos más a fondo en el desarrollo del segundo capítulo de esta investigación, aparece fuertemente representado en el espíritu barroco en el cual se enmarca contextualmente la vida y obra de Caravaggio, pues aquel sentimiento pesimista ante la vida y la realidad es aquella conciencia de la que Artaud nos habla. La crueldad podemos asociarla perfectamente a esta conciencia de una vida a la que fuimos simplemente arrojados, una vida cargada de guerras, sufrimiento y dolor y sobre la cual tenemos un casi nulo control, tanto de nuestro propio proceso de envejecimiento como del curso impredecible de la naturaleza, pero, a pesar de esto, y a pesar de esta conciencia, sigue habiendo en nosotros la ardiente necesidad por aferrarnos a la vida y a la creación.

Esto podemos verlo en prácticamente todas las representaciones del pintor, desde sus primeros retratos a jóvenes rodeados de naturaleza muerta, que no hace más que contrastar esa juventud prometedoras con un futuro incierto del cual, solo sabemos que la putrefacción es el destino, al igual que las plantas que se marchitan; las Vírgenes cargando al Niño Dios, sin la idealización renacentista de una mártir que carga con el futuro joven que morirá por nosotros y ascenderá a los cielos, sino que vemos a una madre y a su bebé, como cualquiera que podríamos ver en nuestra vida, como nosotros mismos, como una madre y un hijo sacados de la misma realidad y cuyo destino lo vuelve aún más brutal; o por ejemplo Judith, a quien hasta entonces se le retrataba triunfante con la cabeza de Holofernes, la vemos retratada en el acto mismo de la decapitación, apareciendo la crueldad, no en la sangre, si no en la decisión de mostrarnos el momento, el clímax, el inminente fin de Holofernes, la textura poética de una carne que transita entre un cuerpo vivo a solo carne muerta.

En el caso de *David con la cabeza de Goliat* (1609-1610) podemos ver retratado el desenlace del pasaje bíblico de David y Goliat. En este se nos cuenta como Goliat, famoso guerrero filisteo el cual destacaba por ser un gigante se enfrenta a David, tras haber desafiado al ejército israelita durante 40 días. David era un joven pastador de ovejas, el menor de tres hermanos, quienes eran parte del ejército israelí, un día, por envío de su padre, se encamina a procurar el bienestar de sus hermanos. Estando ahí, David se decide pelear contra Goliat, pues no comprendía como nadie era capaz de hacerle frente. Durante el desigual enfrentamiento, David vence a Goliat, lanzándole una piedra con ayuda de su honda, la cual

impactó entre las cejas de Goliat, este cayó al suelo y una vez ahí, David le quitó la espada y le cortó la cabeza. Al igual que *Judith cortando la cabeza de Holofernes (1598-1599)*, este cuadro no se encarga de representar conceptos como la victoria o el heroísmo, sino de resignificar ciertas imágenes de estos relatos.

La figura de David muestra un doble movimiento contrapuesto. Al girarse a la izquierda, estira el brazo con la cabeza cortada en la dirección contraria, mientras que la espada que brilla a la luz y el brazo izquierdo extendido se hallan llamativamente en posición paralela. Visiblemente apenado, mira con expresión pensativa, se podría decir que triste, a su víctima. Es vivo el contraste entre los finos rasgos faciales adolescentes de David y los de Goliat. El joven no se nos presenta con aire de héroe victorioso, sino como una figura trágica. (Schütze, 2021, p. 440).

En este caso podemos ver la crueldad no en la cabeza cercenada, si no en el cruel destino de ambas partes, siendo Goliat aquel gigante derrotado por un joven que ni siquiera era un soldado, muriendo de manera indigna y brutal, donde todo aquel reconocimiento de fortaleza que tuvo en vida ahora esta reducido a la muerte. Por otro lado, David, siendo un héroe a niveles bíblicos, se haya representado por la culpa y la tristeza de matar a Goliat y tener que cargar para siempre con la imagen de aquella cabeza y aquel rostro desfigurado en sus manos, si sumamos la lectura de que este enfrentamiento entre hombres es en nombre de Dios, quien es, en teoría nuestro padre y quien nos ama por sobre todas las cosas es sumamente cruel, y no, no lo es por la sangre.

Si bien Caravaggio ya había trabajado este relato bíblico en encargos anteriores en dos oportunidades, uno en 1598-1599 y otro en 1606-1607, este no deja de destacar por sobre los otros al haber un elemento de identificación del artista en la figura de Goliat. Aseguran los expertos de manera prácticamente unánime que el pintor se habría autorretratado en la cabeza de Goliat. Esto no deja de estar lleno de interpretaciones, considerando que Caravaggio se encontraba en sus últimos años, de los cuales vivió huyendo tras matar a Ranuccio Tomassoni, cargando probablemente con aquellas culpas, temores y ansias de muerte. (Schütze, 2021).

La crueldad de esta pintura aparece de igual manera, en lo que creemos, este “retrato” no es más que un “doble retrato” donde podemos ver a dos versiones del pintor, una joven y una en sus últimos momentos. Estudiando la biografía de Caravaggio podemos ver la historia de un joven de orígenes humildes que en un tiempo sumamente breve adquirió gran fama y fortuna por su arte, llevándolo a diferentes excesos, además de vivir una vida llena de peleas y constantes conflictos por su temperamento, siendo el asesinato de Tomassoni un hito que marcaría el inicio de su decadencia. A nuestra interpretación, Caravaggio en esta pintura, donde es él mismo quien cercena su propia cabeza, puede significar un deseo poderoso de morir por la culpa, o quizás una manera de disculparse por sus crímenes. Otra lectura que cobra fuerza es la del joven Caravaggio, quien previo a esta vida trágica que le esperaba, quiere acabar con la vida de este gigante, de este artista de grandes magnitudes, matar al pintor, matar al artista que sólo le ha traído sufrimiento. Al igual que David, joven pastor que no imaginaria jamás ser un asesino, un joven Caravaggio jamás imaginaría volverse un asesino de igual forma, por otra parte, convertirse en un gigante, un celebre pintor marcado por la crítica constante de su obra, el cual caería tan miserablemente.

1.3.2 Lo siniestro en Caravaggio

Para poder hablar de lo siniestro en Caravaggio primero debemos comprender el concepto de lo siniestro, en palabras de Umberto Eco (1932- 2016) en su *texto Historia de la fealdad* (2010) habla de lo que se puede considerar feo de situación, ejemplificando de forma bastante didáctica una situación siniestra.

Imaginemos que nos encontramos en una habitación familiar, con una hermosa lámpara sobre la mesa: de repente, la lámpara se eleva en el aire. La lámpara, la mesa y la habitación siguen siendo las mismas, pero la situación se ha vuelto inquietante y, como no podemos explicarla, nos resulta angustiada o, según la resistencia de nuestros nervios, terrorífica. (2010, p. 313).

En este párrafo, nos podemos encontrar con un aspecto básico para poder interiorizarnos en lo que comprenderemos como lo siniestro, dicha característica basal la encontramos en la unificación de este diálogo antagónico entre lo real, habitual, cotidiano o conocido y, lo onírico, extraño, inquietante y sospechoso.

En 1919 el psicoanalista Sigmund Freud (1856-1939) escribe su obra titulada *Lo Siniestro* (1919) en donde busca la diferencia esencial en una experiencia siniestra de una temible y lo aterrador, haciendo un especial énfasis en los términos *Heimlich* y *Unheimlich*. Lo *Unheimlich* se define como inquietante, que provoca un terror atroz, por otro lado, está lo *Heimlich*, en la voz alemana es lo secreto, íntimo, familiar, hogareño, doméstico, propio de la casa, no extraño, confidencial, lo que recuerda al hogar, perteneciente a la casa, contrario de lo salvaje, que evoca bienestar, calma confortable, protección segura. Lo que primero podemos observar es que a diferencia del término *Unheimlich*, lo *Heimlich* no posee un sentido único, estando agrupado en conceptos que si bien pueden ser similares distan bastante de ser iguales como lo son lo respectivo al hogar y lo secreto, no obstante, en el texto, Freud menciona una nota de Schelling (1775-1854) que en sus palabras enuncia algo completamente nuevo e inesperado sobre el contenido del concepto *Unheimlich*: *Unheimlich* sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado.

La manifestación del secreto, lo que no tenía que saberse, lo que debía mantenerse oculto, es en esta definición donde podemos observar una idea de lo siniestro en Caravaggio, reflejado en su obra más allá de sus pinturas, ahí se encuentra en el gesto creador, en el chorro de sangre metafísico, en lo que esconde su trabajo. Ejemplo de esto eran las y los modelos que utilizaba, alejados de lo sacro para transfigurarse en beatas, santos, héroes, ángeles, en el gesto de aterrizar dichas figuras que hasta entonces veíamos tan alejadas de la humanidad, rodeada de idílica fascinación y de una mirada unilateral de su ser, donde el dolor, la perversión y el sufrimiento, donde estos seres de origen humano habían perdido su vital inhumanidad ¿otorgándole un grado de divinidad a lo mundano o escupiéndolo en la idea de lo divino? Es en aquella decisión de aterrizar los significantes la que finalmente devela las nuevas lecturas de estos personajes bíblicos.

De igual forma lo siniestro se encuentra en lo que no se puede comprender, siendo así la antítesis de lo confortable, pero, no todo lo inusual es siniestro, como menciona Eco:

Lo inexplicable aparece, pues, cuando nos encontramos en una habitación o un camino que conocíamos perfectamente, cuando los mismos hechos se repiten una y otra vez, un maniquí se anima, lo que se creía sueño o una

pesadilla resulta ser real, aparecen fantasmas, o se sospecha que algunas personas puedan echar el mal de ojo. El colmo de lo inexplicable inquietante es, por último, la aparición de un sosias, es decir, de nuestro doble. (2010, pp. 321-322).

Lo siniestro se manifiesta pues, en lo que, de manera inexplicable, de ser conocido se vuelve extraño, y dicha extrañeza como menciona Eco llega a su paroxismo en el encontrarse a sí mismo, ahí nace la interrogante ¿es en términos tangibles de ver a mi doble o es en términos metafísicos, verme como realmente soy?

Como dijo Nietzsche (1844-1900): “Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti” (2006, p.46). El doble es entonces, nada más que extensión de uno mismo, nuestro yo en tinieblas, escondido, siniestro en el hecho de aquello que no debe ser revelado y cruel en el sentido que dicho secreto brote de nuestras heridas a la luz.

En el cuadro *David con la cabeza de Goliath* (1609-1610) podemos ver a un joven Michelangelo Merisi con la cabeza de un occiso Caravaggio, se hace presente en este “doble retrato”, una vida y una muerte, con todo lo que aquello significa, si bien en el relato bíblico David es el héroe de origen humilde que derrota a esta gigantesca bestia, en el cuadro de Caravaggio vemos un joven de dolorosa mirada y triste gesto que en lugar de ver fijamente el premio de su triunfo que con un cansado brazo alza, prefiere hacer la vista a un lado ¿arrepentimiento? ¿pena? ¿resentimiento? Lo siniestro en este cuadro en términos de imagen quizás lo podemos encontrar justamente en eso, vemos un David alejado de lo heroico y lo vemos tal cual es, un niño, un niño que acabada de matar a un hombre con el peso de una vida en su mano y con el arma homicida en la otra, más peso toma este cuadro al pensar en un gesto artístico tan trascendente como lo puede ser una última mirada a lo que he sido, lo que fui y lo que soy, este secreto que Caravaggio dejó como evidencia en uno de sus últimos cuadros donde el artista se ve a sí mismo decapitado, muerto.

1.3.3 Lo grotesco en Caravaggio

La palabra grotesco, la cual proviene del italiano “*grotta*” que en español sería “gruta” (RAE, 2023), y cuyo concepto, asociado a una caverna, ha estado asociado a todo aquello que esté en contra de un ideal de belleza propuestas por el arte clásico. Por lo mismo el grotesco suele asociarse a algo que, al igual que el siniestro, algo que debiese permanecer oculto, algo de mal gusto o grosero. Atendiendo al contexto en el que se desenvuelve la obra de Caravaggio, podríamos decir que sus pinturas muchas veces rozaron el ámbito de lo grotesco, acorde a los estándares y *decorum* establecidos por la Contrarreforma. (Eco, 2010).

Sabemos que una de las cualidades del arte barroco está asociado con el concepto de exceso, ya lo vimos tanto en sus representaciones pictóricas como literarias, debido a esta búsqueda de lo extraordinario, lo extravagante o el gusto por el asombro, otorgándonos textos ricos en lenguaje y pinturas con composiciones complejas, llenas de elementos y de gran detalle. De igual manera, el arte barroco, y particularmente la obra de Caravaggio, comienza a explorar en la deformidad con la representación del horror y la desmesura, no temiendo a la fealdad retratada en sus obras. Umberto Eco, en su texto *La historia de la fealdad* (2010), revisando el arte medieval y concepto de mártir, describe que:

En el arte medieval, raramente el mártir se representaba afeado por los tormentos como se había osado hacer con el Cristo. En el caso de Cristo se subrayaba la inmensidad inimitable del sacrificio realizado, mientras que en el caso de los mártires (para exhortar imitarles) se muestra la serenidad seráfica con que se enfrentaron a su suerte. De modo que toda una serie de decapitaciones, torturas sobre la parrilla y extirpación de los senos puede dar lugar a composiciones elegantes, casi en forma de ballet.

La complacencia en la crueldad del tormento aparecerá en todo caso más tarde, como veremos en la pintura del siglo XVII (Eco, 2010, p. 56).

Como bien menciona el autor, es durante la época barroca que podemos ver representaciones que no temen plasmarse con rostros desfigurados por el asombro o el horror, a diferencia de un arte medieval mayoritariamente inexpresivo y un arte renacentista, tan permeado por la belleza, que tampoco gozaba de un gran rango de expresiones en los cuerpos retratados. Esto podemos enlazarlo con el contexto vivido en Europa, que como bien sabemos estaba fuertemente marcado por la guerra, la enfermedad y la muerte, cuya visión pesimista

de la realidad se veía reflejada en su arte, además de los fines propagandísticos que tenía la Contrarreforma, plasmando en las pinturas una intensificación de las emociones, tanto en las representaciones de Cristo, como también en los demás involucrados del cuadro como los mártires, santas y santos, entre otros personajes bíblicos, para propiciar a la difusión del mensaje religioso.

Lo grotesco en Caravaggio pone en evidencia una parte de la realidad humana manifestándose en sus instintos primordiales, por una parte, aparecen nuevas corporalidades alejadas del estándar bello clásico, un ejemplo claro de esto es su trabajo con modelos ancianos, quienes, con ayuda de la técnica del claro oscuro, enfatiza fuertemente sus huesos, pliegues en la piel, manchas y arrugas, barbas y cabellos desaliñados que dan cuenta de un cuerpo viejo, cansado, desgastado e inclusive abandonado. También lo podemos ver en cuadros donde los cuerpos se hallan en circunstancias tales como crucifixiones, caídas, enfrentamientos o decapitaciones, cuyas corporalidades no buscan necesariamente poses bellas y artificiales, si no reales, otorgando a dichos cuerpos una cualidad orgánica y realista que da cuenta de su animalidad terrenal que distaba de la idealización del hombre renacentista. Esto permitió realizar una crítica a la pretendida racionalidad, armonía y orden de las relaciones humanas y entender la subversión del esquema de valores de una sociedad establecida.

De igual manera, el grotesco de Caravaggio no aparece exclusivamente en sus rostros de dolor y asco, sino que también aparecen en sus operaciones de demostrar lo cruel y siniestro de la realidad misma, ocultando en aquellos retratos la carga existencial que conllevan las situaciones retratadas.

Es posible mantenerse bellos y disolutos sin envejecer jamás, pero a la vez ser infelices porque nuestra decadencia real y nuestra fealdad interior son denunciadas despiadadamente por un retrato que se corrompe en nuestro lugar, como le ocurre a Dorian Gray de Wilde. No obstante, la búsqueda de lo interesante y de lo individual, o de lo grotesco, conduce también a imaginar la deformidad que arrastra un destino trágico a quien, aun teniendo un alma bondadosa, es condenado por su propio cuerpo (Eco, 2010, p. 293).

En el caso de *David con la cabeza de Goliath* (1609-1610) lo grotesco se hace presente en aquella cabeza cercenada, la cual aún chorreante de sangre y con los vestigios del pedrazo en la frente, muestra en su rostro la angustia de sus últimos minutos de vida previos a la muerte. Si bien esta imagen por sí sola puede ser considerada grotesca, el verdadero grotesco aparece por contraposición de David sosteniendo aquella cabeza, siendo el joven quien cargando con la culpa y la tristeza evidencia algo mucho más grotesco, el actuar humano y como nuestra naturaleza animal se presenta, haciéndonos capaces de matarnos los unos a los otros, a la vez que cargamos con dicha imagen que nos perseguirá para siempre como en una pesadilla. Lo grotesco, al igual que la crueldad no se manifiesta necesariamente en una imagen llena de viseras y rostros de espanto, sino que lo grotesco no es más que aquella fealdad del ser humano y animal que busca incesablemente ocultarse en aquella gruta. De hecho, esta pintura podría prescindir de la sangre y su trasfondo seguiría siendo grotesco, pues lo verdaderamente grotesco aparece en el rostro de David, no en el de Goliath y si seguimos profundizando esta idea del “doble retrato” aquel sentimiento de Caravaggio buscando darse muerte así mismo no hace más que acentuar aquella pesadilla en la que el autor pudo estar durante sus últimos días. Si bien Schütze en sus estudios de Caravaggio comenta que la vida y obra del pintor no están juntas, nosotros creemos fuertemente lo contrario, siendo su obra, y este cuadro en particular, una muestra de la oscuridad de su tiempo, de sus temores, culpas y, de forma irónica y sin que Caravaggio lo quisiese, el misterio y aquellos pasajes de su vida que quedaron para siempre en la penumbra.

Es entonces que aquellas dimensiones de la fealdad, como lo son el grotesco, el esperpento y lo siniestro, aquellas que buscan permanecer ocultas, aparecen en la superficie, en términos *artaudianos*, como un síntoma de una enfermedad mayor, mostrándonos la crueldad de la misma existencia humana y que los artistas barrocos, especialmente Caravaggio, supieron plasmar en aquellos cuadros tenebristas o tenebrosos, pues aquellos cuerpos, aquellos relatos que surgen desde la oscuridad no son más que la revelación de dicha naturaleza que ya no puede seguir permaneciendo oculta. Es entonces donde aparece lo verdadero, lo humano y lo real.

Capítulo II:
Principios fundamentales para la creación de una estética teatral
Neo Tenebrista

2.1 Crueldad y realidad

Con base en lo estudiado en el capítulo anterior, consideramos que para la definición de un teatro Neo Tenebrista, existen ciertos elementos propios del arte barroco, tanto a nivel pictórico como literario y que también se hacen presentes en la obra tenebrista de Caravaggio, que debiesen ser principios fundamentales para la constitución de esta propuesta. En este capítulo estudiaremos dichos principios, comenzando por los conceptos de crueldad y realidad, los cuales nos parecen irrenunciables a la hora de proponer la estética Teatral Neo Tenebrista.

El teatro Neo Tenebrista debe poseer por sobre todo un fuerte carácter de realidad y crueldad, por lo mismo, la definición y articulación de estos conceptos debe ser estudiada, pues no pretendemos que estos conceptos sean entendidos de manera literal, simplista o de manera prejuiciosa, pues sabemos que en el consciente colectivo poseen ciertos pesos simbólicos, por una parte la crueldad se haya relegada al espacio de lo maligno e insensible y, por otra parte, la realidad queda como un concepto mucho más amplio que abre diversas discusiones filosóficas o psíquicas, pero para fines de esta investigación veremos sus definiciones a partir de estudiosos y creadores de las artes escénicas, Antonin Artaud y sus estudios sobre *El teatro de la crueldad* en su libro *El Teatro y su doble* (2011), Tadeusz Kantor con *El teatro de la muerte y otros ensayos* (2010), Romeo Castellucci y su trabajo con la *Societas Raffaello Sanzio*, y Alfredo Castro con su trabajo con la compañía de teatro *La Memoria* y su memoria titulada la *Trilogía testimonial* (1990-1993), pues creemos que sus estudios y postulados defienden de manera más completa dichos conceptos, haciéndolos aplicables al quehacer artístico y para la configuración de nuevos lenguajes escénicos.

2.1.1 Antonin Artaud

Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948) fue un poeta, dramaturgo, ensayista, director escénico y actor francés, nacido en Marsella, a los cuatro años sufre un grave ataque de meningitis, cuya consecuencia es un temperamento nervioso e irritable, interpretado también como síntoma de una neuro sífilis adquirida de uno de sus padres. En 1920 llega a

París para dedicarse a escribir y en 1924, André Breton lo nombró director de la *Oficina de Investigaciones Surrealistas*, luego, diferencias políticas lo llevaron a romper relación con los surrealistas. Funda el *Teatro Alfred Jarry* en 1927 junto a Roger Vitrac (1899-1952) y Robert Aron (1898-1975) montando cuatro espectáculos, los cuales concluyen siendo un absoluto fracaso, esto le lleva a refugiarse en la teoría, asentando las bases del denominado *Teatro de la crueldad*.

En 1936 Artaud viaja a México y convive con los Tarahumaras, un pueblo indígena, para encontrarse con la antigua cultura solar y experimentar con el peyote, tras su regreso de México, a principios de 1937, pasa nueve años entre manicomios con tratamiento de terapia electroconvulsiva (electroshock) que acaban por hundirlo física y mentalmente, sus amigos logran sacarlo y vuelve a París, donde vivirá durante tres años. En enero de 1948, Artaud fue diagnosticado con cáncer colorrectal. Muere el 4 de marzo de 1948 en una clínica psiquiátrica de *Ivry-sur-Seine* al pie de su cama, atando su zapato.

Este breve viaje por la vida de Artaud vislumbra el origen de su teoría, su obra, su arte. La peste, la crueldad, términos que hoy en día entendemos de forma racional, Antonin los encarnó. Es imposible a nuestro parecer separar al autor de su obra, sobre todo, cuando hablamos de Antonin Artaud, quien es la figura por antonomasia de la metafísica, donde su carne se infectó de su obra o, en donde su trabajo pasa a ser un síntoma más de su enfermedad, como menciona Aldo Pellegrini en *Artaud el enemigo de la sociedad*, prólogo del texto de Artaud: *Van Gogh el suicidado por la sociedad* (2007).

La obra entera de Artaud constituye un único y largo libro: el documento de un ser humano visto en profundidad. Nadie puso su vida tan crudamente en su obra, no como reflejo de un transcurrir exterior, ni siquiera como confesión de sentimientos o reflexiones vinculadas con el anecdotario de una vida, sino yendo más adentro para alcanzar el lugar donde se alberga lo desconocido del hombre, donde nace el torbellino de las causas primeras en lo orgánico y lo metafísico, el lugar secreto de las grandes esperanzas y las grandes mutilaciones, de la conmoción pura y el asombro feroz, el lugar único de las significaciones inequívocas. (2007, pp. 11, 12).

En búsqueda de profundizar en lo que entendemos por realidad, se hace necesario estudiar el concepto de crueldad. La RAE definirá crueldad como: “1. Inhumanidad, fiereza

de ánimo, impiedad. 2. Acción cruel e inhumana.” (RAE, 2022). Antonin Artaud, por otro lado, en su libro “*El Teatro y su doble*” (2011), se refiere al concepto de crueldad como algo totalmente opuesto a la cualidad inhumana, pues él postula que la crueldad es en efecto algo propio de la naturaleza humana, por ende, la crueldad o una persona o acto cruel será en efecto algo de suma humanidad, paradójicamente, suele ocurrir que cuando se habla de una crueldad *artaudiana* brotan del imaginario escenas brutales cargadas de sangre, vísceras, excreciones, sufrimiento y flagelo que, si bien, el autor nos plantea que dichas imágenes nos pueden llegar a servir, no es ahí donde la base de la crueldad se encuentra, Como define Artaud:

La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido material que se le da habitualmente. (...) Se da erróneamente a la palabra crueldad un sentido de rigor sangriento, de investigación gratuita y desinteresada del mal físico. (...) Crueldad no es, en efecto sinónimo de sangre vertida, de carne martirizada, de enemigo crucificado. Esta identificación de la crueldad con los suplicios es sólo un aspecto limitado de la cuestión. (2011, pp. 133, 134).

Podemos entender, en una primera capa, la crueldad derramada en la sangrienta escena de un Holofernes decapitado, de una corona de espinas y de imaginarios abyectos pero, la crueldad nos hace adentrarnos en las profundidades del abismo humano, nos obliga a observar desde la tiniebla y encontrar la crueldad más allá de la imagen grotesca, en lugares menos explorados, profundos, tenebrosos, escondida detrás de la mancha de sangre, en los ojos de Judit, en el silencio de una última cena, en la niña oculta bajo su cama, en el agua que limpia y refresca la garganta del sediento. Adentrarnos en el concepto de crueldad, es navegar en el tormentoso mar del quimérico *artaudiano*, pues como Artaud dice: “lo que yo hago es huir de lo claro para aclarar lo oscuro” (2007, p.9).

De igual forma, podemos entender, como nos dice Artaud, que dicha crueldad nace desde la radicalidad de las decisiones donde estas se lleven hasta un último término donde sean tajantes, firmes y determinantes, crueldad viene a ser un símil de rigor, esa cualidad apasionada y numantina de alguien que busca con todas sus fuerzas devolverle al teatro un espacio vital y contemporáneo ante las necesidades e inquietudes de nuestra época, como nos dice Artaud: “La palabra crueldad debe ser tomada en un sentido amplio, no en el sentido

material que se le da habitualmente” (2011, p.133). La crueldad es, entonces, una cualidad irrenunciable de la realidad, es el rigor cósmico y la necesidad implacable, Artaud sostiene que la realidad y su naturaleza tiene por ley permanente el mal y que cada esfuerzo por hacer el bien hace aparecer la crueldad imperante de la vida.

De igual manera, Artaud afirma que en la búsqueda de resignificar el teatro y devolverle su lenguaje propio, es necesario no solo explorar en el mundo objetivo externo y descriptivo, sino que también el mundo interno del hombre metafísico. Es de hecho, en la realidad de los sueños, impregnada de crueldad y terror, que, al igual que la vida, se presenta un conflicto perpetuo, y en el teatro se nos permite sondear y confrontar todas las posibilidades. Por lo mismo, resultan más inquietantes e imperiosas las preocupaciones de masas, más que las de cualquier individuo. La crueldad es sumamente necesaria, pues sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. “En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica del espíritu.” (Artaud, 2011, p. 130). Pues, a nuestro parecer, el teatro necesita de la realidad, de la realidad cruel, salvajemente humana, donde cada palabra sea el último suspiro de un cuerpo moribundo, el último aliento de un occiso ser, no por la imagen brutal, no por una superficie sangrienta pero vacía, sino por la necesidad vital de crear.

Embárcanos en un término como lo es la crueldad aplicada a la creación nos deja la interrogante ya planteada por Jacques Derrida (1930-2004) en “*El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*” (1996) ¿Cuáles serán las condiciones para que un auténtico “Teatro de la Crueldad” pueda comenzar a existir? Esto más allá de la pretensión o la abusiva apropiación por parte de creadores que de manera casi insolente se nombran como “herederos” o “hijos” de Artaud. Como ya hemos comentado, lo que buscamos con la propuesta teatral Neo Tenebrista es radicalizar la realidad puesta en escena, y, es ahí donde la crueldad planteada por Artaud se vuelve un pilar fundamental para nuestro quehacer pues como menciona Derrida al momento de hablar sobre Artaud, este buscaba terminar con el concepto imitativo del arte, Derrida nos comenta y de cierta forma metafísica le exige al lector, al creador, al artista que: El arte teatral debe ser el lugar primordial y privilegiado de esta destrucción de la imitación. Es ahí donde nace esta necesidad llamada crueldad pues la

búsqueda hacia nuevos entendimientos y lenguajes no es símbolo de destrucción obcecada, es una pasional obligación, con el rigor necesario, con el rigor que se encuentra dentro del mismo término de la crueldad donde este concepto es vital, fue vital para un hombre que le entrego su cuerpo, sangre, vida al teatro, la figura de Artaud se vuelve así en una figura chamánica, un mártir que le entrego su carne a su obra con determinación irreversible, con decisión implacable, absoluta y radical, la crueldad se vuelve así en la realidad necesaria en el arte, con la realidad de quien vivió su arte, encarnó su arte, pues, como nos deja escrito en una de sus cartas dentro del texto *El Teatro y su Doble*

La crueldad no se sumó a mi pensamiento, siempre vivió en él, pero me faltaba advertirlo conscientemente. Empleo la palabra crueldad en el sentido de apetito de vida, de rigor cósmico y de necesidad implacable, en el sentido gnóstico de torbellino de vida que devora las tinieblas. (2011, p.135).

Entender crueldad desde la lógica de la vida y la realidad, puesto que, de igual forma y como nos menciona Derrida, la crueldad se vislumbra como necesidad con rigor y no como suele tristemente entenderse este concepto, que si bien la sangre vertida, la imagen grotesca, la carne martirizada, el grito, el llanto, el abúlico puede llegar a evocar espacios de crueldad, no significa necesariamente crueldad *artaudiana*. En palabras de Derrida: “Algunos espectáculos que hoy se inscriben bajo el signo de Artaud son quizás violentos, incluso sangrientos, sin llegar a ser crueles” (1969, p.13), es ahí donde Derrida, inspirado por Artaud, entiende y nos comparte que el teatro debe atravesar y restaurar la existencia y la carne, para nosotros la crueldad, la vida, la realidad es parte fundamental de la experiencia teatral Neo Tenebrista. A su vez, esta crueldad metafísica se refiere al destino inevitable, a la conciencia del fin de todo ser humano que lucha toda la vida por cumplir objetivos, sabiendo que igualmente llegará al final de su vida, un final escrito, en el caso de los personajes, por un autor, el dios de la escena para Artaud.

2.1.2 Tadeuz Kantor

Tadeusz Kantor (1915- 1990), artista polifacético quien fue dramaturgo, escenógrafo y director teatral, nacido en *Wielopole Skrzyńskie*, Galitzia (en ese entonces parte del Imperio

austrohúngaro, actual Polonia), fue una figura de suma importancia en los movimientos de vanguardia del siglo XX, destacando por su trabajo con el grupo *Teatro Independiente* en 1942 y particularmente el colectivo *Cricot-2*, fundado en 1955, el cual acompañó a Kantor durante toda su trayectoria profesional. Históricamente Kantor ha sido reconocido y estudiado por el mundo de las artes tanto por sus montajes escénicos como por sus postulados respecto al arte teatral en todo el mundo. El año 2010 se publica “*Teatro de la muerte y otros ensayos*”, el cual reúne los siete textos principales del autor escritos entre 1944 y 1986: *Teatro independiente*, *Teatro informal*, *Teatro cero*, *Teatro imposible*, *Teatro de la muerte*, *El lugar teatral* y *Lecciones milanesas*. En estos ensayos y manifiestos, Kantor nos presenta su concepción del teatro y del arte, además de sus metodologías de trabajo, en la búsqueda de un teatro autónomo y un trabajo profundo con la realidad. Katarzyna Olszewska Sonnenberg en la Presentación preliminar al compilado de estos ensayos, sostiene que:

Con Kantor moría no sólo la principal figura internacional del teatro polaco, sino un modo de entender el arte como un dogma inquebrantable. Ajeno a modas y a ismos, marginal a menudo marginado, Kantor quiso demostrar que la independencia del artista es posible en las circunstancias más extremas, en los periodos más oscuros: la guerra, la dominación nazi, el estalinismo. (2010, p. 9).

Aquella independencia de la que nos habla Sonnenberg, suponía un honesto compromiso con el arte, al margen de cualquier ideología y en contra de cualquier convencionalismo y conformismo. Es entonces que en su pensamiento teatral podemos ver una reflexión constante, viva y radical, por lo mismo su práctica teatral, que era cuestionada constantemente, terminaba por manifestarse como un “teatro en contra del teatro”.

El autor comienza su ensayo de *Teatro independiente* expresando: “Una obra de teatro no se contempla igual que un cuadro, buscando emociones estéticas, sino que se experimenta de modo palpable.” (1942, p. 15), alegando que el teatro no “se ve”. Postula que el drama es realidad y todo lo que sucede en él ocurre realmente, que es verdadero, el problema ocurre cuando el drama es representado en escena y la realidad comienza a desaparecer y se convierte en una mera ilusión, mediante elementos como el telón, los bastidores, la escenografía, vestuarios y otros decorados que no hacen más que ser simbólicos o explicativos. Entramos entonces en el conflicto, donde el espectador, en un rol pasivo, seguro

y desinteresado, concibe al teatro como un espectáculo lleno de ilusiones, sensaciones sobre explicadas y reflexiones morales, pero no como una experiencia donde la realidad se nos muestra en un estado puro. De hecho, afirma Kantor, que el teatro nunca debiese ser una experiencia pasiva, todo lo contrario, debiese ser una experiencia peligrosa a la que el espectador asiste bajo su propio riesgo.

El objetivo del teatro no es crear una ilusión de la realidad contenida en el drama. La realidad del drama debe realizarse sobre el escenario. (...) El objetivo no consiste en crear sobre el escenario una ilusión (lejana y segura) sino ofrecer una REALIDAD TANGIBLE, TAN TANGIBLE COMO EL PÚBLICO. Sobre el escenario el drama no puede <<desarrollarse>> sino que tiene que <<hacerse>>, crecer ante la vista del público. El drama se hace. (Kantor, 2010, p. 17).

La realidad, según Kantor, es la materia prima escénica y debemos abordarla con dureza y de manera objetiva, librándolo de cualquier cualidad moral, ya sea positiva o negativa, sin menospreciarlos ni glorificándolos, libre de interpretaciones o comentarios anteriores. La realidad no debe taparse, ni decorarse, sino mostrarse. Para esto pone como ejemplo la historia de Ulises, pues si dejamos de lado la cuestión del destino, su regreso en compañía de sus corsarios no es más que un simple saqueo e incendio de su propio hogar, además de un acto homicida contra su propio padre. El autor señala que desenmascarar a un héroe mitológico es mucho más atractivo que ver dichos actos como resultado de una maldición o un destino inevitable. Dicha materia, cambiante, fluida y libre de la razón, es la cual enmarcamos en una forma sólida para posteriormente convertirla en arte, o más específicamente: teatro. El problema ocurre cuando esta materia, que es la realidad, se presenta, se sobre explica, se sobre enfatiza y se llena caprichosamente de decorados arbitrarios, actuaciones sobre afectadas, entre otras. Por lo mismo, es importante mencionar que cuando hablamos de realidad no nos referimos a la mimesis de la realidad, pues es una operación contraproducente, de hecho, Kantor hace una fuerte crítica al teatro naturalista, acusándolo de ingenuo y falso debido a su estilización. El artista propone que son, en efecto, las formas puramente abstractas las únicas que existen por sí solas, que son palpables y que aceptamos sin prejuicios. Por una parte, las formas naturalistas y materiales como árboles o castillos, son imágenes procesadas por el cerebro, mientras que las formas abstractas no

guardan similitud a cosas concretas que podamos identificar conscientemente, sino que nos impactan directa y fluidamente conmoviendo nuestro subconsciente, así el espectador no se limita a categorizarlas, analizarlas o diferenciarlas, sino que simplemente a sentirlas, pues las formas abstractas por sí mismas poseen la capacidad de expresar diferentes estados: algunas son tranquilas, otras ruidosas, algunas son atrapantes, otras repelentes, etc. Es entonces que una imagen abstracta (la escena) no se vuelve un adorno, sino que se constituye como un mundo cerrado en sí mismo, el cual está vivo, es dinámico, tiene sus propias leyes, relaciones y energías, que no pretende ser o hacer mimesis de otra cosa. Kantor propone un teatro que “cobre vida”, mediante la unión, tensión y contraste de estas fuerzas expresadas mediante el movimiento, el sonido, el espacio, la voz, la palabra, las formas, entre otras conformantes de la escena.

Materia que no se rige por las leyes de la construcción, que es cambiante y fluida, que no se deja acotar por la razón, que hace que todos los esfuerzos por enmarcarla dentro de una forma sólida se vuelvan ridículos, impotentes e inútiles; materia que es, sobre todo, manifestación, alcanzable únicamente por las fuerzas de la destrucción, por el capricho y el riesgo de lo azaroso, por la velocidad y la violencia de la acción. (Kantor, 2010, pp. 45-46).

En su ensayo del *Teatro Informal* (1961), nos habla de cómo en este trabajo con la realidad, los estados emocionales normales, fueron dando paso a estados biológicos de exaltada temperatura, como el gozo, las alucinaciones febriles, la agonía, el sadismo y la crueldad y estos, al perder vínculo con la vida cotidiana debido a esta excitación febril, se convierten en materia del arte. En estos estados primitivos el lenguaje hablado se deforma, las palabras se mezclan, se borran y la pronunciación humana se mezcla con otras formas salvajes y animales como los ladridos de una jauría o el crujir de huesos que se rompen, todo esto en contraposición con el convencionalismo clásico y su uso de la palabra, la cual, por naturaleza está destinada a deformarse.

Tadeusz Kantor no propone una realidad teatral que siga la mimesis o los principios lógicos y morales de las normas de la vida (una verosimilitud que conduzca a la identificación), de hecho, el autor en sus escritos del *Teatro Cero*, señala que los modos convencionales de la vida, los valores, la idea de crecimiento y expansión humana nace como

un anhelo heroico de superar al propio destino y que estos se mueven en una línea de manera vertical y ascendente, esta crece de manera violenta, ambiciosa y llena de ilusiones que exige cada vez elementos más espectaculares y mentirosos. Por otro lado, Kantor investiga en esta misma línea vertical, pero de manera descendente, explorando en la desintegración, la miseria, la descomposición y la destrucción, el enfriamiento, la deformidad y el frío, ahí, señala, se encuentra la desintegración de la ilusión y la única manera de reencontrarnos con la realidad, la humanidad y la crueldad. Por esto mismo, conceptos como el azar, lo ridículo, lo indigno, lo incómodo, lo vergonzoso o lo insignificante son, de igual manera, de suma importancia, pues estos juegan un papel destructivo y espontáneo, tal como el movimiento de la materia, la realidad y la vida.

La representación presupone la existencia de una realidad real y tangible, pasada o presente, que se pretende relatar, referir, es decir, representar o expresar imitándola o creando una ilusión de ella. La autonomía de la actividad artística, es decir, el hecho de que el arte no debe de evocar una realidad ya existente, lleva implícito el rechazo de la realidad; en tal caso, la representación y la reproducción quedan automáticamente descartadas, y en su lugar lo ocupa la realidad real, presente que hay que manipular (concepto propio del happening) de modo adecuado o, si por alguna razón consideramos que esta realidad ya <<preexistente>> y <<acabada>> es importante, (...), diferenciarla de otras tramas y otras realidades, para que estas no se crucen, no se complementen ni se expliquen mutuamente; hay que instalar la otra realidad, manejarla, anexionarla sin vínculos lógicos con la otra, limitándose a crear entre ambas una tensión adecuada. (Kantor, 2010, pp. 107-108).

Kantor, al proponer la realidad escénica como un material, está diciendo que puede y debe ser articulada y utilizada para la creación, otorgándole vida a la escena en sus propios lenguajes, alejados de los de la realidad de la vida fuera del teatro. Finalmente, la realidad cotidiana está igualmente disfrazada y adornada, tratando de negar todos los aspectos que aparecen en esta línea vertical descendente propuesta por Kantor, por eso el teatro no debe ser una mimesis de la realidad, la realidad del teatro debiese ser una materia prima e irrenunciable que debe dar cuenta de aquello que la realidad misma no articula ni quiere mostrar.

2.1.3 Romeo Castellucci

Romeo Castellucci (1960) nace en Cesena, Italia. Internacionalmente conocido como uno de los más célebres directores escénicos, conocido por crear un teatro basado en la totalidad de las artes y orientada a una percepción integral de su obra, por lo mismo, no podemos únicamente encasillarlo como director, sino también como autor, diseñador de vestuario y luminotécnico, como un escenógrafo, entre otros que haceres propios de su puesta. Estudia diseño escenográfico y pintura en la *Accademia de Bellas Artes en Bolonia* y en 1981 junto a la dramaturga Chiara Guidi (1960), la escritora Claudia Castellucci (1958), hermana de Romeo, y Paolo Guidi fundaron la *Societas Raffaello Sanzio*, cuyo trabajo ha sido mostrado en los principales teatros del mundo. (2023, Fundación Teatro a mil).

La *Societas Raffaello Sanzio* (1981), daría vida a nuevas formas artísticas poco convencionales, haciendo una fuerte crítica al teatro italiano de su época, el cual describían como frío, asociando la experiencia teatral a la experiencia de visitar un museo. El equipo de la sociedad se autodenominaba como “almas” de la sociedad, por una parte, Claudia Castellucci y Chiara Guidi como el “alma intelectual” de la compañía, mientras que Romeo Castellucci y Paolo Guidi se considerarían el “alma práctica”. Una cualidad que destacar de esta sociedad vendrían a ser los orígenes artísticos de sus miembros y seguidores del movimiento, los cuales no necesariamente provenían del arte teatral, y que aquella cualidad interdisciplinaria otorgaría la riqueza del grupo. (Calchi, 2009).

Gabriela Calchi, en su artículo *Language under Attack: The Iconoclastic Theatre of Societas Raffaello Sanzio* (2009), nos explica el impacto que tiene este movimiento, el cual estaba fuertemente influenciado por la danza, la música rock, la poesía, los comics, la televisión e inclusive la publicidad, otorgándole al público presentaciones caracterizadas por espectáculos fuertemente visuales y cuya narrativa no era necesariamente lineal y, muchas veces, el concepto de “narratividad” estaba, prácticamente ausente.

El nombre de *Societas Raffaello Sanzio* hace alusión a la educación y a sus intereses en las artes visuales, sugiriendo afinidades con el pintor renacentista italiano Raffaello Sanzio (conocido como Rafael). Si bien

Rafael es considerado uno de los maestros de la perspectiva, Romeo Castellucci rechaza categóricamente cualquier uso de la perspectiva en su teatro:

Nuestras actuaciones carecen de perspectiva porque estamos en contra de la perspectiva... La perspectiva física te hace perder la perspectiva interna; rompe el muro que aparentamos ser, la muralla Bizantina, la muralla que estaba ahí antes del Renacimiento: la perspectiva rompe el iconostasio... La fijeza se pierde junto a capas significativas de la rigidez oriental Bizantina... La perspectiva es interior: uno no debería verla. Hay varios métodos y técnicas para ganar perspectiva. [Y mientras que puede haber varias perspectivas] la bidimensionalidad es sólo una; siempre es la misma. (2009, p. 52).³

Podemos ver, entonces, un colectivo que posee una imperante necesidad de generar nuevos lenguajes y cuyo concepto de perspectiva implica la conformación de una realidad nueva, siendo esta una ironía al trabajo de perspectivas de Rafael (y también por eso el nombre de la compañía). En referencia a este concepto de perspectiva frontal, natural, en su teatro, Claudia Castellucci señala que la perspectiva es una subjetividad de lo ya existente, por lo que lo “real” va en contra de lo “super real”, yendo en contra de lo solemne. La perspectiva, sostiene, no es solemne, es realista. El trabajo de la sociedad, al privilegiar la perspectiva bidimensional por sobre el plano tridimensional, caracterizado por la profundidad y perspectiva, problematiza las convenciones de la representación teatral. De igual manera, Claudia propone que existen dos formas de interpretar el mundo: La forma personal, marcada por los conocimientos y personalidad de cada individuo; y la forma impersonal, la cual se sostiene en conocimientos más generales y universales. Explica que la creación de una obra artística debe ser en sí misma coherente, un mundo completo, más que un recorte de la realidad, apelando que el trabajo de mimesis suele ser sospechosamente muy claro y resuelto, por tanto, poco original. (en Calchi, 2009).

³ Traducción libre de: “The name Societas Raffaello Sanzio alludes to its members’ education and personal interest in the visual arts, suggesting affinities with the Renaissance Italian painter Raffaello Sanzio (known as Raphael). While Raphael is considered one of the masters of perspective, Romeo Castellucci categorically rejects any use of perspective in his theatre: Our performances lack perspective because we are against perspective ...[T]he physical perspective makes you lose the internal perspective; it breaks the wall that we are appealing for, the Byzantine wall, the wall that was there before the Renaissance: perspective breaks the iconostasis... Fixity is lost along with the significant layers of oriental Byzantine rigidity ... Perspective is internal: one should not see it. There are several methods and techniques to gain perspective. [And whereas there can be several perspectives] bi-dimensionality is only one; it is always the same.”

En el trabajo de Castellucci con la sociedad, nos encontramos con espectáculo que nos presenta un mundo marcado por la perspectiva personal y única de un concepto, el cual se convierte en la obra de arte misma, otorgando una mirada particular del mundo un carácter de universal, proponiendo no una representación lineal, sino una traducción dramática de conceptos e ideas a formas tangibles, un teatro que ante todo es visual, rico en imágenes, sustentado en desarrollar un lenguaje que sea comprensible para todo el mundo, como lo es el lenguaje de la música, de la escultura, de la pintura y de la arquitectura.

En la inquietante obra de Castellucci se promueven constantemente diferentes formas de comunicar escénicamente mediante un diálogo entre la poseía, la materialidad, el pensamiento y la política. En ésta tenemos un fuerte cuestionamiento a la palabra y prima por sobre todo la conmoción sensorial, además de la discusión sobre cómo logra la grandeza de lo cotidiano, a la par que mediante informaciones incompletas se abren percepciones a lo desconocido.

Para el director, el teatro tiene una fuerte carga política, ya que considera al teatro como una experiencia que modifica la vida, una especie de liturgia no sagrada donde los intérpretes danzan y mueren una y otra vez. Castellucci rescata la importancia del espectador como un ente activo, ya que su deber como director es encargarse de hacer soñar y fantasear al público, a la vez que lo saca de su rol *voyeur* y le otorga la responsabilidad de hacerse cargo de su propia percepción, de sus propios fantasmas, sus sueños y pesadillas, la muerte y el dolor. (López y Lagré, 2015).

Cuando pensamos en una experiencia teatral Neo Tenebrista, Castellucci, en su violenta pero atractiva puesta en escena, nos brinda una mirada más allá del entendimiento racional de la obra, la experiencia vivencial del encuentro con la realidad que nos aterra y horroriza, pero, al mismo tiempo nos fascina y asombra, pues es en el encuentro con la realidad donde nos sentimos desnudos frente a la existencia, alejados de la protección que nos brinda el arte imitativo, de las máscaras y el maquillaje, como expresan en el “*Santa Sofia- Teatro Khmer, el manifiesto*” que aparece en el texto escrito por Romeo y Claudia Castellucci “*Los Peregrinos de la Materia*” (2013): “este es el teatro que rechaza la representación”, la

posibilidad de explorar en recursos más allá de la actuación, en el trabajo con personas alejadas del mundo de las artes escénicas, donde ese trabajo sobre la realidad, que nuestro parecer es fundamental, se manifieste desde la base de la realidad.

De igual forma, no podemos olvidar que la realidad, a nuestro parecer, no está alejada de los sueños, y por ende, de las imágenes, del trabajo con las imágenes, ejemplo de esto es el trabajo de “*La Passione*” (2016), donde crea una instalación-performance para la pasión oratórica escrita para voces solistas, doble coro y doble orquesta por Johann Sebastian Bach (1685-1750) “*La pasión de San Mateo*” (1727). En este trabajo donde la realidad y los sueños danzan junto a la música, donde las imágenes cargadas de poesía como un cordero llenando una copa de vino con su sangre y la utilización de la realidad material nos muestra cómo podar un árbol completo en escena, nos hacen la invitación a preguntarnos qué es realmente lo real, qué es lo onírico, cuándo ambos viven dentro de un mismo plano. Ese plano, ese lugar, ese espacio donde lo real y lo onírico se encuentran, es para nosotros el espacio de lo Neo Tenebrista.

2.1.4 Alfredo Castro

Alfredo Castro (1955) es un reconocido actor y director chileno, aclamado por su trabajo tanto a nivel nacional como latinoamericano. En 1974 ingresa a estudiar teatro en la Universidad de Chile, conociendo ahí a Fernando González, destacado director y profesor de teatro, quien se convertiría en su maestro. Entre los años 1978 y 1981 forma parte de la compañía *Teatro Itinerante* con la cual realiza obras como *Romeo y Julieta* de William Shakespeare y *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, entre otras. A partir de 1982 comienza su carrera televisiva paralela al teatro, además de recibir diferentes becas por parte del *British Council* para integrarse a *The London Academy of Music and Dramatic Art* en 1983 y en 1988 por el gobierno francés para la investigación sobre la puesta en escena de los directores George Lavelli, George Lavaudant y George Lasalle. No sería hasta 1989, cuando Castro funda el *Teatro La Memoria*, compañía teatral cuyo trabajo marcaría para siempre su carrera como director y la historia teatral del país. (2022, La Memoria Chilena).

La compañía de teatro *La Memoria* (1989) debuta con la puesta en escena de *El paseo de Buster Keaton* de Federico García Lorca, seguido de *Estación Pajaritos* y *La tierra no es redonda*, en un contexto donde el país iniciaba la transición política hacia la democracia tras el régimen militar de Augusto Pinochet que comenzó en 1973 y finalizaría en 1990. Serían montajes como “*La manzana de Adán*” (1990), “*Historia de la Sangre*” (1992) y “*Los días tuertos*” (1993) los que le otorgarían a la compañía el reconocimiento que tienen hasta el día de hoy. Una de las características principales del trabajo de *La Memoria* es la búsqueda de nuevos lenguajes, la creación a través de un lenguaje no lineal que rompe con las estructuras narrativas tradicionales, de fuertes connotaciones metafóricas, donde el texto, la interpretación, la imagen y el gesto son conjugadas, generando así un trabajo experimental, el cual, además, estaba basado fuertemente en los procesos de investigación. (2022, La Memoria Chilena).

Alfredo Castro, en su memoria “*Trilogía Testimonial*” (1990-1993), nos narra el proceso investigativo y creativo de la compañía para la realización de las obras que componen esta trilogía. La primera, “*La manzana de Adán*” (1990), basada en el libro homónimo de la fotógrafa Paz Errázuriz y Claudia Donoso, en el cual los testimonios y fotografías de trabajadores sexuales en diferentes prostíbulos chilenos sirvieron como material creativo para dicho montaje. La segunda, “*Historia de la Sangre*” (1992), siguiendo la línea testimonial, se basa en entrevistas realizadas por Alfredo Castro y Rodrigo Pérez en cárceles y hospitales psiquiátricos a reclusos y pacientes que hubieran cometido crímenes pasionales en conjunto con material extraído de publicaciones de crónica roja. Y finalmente, la última obra de esta trilogía, “*Los días tuertos*” (1993), se basó en el libro homónimo de Claudia Donoso, centrado en testimonios recolectados por ella entre 1987 y 1989 de artistas circenses, magos, luchadores, cartoneros, cuidadoras del Cementerio General y pacientes del Hospital Siquiátrico. En la presentación de su memoria, Castro expresa:

Excediendo los márgenes clásicos del concepto de representación en cuanto a temática y lenguaje teatral, torciendo la literalidad en la escenografía, en el vestuario y en la iluminación, utilizando el espacio escénico como un mecanismo que permitiera el desdoblamiento poético de los textos, los cuerpos y las imágenes, ampliando hasta el infinito sus posibilidades, y la concepción musical entendida como la puesta en marcha de una mecánica que posibilitará a actores y espectadores a deslizarse hacia una atmósfera

cargada de resonancias arcaicas y evocadoras, ellos han sumergido a actores y espectadores en verdaderos mundos mentales, potenciando su creatividad y obligándolos a sumarse a esos textos, a ese espacio, a esa música, que hablan por sí solos, como un personaje más en la puesta en escena, donde texturas, colores, brillos y opacidades entablan conflicto con los cuerpos por su presencia o ausencia. (1990-1993, p.1).

Durante esta investigación, la compañía encuentra en estos testimonios la realidad de diferentes sectores marginales de la sociedad, la miseria y precariedad, trabajando con un material documental sumamente honesto. Castro expresa, de igual modo, que no les interesaba la estridencia ni la autocompasión, sino que sumergirse sin límites en temas como el dolor, la muerte, el amor, la soledad, el crimen, el despojo, lo íntimo, lo secreto, la crudeza, la ambigüedad y densidad de los signos que cargaban estos textos e imágenes. Con esto, buscaron maneras de exceder los márgenes clásicos del concepto de representación tanto por su temática como por lenguaje teatral, torcer la literalidad de la escenografía, vestuario e iluminación, además de utilizar el espacio escénico como mecanismo que permitiera el desdoblamiento poético de los textos, cuerpos e imágenes.

Esos seres del espectáculo lanzados al escenario para representar *su* escena frente al público presente, agonizarán en el imposible de esta representación, porque *esa* escena, insoportable, irrepresentable (es insoportable por ser irrepresentable) nunca tendrá lugar. Si fuera posible de ser representada, ella tendría directa relación con el desenlace, con la muerte. (Castro, 1990-1993, p. 4).

En el capítulo “*La puesta en escena como lugar del crimen*”, explica su experiencia recogiendo material testimonial para la puesta en escena “*Historia de la sangre*”, estrenada en marzo de 1992. Para ello, Castro entrevistó a personas que habían cometido crímenes pasionales y que se encontraban encarcelados cumpliendo su respectiva condena. Durante estas entrevistas Castro expresa que los autores de los crímenes describen los hechos previos y posteriores al crimen con lujo de detalles y con una voz y ritmo monótonos, esto era completamente distinta al relato del acto criminal mismo, era entonces cuando el relato se demoraba, se aplazaba y de manera fragmentada lograba terminarse el relato. Expresa que aquellas historias y vidas de esos hombres y mujeres no fueron las representadas en la obra, sino que todo aquello que esas vidas tenían de irrepresentable.

La puesta en escena, como un crimen contra lo esperado, escenifica aquello que el espectador jamás pensó ver o escuchar, aquello que no sucedió, lo imposible de nombrar, la ausencia, la pérdida, el Paso al Acto del homicida, Esa escena imposible de escenificar, por ser tan real. (Castro, 1990-1993, p. 12).

Castro explica que la narración biográfica de estas personas no era su interés primordial, sino la exploración de temas como la ausencia, la muerte y la diferencia utilizando diferentes caligrafías escénicas, como los cuerpos, el espacio, gestos, entre otros. Durante este proceso nacen diferentes conflictos y cuestionamientos respecto a la realidad, tanto de los testimonios, puesta en escena y el crimen y ante la búsqueda de una verdad tendría por consecuencia la duda y desconfianza abriendo una grieta a la posibilidad de “otra realidad”, para poder “ser lo incorrecto”, más allá de la ley, más allá de la moral.

Por otra parte, Castro profundiza en cómo el lenguaje verbal y testimonial puede ser utilizado como una materialidad clave para la constitución del mundo propuesto por la escena. El autor señala que tradicionalmente la dramaturgia ha utilizado al lenguaje como un medio para informar, ya que mediante los diálogos, lo que dicen y cómo lo dicen, nos cuentan qué sucede, dónde ocurre la acción, quiénes son los personajes, qué sienten, qué quieren, entre otras, relegando al lenguaje teatral meramente al trabajo del texto, el relato de una anécdota, la transmisión de un mensaje o una lectura en voz alta y graficada por un grupo de cuerpos. El teatro, entonces, perdería toda cualidad o carácter propio de lo escénico, careciendo de la exploración de otros códigos que necesitan coexistir en el espacio escénico.

Este lugar de coexistencia es el Espacio Escénico, que comprendido como un continente, permite el lenguaje y a los cuerpos desplegarse, desplazarse, desdoblarse, proyectar su materia y su sombra.

La comparecencia de cuerpos que hablan y de un lenguaje que requiere de un cuerpo para expresarse, hacen del teatro una experiencia única en su deber tridimensional, en su revelarse en este Espacio- Lugar, único territorio donde es posible aproximarse al Ser, al Ser presente, a través de la experiencia vívida de los actores, que comparecen en este espacio, en todo su dolor, miseria, e inutilidad como más próximos a la verdadera vida, como eternamente llenos en el vacío de este espacio. (Castro, 1990-1993, p. 5).

Al igual que Kantor, Castro defiende la escena como un territorio en el cual el teatro cobra vida de forma independiente, de manera ajena de la realidad, no buscando imitarla, sino, generando sus propios códigos y lenguajes, y los actores, una vez habitan dicho territorio, podrán hacer acontecer lo verdaderamente real, pues no busca imitar algo externo sino que, en el caso de Castro y su trabajo testimonial, convertir un acontecimiento propio del espacio escénico.

En estas memorias podemos encontrar una especie de manifiesto teatral, en el cual se evidencia, mediante el trabajo de investigación, que el testimonio puede funcionar como fuente de creación fundamental en búsqueda de una verdad, apropiándose del testimonio como un material que funciona como una “sangre simbólica”. Busca repensar la experiencia escénica, desmontando la teatralidad mimética mentirosa y recuperando un lenguaje teatral propio, todo ello, mediante el estudio documental de los testimonios que permite encontrarnos con un lenguaje identitario cercano. De igual manera, permite mostrar la otra realidad mediante este trabajo de resignificación del material, el cual teniendo tan cercana ha sido obviada: los otros cuerpos, la historia no oficial, oscura, secreta y ominosa. Además, el trabajo de Castro en conjunto con la teoría de Artaud nos permite explorar en nuevos medios de expresión metafísica, y sus temáticas asociadas a la vida, la muerte, la crueldad y el delirio. Castro propone, mediante el trabajo con estos seres marginales, la protagonización de un secreto, la “exhibición de demonios y fantasmas” y escenificar lo no contado o lo que no debiera contarse. Su investigación está fuertemente influenciada por el principio de los sueños, el poder de las imágenes, el terror y la realidad.

Tras estudiar el trabajo de estos artistas e investigadores, podemos determinar que, ante la necesidad de encontrar nuevos lenguajes, se hace necesaria la configuración y construcción de un mundo en el que los personajes habitan en sus propias leyes, en su propia realidad escénica, más que en un recorte o mimesis de la realidad cotidiana, pues bien sabemos que la operación de mimesis o imitación tiene implícita en sí misma una copia⁴, una

⁴ Mimesis (del griego *mímeistkai*, imitar). Patrice Pavis (1947) en su *Diccionario del teatro* (1998) define el concepto de mimesis como: “la imitación o la representación de alguna cosa. En el origen, la mimesis era la imitación de una persona a través de medios físicos y lingüísticos, pero esa <<persona>> también podría ser una cosa, una idea, un héroe o un dios” (1998, p.290). La mimesis es el proceso de imitación de elementos de

mentira que pretende ser real, no la realidad, por lo que en escena debe acontecer una realidad propia que dé cuenta de un mundo completo y no una parte cuidada y mentirosa del mundo “real”. La escena, al poseer un mundo y realidad propias, esta puede moldearse y adaptarse a los requerimientos de las ideas, la realidad se convierte en una materialidad, la cual ya no está ceñida a las leyes del mundo externo de la escena. Por lo mismo, en este devenir escénico es donde al habitar libremente con nuevas normativas libres de la moral y los constructos sociales, se permite explorar en aquellas aguas de la humanidad, apareciendo la crueldad, lo gratuito, lo azaroso, lo deforme, lo feo, lo abyecto, lo grotesco, aquellos planos que la realidad cotidiana no nos permite habitar, pero que en la realidad escénica se hacen presentes.

2.2 Categorías estéticas tenebristas

En la introducción de la *Historia de la fealdad* (2017) de Umberto Eco, el autor hace una reflexión respecto al aspecto de la fealdad en contraste con el de la belleza, conceptos que a lo largo de la historia han sido definidos acorde a contextos históricos determinados, y si bien estos conceptos han ido variando con el pasar de los siglos, existe una relación entre ambos de contrarios, entendiendo la fealdad como la oposición de lo bello.

Si se examinan los sinónimos de <<bello>> y <<feo>>, se ve que se considera *bello* lo que es bonito, gracioso, placentero, atractivo, agradable, agraciado, delicioso, fascinante, armónico, maravilloso, delicado, gentil, encantador, magnífico, estupendo, excelso, excepcional, fabuloso, prodigioso, fantástico, mágico, admirable, valioso, espectacular, espléndido, sublime, soberbio, mientras que lo *feo* es lo repelente, lo horrendo, asqueroso, desagradable, grotesco, abominable, odioso, indecente, inmundo, sucio, obsceno, repugnante, espantoso, abyecto, monstruoso, horrible, hórrido, horripilante, sucio, terrible, terrorífico, tremendo, angustioso, repulsivo, execrable, penoso, nauseabundo, fétido, innoble, aterrador, desgraciado, lamentable, enojoso, indecente, deforme, disforme, desfigurado (por no hablar de como el horror puede aparecer también en terrenos como el de lo fabuloso, o lo fantástico, lo mágico y lo sublime, asignados tradicionalmente a lo bello. (2017, p. 16).

Eco, quien ya en 2004 había publicado sus estudios de la *Historia de la belleza a cargo de Umberto Eco*, da cuenta de que estos conceptos, aparentemente tan antagónicos,

la realidad con fines de la representación figurativa (lo más fidedigna posible), esta puede aplicarse a personas, espacios o acciones. (Pavis, 1998).

poseen una relación más compleja pues, por una parte sabemos que la belleza y la fealdad responde a la subjetividad del individuo y del acuerdo colectivo determinado por la época, esto haría que la historia de la belleza y de la fealdad no sean tan diferentes, ya que lo que resulta bello para algunos en determinado momento, puede ser considerado feo por quienes lo ven siglos más adelante. El autor además sostiene que esta división categórica entre lo bello y lo feo proviene de una concepción moral de estos, siendo lo feo la representación del mal moral, del pecado y la oposición del bien, siendo lo feo “el infierno de lo bello” o un “error de lo bello”, por lo que, al estudiar cualquier ciencia de la belleza, está obligada a estudiar el fenómeno de la fealdad. Esto convierte a la fealdad en un concepto mucho más rico y complejo de analizar que un simple antónimo de la belleza.

Como analizamos en el punto anterior, mediante los estudios de realidad y crueldad, nos interesa que el teatro Neo Tenebrista posea categorías estéticas asociadas a la fealdad, ya que estas estarían fuertemente ligadas a la realidad cruel propuesta por los autores, buscando, como diría Kantor, en aquella línea vertical descendente, donde aparecen las verdaderas pulsaciones humanas que no nos son agradables (y por eso las evitamos). De igual manera, como hemos revisado a lo largo de la investigación, particularmente finalizando el *Capítulo I*, en el análisis de *David con la cabeza de Goliath* (1609-1610), que la obra de Caravaggio posee cualidades tales como lo siniestro y lo grotesco, pero que a su vez, siguen poseyendo hermosas composiciones que dialogan con la fealdad.

Una cualidad propia del tenebrismo y, particularmente de la obra de Caravaggio, tiene estricta relación con el concepto de siniestro, pues dichas imágenes levantan sensaciones cercanas a lo espeluznante y angustiante. En palabras de Eco, lo siniestro da cuenta de una fealdad de situación, pues aquella situación que nos resultaba familiar se ve dislocada por la modificación de uno de sus elementos, volviéndose inquietante e inexplicable, provoca una “incertidumbre intelectual”. Para comprender mejor el concepto de siniestro es necesario entender dos conceptos propuestos por Sigmund Freud (1856-1939) en *Lo siniestro* (1919): *Lo Heimlich* y *Unheimlich*.

Freud se extendía sobre la etimología del término, examinando un campo semántico que abarca, en distintas lenguas, conceptos como *extraño* o

extranjero en griego, *uneasy*, *gloomy*, *uncanny*, *ghastly*, *haunted* (dicho de una casa) en inglés, *inquiétant*, *sinistre*, *lugubre*, *mal à son aise* en francés, *sospechoso*, *siniestro* en español, en árabe o en hebreo *demoniac* y *horrendo* y por último *incómodo*, *que provoca horror angustioso*, *horripilante*, *que puede aplicarse a un fantasma, a la niebla, a la noche, a la rigidez de una figura de piedra...* (Eco, 2010, p. 311. El énfasis es del autor).

El primer término, del alemán, *Heimlich*, si bien no posee una única definición, es un concepto que referencia a lo hogareño y doméstico, propio de la casa, algo que no es extraño pues es familiar, por ende, una sensación que genera confort y tranquilidad. Por otra parte lo *Unheimlich* hace referencia a un sentimiento opuesto, algo que no nos es familiar, que es extraño, desconocido, nuevo y desacostumbrado; no obstante, este término no es necesariamente de una experiencia con conceptos alejados a nosotros, todo lo contrario, la experiencia con lo *Unheimlich* ocurre cuando lo *Heimlich*, ósea, algo ya conocido y a lo que estamos acostumbrados, sufre una modificación que puede ser o no perceptible y convierte aquello en algo nuevo, desconocido y enfrentarnos a aquello produce en nosotros un sentimiento inexplicable de sospecha, temor, incertidumbre y angustia. Ejemplo de esto puede ser cuando no encontramos una habitación o un camino que conocíamos a la perfección, cuando vivimos un *deja vu*, cuando los objetos inanimados se mueven, cuando alguna persona nos genera una inexplicable desconfianza o cuando nos encontramos con un doble de nosotros mismos. Cualquier alteración a lo conocido o aquella amenaza inexplicable define el carácter de lo siniestro, como parte de una arquitectura de las pesadillas.



Figura 23. Caravaggio, M. (1602) *San Mateo y el ángel* [Óleo sobre lienzo, 296,5x195 cm] Roma, Italia, *San Luigi dei Francesi*, Capella Contrarelli. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p. 366.

Los paisajes retratados por Caravaggio gozan de esta cualidad siniestra, esta arquitectura de las pesadillas, de este sentimiento ominoso, de este sentimiento de inquietud, una pérdida de la familiaridad a la que acostumbramos, rozando lo inquietante. Esto podemos verlo reflejado en estos espacios en penumbras donde los cuerpos y muy pocos elementos son los protagonistas de la composición, los cuales, siendo mayoritariamente personajes bíblicos alejados de la glorificación, mostrándonos modelos cuyos cuerpos envejecidos, arrugados y sucios son cercanos y reconocibles por nosotros, tanto así que podemos hasta vernos a nosotros mismo en ellos por su detallada cualidad humana, aquello familiar o, en palabras de Freud, *Heimlich*. Este elemento familiar se halla inmerso en la complejidad trágica de estos cruentos relatos, agregando a la composición la existencia de figuras fantásticas como ángeles, los cuales irrumpen dislocando la realidad confortable propiciando la sensación de desasosiego, lo *Unheimlich*. Como podemos apreciar en la Figura 22. *San Mateo y el ángel* (1602), podemos ver como la aparición de este ángel no es agradable para San Mateo, quien lo observa con inquietud y miedo, dándonos una sensación de que su visita no trae buenas noticias o intenciones, a la vez que su presencia es inevitable y San Mateo se encuentra reducido e insignificante ante su amenazante magnificencia. Esta imagen tenebrosa, de igual manera, al estar instaurada en una poderosa oscuridad que descontextualiza el espacio potencia aún más la lógica de extrañeza ominosa, siendo los ángeles asociados a conceptos positivos, aquí cumplen un rol que genera temor, aquello no hace más que enfatizar un sentimiento siniestro. Por otro lado, la obra de Caravaggio al mostrarnos la crueldad de su tiempo con todas las decisiones creativas que tomó, serían siniestras pues develan una realidad que se encontraba oculta en la oscuridad, según Freud, lo siniestro es algo que, destinado a permanecer oculto, ha salido a la luz. Si bien, lo siniestro provoca en nosotros una sensación desagradable y que desearíamos evitar en la medida de lo posible, aparece un concepto que puede resultar, de igual forma, desagradable, pero que a la vez y de manera conflictiva, nos puede resultar sumamente tentadora: Lo perverso.

Edgar Allan Poe (1809-1849) en su texto “*El demonio de la perversidad*” (1845), en una primera parte expone su teoría respecto al “demonio de la perversidad”, defendiendo la perversidad como un impulso primitivo y natural del ser humano. Poe hace una fuerte crítica a los frenólogos y a los moralistas religiosos de su época, señalando que definir los deseos y

voluntad de dios a través del mero estudio del cuerpo humano es insuficiente y poco prudente, como por ejemplo entender que si el ser humano fue “creado” con órganos reproductivos el designio divino es que debemos utilizarlos para procrear y perpetuar la especie y que cualquier intento de utilizarlo para fines no reproductivos puede ser fuertemente cuestionable, bajo estos mismos parámetros que critica. Por lo mismo propone fundar nuestra clasificación mediante lo que el ser humano hace, en su comportamiento habitual. Es ahí donde el autor menciona el sentimiento perverso como una necesidad a explorar, puesto a que esta cualidad humana y bestial estaba siendo pasada por alto.

La introducción a posteriori hubiera llevado a la frenología a admitir, como principio innato y primitivo de la acción humana, algo paradójico que podemos llamar perversidad a falta de un término más característico. En el sentido que le doy es, en realidad, un móvil sin motivo, un motivo no motivado. Bajo sus incitaciones actuamos sin objeto comprensible, o, si esto se considera una contradicción en los términos, podemos llegar a modificar la proposición y decir que bajo sus incitaciones actuamos por la razón de que no deberíamos actuar. En teoría ninguna razón puede ser más irrazonable; pero, de hecho, no hay ninguna más fuerte. Para ciertos espíritus, en ciertas condiciones llega a ser absolutamente irresistible. (...) Esta invencible tendencia a hacer el mal por el mal mismo no admitirá análisis o resolución en ulteriores elementos. Es un impulso radical, primitivo, elemental. (Poe, 1845, p.2).

Poe, señala que la perversidad es un sentimiento antagónico, pues si bien como humanidad buscamos el bienestar, el impulso de la perversidad es sumamente tentador. Se manifiesta, por ejemplo, cuando fantaseamos respecto a lastimar a alguien, ya sea con nuestras palabras o con nuestras acciones, cuando imaginamos maneras de asesinar a alguien o quedarnos de pie junto al borde de un abismo e imaginar la sensación de la caída, aquella imagen espantosa y abominable de la muerte y el sufrimiento es, mientras más espantosas y abominables para el cerebro, más tentadoras. Dicho impulso crece y se convierte en deseo, luego en anhelo, ansias incontrolables hasta que finalmente, más allá de las consecuencias, es consentida.

No es menor que Poe nombre a la perversidad como un demonio, pues aquel sentimiento perverso de propiciar daño y que esto nos genere placer, atenta contra varios paradigmas morales, particularmente los valores de la iglesia católica: he ahí el concepto de

demonio, la perversidad, aquel impulso natural del ser humano debe ser condenado por ser propio de la maldad. Eco, analizando la fealdad durante la Edad Media, habla del temor que existía en el mundo clásico respecto a los portentos o prodigios, los cuales eran interpretados como signos de desgracias inminentes. “Se trataba de sucesos maravillosos como lluvia de sangre, hechos inquietantes, llamas en el cielo, nacimientos anómalos, niños de doble sexo (...)” (2010, p.107). Estos eran representados con una estética de desmesura durante la Edad media, jugando por lo desproporcionado o lo gigantesco, alejados de la simetría y lo armónico. Las imágenes de estos monstruos, normalmente retratadas el margen de las páginas miniadas (los llamados *marginalia*⁵), resultaban ser, irónicamente, sumamente atractivos para el hombre medieval, como lo sería para nosotros los animales exóticos, generando en varios de ellos inquietud y placer, un goce ante aquellas imágenes monstruosas. “En efecto, el mundo cristiano había llevado a cabo una auténtica <<redención>> del monstruo. (...) Agustín nos decía que los monstruos eran bellos por ser criaturas de Dios” (2010, p.114).

Normalmente cuando hablamos de perversión solemos relacionarlo a un concepto negativo, ya sea por un comportamiento sexualmente lascivo, agresivo, sucio o repulsivo y que rechazamos o condenamos socialmente. Al igual que describe Poe y Eco, la perversión genera pensamientos opuestos, por un lado, nos genera asco y miedo, y por otro intriga y atracción. Además, el concepto de perversión ha sido entendido fuertemente desde una perspectiva religiosa como amoral o pecaminosa, pues se asocian a pensamientos o comportamientos que no pueden o no deben hacerse. Históricamente este concepto fue tratado de explicar desde diferentes disciplinas, entre ellas la religión, la filosofía, la psiquiatría, medicina, inclusive las ciencias jurídicas, como un proceder sexual “no normal”, denominándolo también como un trastorno mental o perturbaciones etiquetadas como fetichistas, sadistas, homosexuales, exhibicionistas, masoquistas, voyeristas, bestiales, incestuosas, entre otras. Previo al psicoanálisis freudiano la perversión era entendida como

⁵ La palabra *marginalia* tiene su origen en el latín y significa “en los márgenes”. Consiste en un diverso repertorio de elementos escritos y, principalmente icónicos que se situaban en los bordes de los libros occidentales, especialmente durante la Edad Media. Estos tenían como función encuadrar y embellecer las páginas, estas no solían tener relación con lo escrito en el texto. Algunos libros contaban con *drôleries* (del francés, “divertido”) que consistían en *marginalias* pequeñas y de temáticas satíricas. Se teoriza que estas existían como una especie de entretenimiento lúdico o vía de escape para los lectores.

una anomalía social y dependía del contexto del sujeto, pero Freud en “*Tres ensayos de teoría sexual*” (1905) asigna al término como un elemento propio del ser humano, dándole un nuevo sentido y despojándolo de cualquier insinuación despectiva. (Vargas y Rocha, 2022). En este texto, Freud explica que la perversión es una realidad actual dominante que está relacionado con el goce. Un ejemplo de esto es la sexualidad infantil, la cual se explica como polimórficamente perversa, ya que estos buscan satisfacción en diferentes objetos, considerando que los niños aun no son conscientes de su desarrollo sexual o de los sentimientos relacionados con la vergüenza, asco ni mucho menos moral, ellos expresan estas pulsaciones y se exteriorizan sin represión alguna. Un sujeto caracterizado por poseer una estructura perversa tiene una certeza respecto a su goce. (Vargas y Rocha, 2022).

La perversidad es un elemento fundamental al momento de entender el concepto de algo tenebroso, término el cual es definido por la RAE como algo oscuro, cubierto de tinieblas, algo sombrío y tétrico, “Hecho ocultamente y con intenciones perversas” (RAE, 2022). Comprendemos que la perversidad humana es parte de aquellas cosas que generan terror en nosotros por ser potencialmente amenazantes, es oscura y siniestra, a la vez que la perversidad no está asociada a ningún elemento fantástico como ángeles o fuerzas inexplicables que muevan objetos inanimados, sino que la perversidad da cuenta del aspecto animal y bestial del ser humano, siendo este comportamiento una realidad que, para fines artísticos, ha de ser comprendido libre de moral, pues la perversidad libre habita en el territorio de la crueldad y la realidad que pretendemos mostrar en escena.

Otro concepto que nos parece fundamental abordar es lo grotesco y el esperpento. Como mencionamos en el análisis de *David con la cabeza de Goliath* (1609-1610), *Capítulo I*, la definición de grotesco proviene de la palabra italiana *grotta*, la cual significa “gruta”, (Real Academia Española, 2021), también proveniente del concepto italiano *Grutesco*, movimiento decorativo-escultórico de cuevas con estilo extravagante y de mal gusto, dicho concepto de “gruta” o “caverna” propicia lecturas como aquello que está condenado a mantenerse oculto. Como hemos mencionado a lo largo de la investigación, la estética de Caravaggio está fuertemente inspirada en la realidad cruenta de su época, y que aquella gruta o cavidad alberga el margen que retratan sus obras en contraposición con las imágenes religiosas que representan. Umberto Eco en *La historia de la belleza* (2002), expresa que lo

grotesco es la antítesis de lo sublime y que la belleza puede expresarse haciendo converger los contrarios, de modo que, como mencionamos anteriormente, lo feo no tiene que ver con una negación, sino más bien con la otra cara de la belleza. Sin ir más lejos, Eco hace una comparativa entre la obra de Sófocles quien expresa una belleza pura, mientras que la potencia de la obra de Shakespeare radica justamente en la aparición simultánea de la belleza y la fealdad. La experiencia estética grotesca alude a una deconstrucción desfigurada de la belleza, a una unión imposible de los objetos, una mezcla de lo humano con lo animal, sus instintos primordiales, dicha concepción nos aleja de todo pensamiento moral, también una mezcla entre lo real y el ensueño. Este goce estético, también vinculado con lo tragicómico nacido en el Barroco, es una mezcla entre lo risible y lo trágico, es un gran provocador a nivel social, político y moral, como lo fue la obra de Caravaggio en su momento. Lo grotesco pone en evidencia la corporalidad y animalidad humana, manifestando sus instintos primordiales, esto permite realizar cuestionamientos y críticas a una pretendida racionalidad, armonía y orden establecidos por la sociedad y sus relaciones humanas, subvirtiendo el esquema de valores tradicionales y establecidos. (Eco, 2010).

En efecto, el ser humano siempre se ha encontrado incómodo (al menos en la sociedad occidental) ante todo lo que refiere a los excrementos y al sexo. Nos producen repugnancia y, por tanto, consideramos feos los excrementos (los de los demás, incluidos los animales, mucho más que los nuestros), y en el Malestar de la cultura Freud observaba que <<los órganos genitales en sí mismos, cuya visión siempre es excitante, nunca son considerados bellos>>. Esta incomodidad se ha expresado a través del pudor, o sea, del instinto o del deber de abstenerse de exhibir y referirse a ciertas partes del cuerpo y a ciertas actividades. (Eco, 2010, p.131).

Aquel pudor, naturalmente, ha ido variando con el pasar del tiempo y dependiendo de las culturas, habiendo tales como la antigua Grecia donde la desnudez y la exposición de los genitales no era visto como algo pudoroso o repugnante, sino que todo lo contrario, era una manera más de resaltar la belleza del cuerpo. En cambio, en culturas donde el pudor domina fuertemente, podemos ver manifestado un gusto por la obscenidad, manifestándose en comportamientos, motivados por la rabia o la provocación, a través del lenguaje, el comportamiento o el humor. Es por eso que suelen hacernos reír chistes asociados a la sexualidad o a los excrementos, siendo la comicidad es un resultado inevitable entre la fealdad y la obscenidad. (Eco, 2010).

En cuanto al esperpento, muy similar a lo grotesco, lo entenderemos como una cualidad extravagante, irregular, grosera o de mal gusto, además de ser una concepción literaria creada por el dramaturgo español Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) en su obra *Luces de Bohemia*, publicada en la revista *España* en 1920. En esta obra, su protagonista Max Estrella, un poeta que ha quedado ciego, y su lazarillo Latino de Híspalis, recorren las calles de Madrid en las últimas horas de vida el poeta. En ella existe una fuerte crítica ante la sociedad española de la época, una sociedad caduca, ignorante, degradante y estéril camino a la ruina, esto se grafica en la obra con una estética sistemáticamente deformada. Es entonces cuando hacen desfilar frente a unos espejos cóncavos héroes clásicos como Homero u Otelo, presenciando aquellas imágenes heroicas deformadas. El autor decide ya no observar aquellos personajes y al mundo desde el suelo y de rodillas, tampoco a su mismo nivel: decide mirarlas desde el aire, con distancia y superioridad. Esta visión grotesca, deformada y cómica evidencia el drama de nuestra propia realidad, ahí yace el esperpento. (Santos Zas, 2021).

Dicha crítica social de su tiempo que vemos en *Luces de Bohemia*, podemos dar cuenta que al visitar la historia de la humanidad, podemos encontrarnos que la aparición y el resurgimiento del término grotesco, el cual suele estar acompañado de un contexto hostil que, ante una necesidad humana, busca una manera de lidiar o comentar su contexto mediante la provocación y el humor. En el teatro suele entenderse como aquella realidad que escondemos, nuestro ser animal, nuestra naturaleza bestial, oculta en la sombra de nuestro ser social (Discépolo, 2008). Un ejemplo de aquello, podemos verlo en el argentino, Armando Discépolo, quien, al observar la realidad de su país, el cual cargaba con el peso de un pasado marcado por el sueño americano y que en 1853, lidiaría con la inmigración europea, potenciada por la constitución de la época, afirmaba que:

El Gobierno Federal fomentará la inmigración europea; y no podrá restringir, limitar ni gravar con impuesto alguno la entrada en el territorio argentino de los extranjeros que traigan por objeto labrar la tierra, mejorar las industrias e introducir y enseñar las ciencias y las artes. (artículo 25).

Como menciona Discépolo: “Pero no llegaron los laboriosos y pulcros ingleses que se esperaba; sino una masa de campesinos y obreros de la Europa meridional (...) La mayoría

fueron arrendatarios o puesteros, reducidos a la semi esclavitud del trabajo agotador y mal pagado”. (2008, pp. 19, 20). Rápidamente el sueño americano se transformó en pesadilla, pues este sueño le garantiza a los migrantes europeos que, ya sea Estados Unidos o Argentina, esta visión utópica de “Hacer *l’America*”, una propiedad, un trabajo honrado, prosperidad económica, etc. Se pudieron ver los estragos de este “aluvión” migratorio juntamente con la necesidad de trabajo, se generó una rivalidad entre los inmigrantes y los criollos, pero, posteriormente aquello que los dividió los destinó a encontrarse en el empobrecimiento, tanto gauchos como inmigrantes se vieron forzados a buscar trabajo la capital y fue en los conventillos de Buenos Aires donde se reunieron. La convivencia estrecha de los conventillos terminó por derribar aquella enemistad entre criollos, italianos y españoles. La necesidad de comunicación propició que cada etnia mezclara su idioma propio y el castellano, lo cual fue una fuente inagotable de comicidad para el teatro, esto sumado la mala vida, la prostitución, el hambre, el trabajo esclavizante y esta nueva identidad nacional nacida de la mixtura dio paso al grotesco criollo. (Discépolo, 2008).

Debido a esto, lo grotesco y lo abyecto son cualidades fuertemente relacionadas por su condición de rechazo a la otredad, a lo subalterno. Carlos Eduardo Figari profundiza en el concepto de lo abyecto en su texto *“Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación”* (2009), en el cual se refiere al concepto de subalternidad, donde, entendiéndonos como una sociedad binaria de ventaja y desventaja, lo bueno y lo malo, lo sano y lo enfermo, lo bonito y lo feo, lo legal y lo ilegal, lo normal y lo anormal, aquello subalterno, o aquello que “no debe” o “no puede ser”, en términos prohibitivos y/o represivos, se ve subordinado por otro dominante. En dicha relación entre las fuerzas dominantes y la subalternidad, se genera un sujeto que denominaremos abyecto. Lo abyecto, de manera muy similar a lo siniestro, surge ante una extrañeza que, si bien puede resultarme familiar, ahora me hostiga y me repugna. Lo abyecto oscila entre las emociones de repugnancia e indignación. La conformación de sociedades y sus respectivas culturas y creencias delimitan aquellas fronteras donde la expresión animal y salvaje del hombre se encuentra en crisis, por ejemplo, la sexualidad en el occidente moderno manifiesta la heterosexualidad como un estado común y obligatorio, donde la homosexualidad pasa a ser algo anormal, o por ejemplo,

en términos raciales, se establece en términos ideológicos una “pureza racial” donde lo negro queda, al igual que el homosexual, en un carácter de subalternidad.

El asco es la forma primordial de reacción humana a lo abyecto. El asco presenta el sentimiento que califica la separación de las fronteras entre el hombre y el mundo, entre sujeto y objeto, entre interior y exterior. Todo lo que debe ser evitado, separado y hasta eliminado; lo peligroso, inmoral y obsceno entra en la demarcación de lo hediondo y asqueroso. (Figari, 2009, p. 133).

El autor analiza que lo abyecto responde a los temores sociales: el temor a la naturaleza, el horror o la reverencia a lo divino, la insoportable condición del no-ser, la animalidad humana y la contaminación. El temor a la naturaleza, surge a partir de nuestra separación como seres humanos y el mundo natural, pues entendemos la religión, la moral y la prohibición como espacios que nos otorgan un espacio de seguridad en comparación a la libertad radical, considerando tabú las prohibiciones primordiales que sacan al hombre de su estado primitivo, siendo considerado absurdo, excesivo, inquietante y perturbador. Por otra parte el horror a lo divino da cuenta de nuestra separación entre lo natural y cultural, comprendiendo que hemos abandonado la naturaleza por ser el territorio de los dioses, siendo el incesto o el hermafroditismo naturalezas propias de la divinidad y que de ser asociados al comportamiento humano podrían significar una transgresión de dichos límites. En cuanto al temor del no-ser habla de aquel límite establecido para la constitución e identidad del ser, encontrándose en tensión la ilusión de imagen que creo de mí mismo versus nuestro estado natural de fragmentación, por lo que la deformidad, el desmembramiento (o agregado de un miembro) nos puede resultar repugnante, pues atenta contra mi percepción de unidad, la cual es disgregada. El temor a la animalidad humana, muy similar al terror de la naturaleza, nos habla de aquellos límites establecidos con lo animal, pero cuya repugnancia gatilla por factores estéticos, por lo que, mientras más parecido sea a un animal, más feo será, más monstruoso y deforme, desagradable, asqueroso y atemorizante, de igual manera en este punto se hace alusión a los estándares de belleza delimitados para la belleza femenina y masculina los cuales, de ser cruzados otorgarán una imagen horrenda. Finalmente, al hablar de temor a la contaminación, nos referimos a los límites de aquello que consideramos puro, rechazando todo aquello que dé cuenta de contagio, enfermedad o suciedad, ejemplo de esto pueden ser nuestras secreciones y fluidos corporales como la menstruación, las heces o el

semen. Judith Butler (1956) en su texto *“Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del ‘sexo’”* (1996), nos habla sobre estos consensos sociales, en este caso referido a las normativas del sexo. Butler habla de cómo la norma cultural nos regula e impone la construcción de un sexo artificial y que, al asumir dicho sexo, nos apropiamos de una corporalidad y forma de existir acorde a ello.

De modo tal que el “sexo” es un ideal regulatorio cuya materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas. En otras palabras, el “sexo” es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No es una realidad simple o una condición estática de un cuerpo, si no un proceso mediante el cual las normas regulatorias materializan el “sexo” y logran tal materialización en virtud de la reiteración forzada de esas normas. (2002, p. 2).

Al hacer esto, permitimos ciertas identificaciones sexuales, pero también, excluimos y repudiamos otras. La formación de un sujeto está constantemente atormentada por el fantasma normativo del sexo. Butler se refiere a *“seres abyectos”* a quienes transitan en aquel terreno no normativo del sexo, un terreno de identificaciones temidas e inhabitadas de la vida social, definiendo la construcción social, lingüística y corporal de un individuo como una “ficción”, como una “fantasía”.

Asociaremos lo abyecto a la repugnancia estética, fuera de los cánones de belleza tanto femeninos como masculinos, a la animalidad, la bestialidad, al mal olor, a las secreciones y a la deformidad. Como seres sociales tenemos una fuerte necesidad de que otro afirme mi existencia y esto además viene acompañado de un fuerte miedo a la agresión y a la violencia cuando no cumplimos dichos estándares, pues la indignación de aquellas fuerzas dominantes se vuelve una vía de penalización, ya que lo abyecto, al ser considerado una contaminación, leída metafóricamente como una enfermedad contagiosa, debe ser separada y exterminada en búsqueda de un bienestar “común”. En palabras de Butler, los seres abyectos están condenados a ser entendidos como aquellos que no son “sujetos” y que habitan aquellas zonas invisibles e inhabitables de la vida social, condenados a convivir para siempre excluidos y rechazados en aquel invisible de las sociedades. Por esto mismo, como sociedad evitamos a toda costa cruzar dichos límites y fronteras sociales, morales y filosóficas,

evitamos la mezcla conceptual, evitamos el encuentro y el caos animal, preferimos el orden social naturalizado.

Finalmente, lo que pretendemos con el estudio de estas estéticas de lo feo, es la búsqueda de los elementos necesarios para la creación de una estética teatral Neo Tenebrista, la cual busca una mirada radical sobre su propia realidad, donde la marginalidad, la otredad, lo subalterno, lo siniestro, lo perverso, lo siniestro y lo grotesco abyecto, aparezcan, permitiéndonos estar libres de la moral, cruzar los límites de lo socialmente establecido, en búsqueda de la experiencia estética propuesta por Rancière quien defiende el espacio sensible y la experiencia estética como el más propicio a la igualdad humana, como una nueva modalidad de encuentro, haciendo referencia a la estética Kantiana, siendo el campo de los sentidos el espacio donde todos estamos en igualdad de condiciones y que lo bello es una experiencia universal, esta no puede explicarse, pero sí puede experimentarse, dicha igualdad va a lograrse mediante la emancipación cognitiva. Al igual que la obra de Caravaggio, el teatro Neo Tenebrista debe mostrar aquello que culturalmente hemos mantenido cuidado, en secreto y oculto, para darle espacio a esa bestia oculta en la tiniebla de lo social, que no deja de ser menos real, de hecho, pareciera ser más real que nada. Como diría Artaud, “Juzgamos a un civilizado por su conducta, y por lo que él piensa de su propia conducta; pero ya en la palabra civilizado hay confusión” (Artaud, 2011, p10).

2.3 Análisis iconográfico

Esta investigación, como mencionamos en la introducción, requiere el análisis y estudio de imágenes que den cuenta de estos conceptos, tales como la realidad, crueldad y las categorías estéticas anteriormente mencionadas como lo siniestro, lo grotesco, lo abyecto o lo perverso, con el fin de articular los principios del Teatro Neo Tenebrista. Por lo mismo, analizaremos cuatro piezas, la primera de ellas “*El prendimiento de Cristo*” (1602) de Michelangelo Merisi Da Caravaggio, siendo este cuadro una pieza tenebrista propia del periodo y del movimiento estudiado, además de tres piezas fotográficas contemporáneas que podríamos considerar Neo Tenebristas: “*Las Meninas. Autorretrato según Velázquez*” (1987) del fotógrafo estadounidense Joel-Peter Witkin, y los chilenos Paz Errazuriz con una

fotografía de su colección “*Antesala de un desnudo*” (1999) y Ramón Ángel Acevedo Arce con una fotografía de su libro “*Retratos (des)de la locura: Hospitales mentales en Chile*” (1997-2001).

Para el análisis de estas imágenes utilizaremos el Método de Análisis de Iconográfico de Panofsky, puesto que la iconografía tiene por objetivo el estudio de las imágenes o la escritura de las imágenes. Erwin Panofsky (1892-1968) sería uno de los mayores impulsores del estudio iconográfico, concibiendo la iconografía como una dinámica intelectual no subjetiva, donde dialogan la historia del arte y el contexto determinado de estudio, convirtiendo las imágenes en ideas y elaboraciones intelectuales. Es necesaria la investigación del significado y la forma, por lo mismo este posee tres niveles de análisis: *Nivel pre iconográfico* o también entendido como *Significación primaria*, este nivel tiene por objetivo generar una descripción lo más objetiva posible de la imágenes, ya sea por los elementos que conforman la obra, composición, colores, etc. sin necesidad de profundizar con conocimientos anteriores. El segundo nivel es el *Nivel Iconográfico*, o de *Significación secundaria*, donde una vez observada y descrita la imagen, esta información dialoga con el contexto determinado de la pieza con el fin de identificar el asunto que se representa en la misma. Finalmente el último nivel denominado *Nivel Iconológico*, o *Significación intrínseca o de contenido*, tiene por objetivo la profundización de los significados de la obra, su temática, temas, acontecimientos, en base al estudio previo de contexto e intenciones.

Una vez hayamos finalizado con el análisis de estas cuatro obras, en conjunto con el estudio realizado anteriormente, podremos pasar a nuestra segunda fase donde comenzaremos la conformación de nuestra propuesta en el *Capítulo III: Hacia un Teatro Neo Tenebrista*.

2.3.1 El prendimiento de Cristo (1602). Michelangelo Merisi Da Caravaggio

Para comenzar con el análisis de nuestras imágenes, hemos seleccionado “*El prendimiento de Cristo*” (1602) (Figura 24) de Michelangelo Merisi Da Caravaggio, artista que hemos estudiado a lo largo de esta investigación y cuyo trabajo es la principal referencia para la constitución de un teatro Neo Tenebrista, por ende el análisis de una de sus pinturas es fundamental.

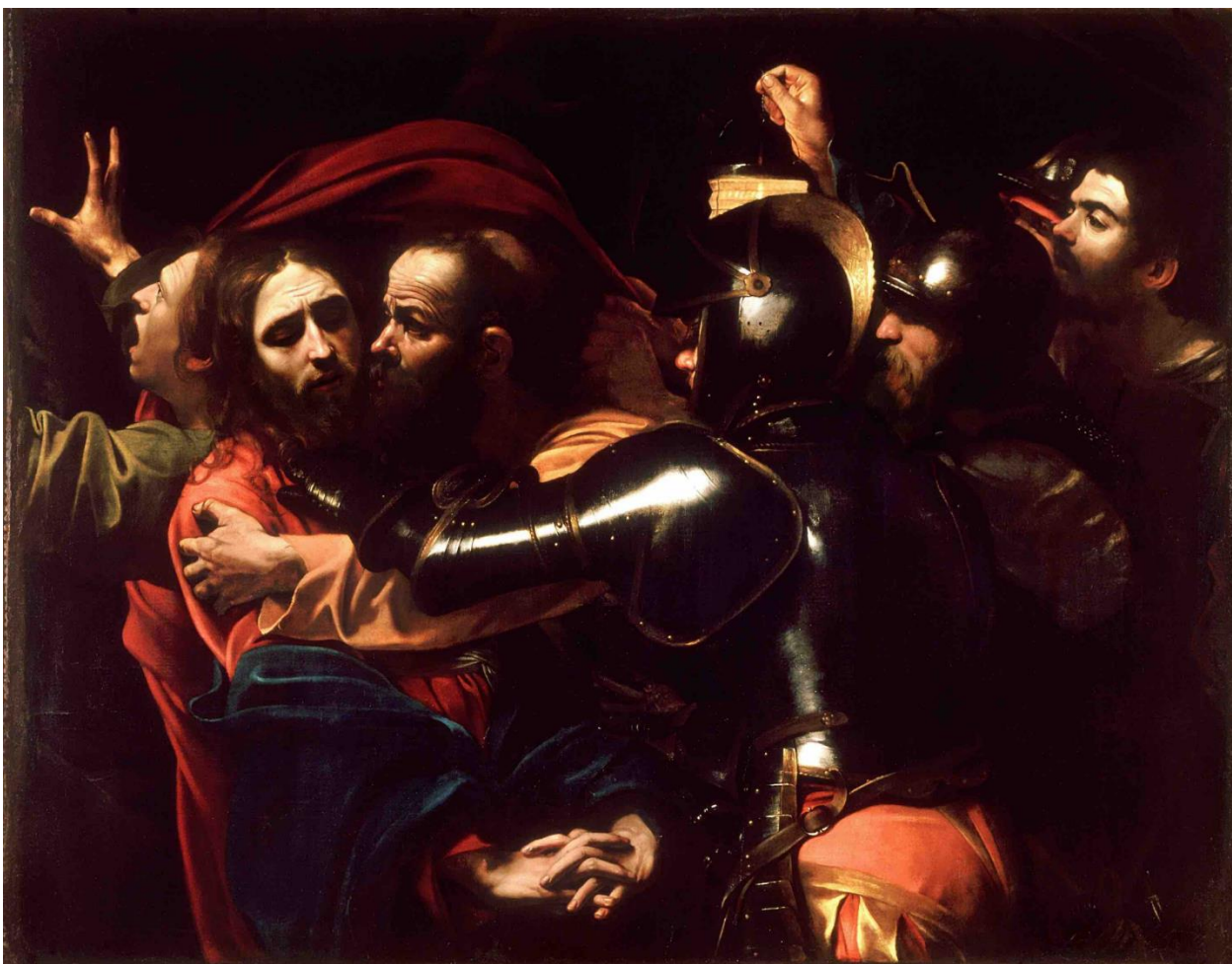


Figura 24. Caravaggio, M. (1602) *El prendimiento de Cristo* [Óleo sobre lienzo, 113,5x169,5 cm] Dublín, Irlanda, *National Gallery of Ireland*. Inv. 14702. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p. 383.

Análisis Pre iconográfico (Significación primaria)

En la pintura podemos ver a siete hombres distribuidos en una composición horizontal. De izquierda a derecha podemos ver al primer hombre, quien se haya en un segundo plano, sus brazos están levantados en el aire y con una expresión similar a un grito, como pidiendo socorro, utiliza una túnica verde con un manto rojo que se levanta por los aires. Después vemos a un hombre en el primer plano, este posee cabello largo y barba, viste una túnica roja con un manto azul, su cuerpo se encuentra con los brazos extendidos hacia abajo entrelazando los dedos de sus manos en una posición de resignación, esto podemos verlo también en su rostro que se encuentra cabizbajo. Al lado de este hombre se encuentra otro que lo toma de un hombro y lo observa fijamente, es un hombre mayor, semi calvo con barba y viste una túnica anaranjada. Al lado de estos dos hombres podemos ver a dos guardias, estos visten armaduras metálicas y cuyos cascos permiten ver muy poco de sus rostros; el primero de los guardias sujeta al hombre de túnica roja, intentando separarlo del hombre anciano y podemos ver que el segundo guardia, quien se haya casi en segundo plano, toma fuertemente con ambas manos el manto rojo del primer hombre, aquel que tenía los brazos alzados al aire. En el plano de más atrás podemos ver a dos hombres, uno de ellos joven del cual apenas podemos ver su rostro y como en su mano derecha sostiene una linterna y, tras él, lo que pareciera ser un tercer guardia, no podemos ver mucho de él, solo sus ojos y lo que pareciera ser un casco metálico. Toda esta escena ocurre en un espacio de oscuridad primando una técnica de claro oscuro donde el fondo es prácticamente negro, de hecho, no podemos percibir en que espacio se encuentran los cuerpos de la pintura. La composición está iluminada por una luz que proviene de la esquina superior izquierda, iluminando principalmente los rostros de los personajes y las texturas de los ropajes. En términos de color (comprendiendo que estamos viendo una fotografía del cuadro y los colores pueden variar de la pintura original) prima fuertemente la tonalidad oscura, la cual no alcanza a ser completamente negra, más similar a un café o rojo muy oscuro en el fondo, priman los colores cálidos, pues la luz que cruza es cálida y de tonalidades amarillas, otorgándole calidez a las pieles, por otra parte, podemos ver que las túnicas al igual que los pantalones de tela de los guardias son de colores terrosos, primando el rojo del hombre con manos enlazadas, el anaranjado del anciano y los pantalones del guardia que intenta separarlos, además del azul

aterciopelado del manto que se haya por encima de esas manos; también destaca el rojo del manto que vuela por los aires, enmarcando esta imagen. El uso del color, los planos y la luz les otorgan protagonismo a estos tres hombres, mientras que los demás componen el fondo y otorgan contexto a la imagen.

Análisis Iconográfico (Significación secundaria)

El prendimiento de Cristo (1602) que actualmente se encuentra en la *National Gallery of Ireland* ubicado en Dublín, fue una de las obras que Caravaggio hizo para el noble italiano Ciriaco Mattei. Este lienzo fue redescubierto en 1990 por Sergio Benedetti y cumple un rol clave dentro de *Los Cuadros de historia sagrada*, los cuales retrataban diferentes pasajes e hitos bíblicos, de la obra del artista. En este cuadro podemos ver representado, con leves diferencias, los evangelios Mateo 26, 47-56; Marcos 14, 43-52; Lucas 22, 47-53, y Juan 18 1-11, donde el artista encadenada los tres episodios bíblicos: *La huida de los apóstoles*, *La traición* y *El Prendimiento*, en una única composición dramática, visto desde izquierda a derecha respectivamente. (Schütze, 2021).

Al lado izquierdo del cuadro podemos ver al apóstol Juan con los brazos levantados y gesto agónico, de igual forma su corporalidad nos da a entender que se encuentra escapando de lo que ocurre detrás de él, seguido a esto podemos observar a Cristo y Judas en el emblemático relato del *beso de Judas* que termina por condenar al Mesías. En el rostro de Jesucristo observamos una mirada con los ojos bajos, triste y resignada a los acontecimientos venideros que, como se encuentra las sagradas escrituras, sabemos que él está en conocimiento de su propio destino, así mismo, sus manos entrelazadas simulan el gesto naciente de un rezo.

52 entonces Jesús le dijo: Vuelve tu espada a su lugar; porque todos los que tomen espada, a espada perecerán. 53 ¿Acaso piensas que no puedo ahora orar a mi Padre, y que él no me daría más de doce legiones de ángeles? 54 ¿Pero cómo entonces se cumplirían las Escrituras, de que es necesario que así se haga? (Mateo 26, 52-54).

Al lado de Cristo nos encontramos a Judas, quién tras darle aquel beso, tras concretar aquella condena, fija su mirada en el hijo de Dios, de manera apática generando un claro contraste en estos dos rostros, mientras que aun firme sujeta el brazo de Cristo. Tras esto se encuentran tres guardias de brillantes armaduras, los cuales acuden al encarcelamiento del nazareno, el primero de ellos que se encuentra justo detrás de Judas, alza su brazo por sobre el brazo del traidor, en dirección al condenado, al lado de esto, otro de estos hombres sostiene con ambas manos el manto de color rojo que cubre al apóstol Juan, donde el pintor nos narra lo ocurrido en Mateo 14, 50-52 donde tras huir todos sus discípulos solo quedo uno que, tras atraparlo, soltó su prenda y huyó desnudo, por último al lado derecho de la composición podemos observar el rostro encubierto de un tercer guardia detrás de un hombre con una lámpara.

En *El Prendimiento de Cristo*, Caravaggio busca ante todo la reconstruir la historia bíblica situándola bajo su contexto, ejemplo de esto es que mientras al lado izquierdo del cuadro, Juan, Jesucristo y Judas se encuentran con vestimentas clásicas, al lado derecho, los soldados se caracterizan por utilizar armaduras contemporáneas al pintor. De igual forma se vuelve trascendental el hombre con lámpara pues, como aparece el texto *Caravaggio obras completas* (2021) de Sebastian Schütze:

Para la interpretación del lienzo resulta especialmente decisivo el esbirro con la lámpara, pues ya Longhi reconoció en él un autorretrato de Caravaggio. Situado en el extremo de la composición, está implicado solo indirectamente en la escena, con su mirada; sin embargo, aparece resaltado por la clara iluminación del rostro y de la mano derecha. (2021, p.214).

Así el artista se vuelve un privilegiado espectador del relato bíblico, un testigo de la historia que está narrando, el artista escondido en su arte.

Nivel Iconológico (Significación intrínseca o de contenido)

Como podemos evidenciar, el cuadro nos muestra tres pasajes bíblicos sintetizados en una sola imagen, presentándonos la traición de Judas a Jesucristo, la cual este último recibe

resignado y triste ante el destino, al mismo tiempo que los soldados romanos lo encarcelan mientras sus apóstoles escapan. Lo interesante de esta decisión radica en la búsqueda de una realidad lo más similar a la realidad misma, pues Caravaggio comprende que la vida no es necesariamente episódica y lineal, los hechos de un relato pueden ser mostrados de forma simultánea, caótica, veloz y aun así dan cuenta de un acontecimiento lógico y verosímil. Esto puede estar asociado al tipo de vida a la que Caravaggio estaba acostumbrado a vivir, no es menor la decisión de representar a los guardias con armaduras barrocas, pues buscaba acercar el relato lo más posible a su tiempo, generando una reversión del relato, pues si bien la leyenda de Jesús está cargada de traición, persecución, encarcelamientos y búsquedas implacables, estas se presentan constantemente en la realidad, tanto en el siglo XVII como en la contemporaneidad. Por lo mismo creemos que es sumamente destacable el gesto de retratarse dentro de la pintura con una linterna que alumbraba la escena, como si no quisiera perderse nada de lo que está ocurriendo, no querer perderse nada de ese caos, como si fuera un testigo que puede mostrarlo así de bien porque literalmente estuvo presente. De hecho, si revisamos el pasaje bíblico Juan 18, 3; veremos que: “Judas, pues, tomando una compañía de soldados, y alguaciles de los principales sacerdotes y de los fariseos, fue allí con linternas y antorchas, y con armas.”, podemos entonces comprender que Caravaggio viene en compañía de Judas y los soldados, pues se encuentra proveniente de la misma dirección además de llevar consigo una linterna, como narra el pasaje. Esto puede tener varias lecturas, quizás el pintor estaba del lado de Judas y este cuadro encubre los deseos perversos de un pintor que fue célebre por sus encargos para las iglesias, por otra parte un artista que busca propiciar el conflicto dramático para que la acción ocurra, o simplemente alguien que busca mostrar los hechos libres de la moral y solo quiere mostrar el encarcelamiento de un hombre común y corriente, y aquella luz que porta no hace más que iluminar aquella imagen y dotándola de verdad, una verdad que aparece solo por existir, una verdad de la humanidad manifestada en el caos, la traición, la tristeza, el inevitable destino y la crueldad del dolor.

2.3.2 Las Meninas. Autorretrato según Velázquez (1987). Joel-Peter Witkin

Si bien el análisis de la obra de Caravaggio nos parece fundamental, de igual forma necesitamos analizar imágenes y cuerpo de obra de otros artistas más contemporáneos que den cuenta de una poética que podríamos considerar Neo Tenebrista. A continuación estudiaremos “*Las Meninas. Autorretrato según Velázquez*” (1987) (Figura 25) del fotógrafo norteamericano Joel-Peter Witkin.



Figura 25. Witkin, J. (1987) *Las Meninas. Autorretrato según Velázquez*. [Fotografía, Gelatinobromuro de plata sobre papel, 71x71 cm/Soporte: 88x75,5 cm] Madrid, España, *Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Fotografía tomada de <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/meninas-self-portrait-after-velazquez-meninas-autorretrato-segun-velazquez>

Análisis Pre iconográfico (Significación primaria)

En la fotografía podemos ver una composición cuadrada donde convergen variados elementos heterogéneos. En el centro podemos ver el cuerpo de una niña sin piernas sentada en una estructura metálica similar a un miriñaque, su base es redonda, tiene cuatro ruedas y en su base podemos ver varios clavos que sobresalen. La estructura no posee una falda que la cubra, solamente el cuerpo de esta niña sin piernas sentada sobre la misma, la niña tiene el cabello largo y suelto decorado con unas flores, se encuentra mirando hacia el frente y sobre sus ojos tiene una tela transparente oscura, viste una blusa blanca abierta con volados, debajo vemos una camiseta blanca y sobre esta podemos ver más flores, además podemos ver sus dos muñones con sus respectivas medias y una pequeña fada oscura decorada con volados y cintas. En su mano izquierda podemos ver que sostiene un pañuelo blanco de encaje y en su mano derecha sostiene una cuerda que baja hasta el piso, dicha cuerda mantiene amarrado a un perro negro que se encuentra recostado frente a la niña. Al costado izquierdo de la composición, casi en el mismo plano de la niña, podemos ver a dos hombres, uno de ellos, que se encuentra de pie, tiene el rostro intervenido en la zona de los ojos, solo podemos apreciar una sonrisa, cabello largo negro y barba. Al igual que la niña, este se encuentra mirando hacia el frente, viste una túnica negra con cuello blanco, es larga y llega hasta el piso; en su mano izquierda sostiene una paleta de madera con lo que parece ser pintura y su mano derecha sostiene un pincel que toca la paleta. Frente a este hombre aparece un gran caballete de madera y frente al caballete, en el piso, podemos ver el torso de un hombre joven recostado sobre una tela blanca, este está desnudo y tiene los brazos en el aire y su rostro de perfil mira hacia arriba, como si mirara al hombre del caballete. Al lado izquierdo de la niña podemos ver una gran figura abstracta blanca, pareciera ser una figura antropomorfa pues su forma es muy similar a un torso con una cabeza, en esta se encuentra algo que asemeja a una boca, varios ojos, lengua y brazos. En el plano del fondo podemos ver un muro, en el cual se encuentran variadas pinturas, todos retratos, algunos de ellos parecieran ser de vírgenes y santos. Al medio del muro podemos ver una puerta de madera, la cual se encuentra abierta y en el umbral podemos ver a un hombre semi desnudo, de cabello largo y barba, sosteniendo en su mano izquierda lo que pareciera ser una corona de espinas. El hombre se encuentra

mirando fijamente a la niña sin piernas. En un plano intermedio, entre los protagonistas de la composición y el muro de atrás, podemos ver al costado izquierdo apoyado en el piso, una pequeña mesa cubierta con una tela y sobre esta una cámara fotográfica apuntando hacia la niña y el costado derecho, colgando del techo, podemos ver una lámpara. La fotografía está en blanco y negro, por lo que solo podemos ver un trabajo de contrastes entre los elementos y las luces, destacando en un primer plano la niña, el hombre del caballete, el hombre del piso, el perro y la figura abstracta, los cuales se encuentran iluminados en contraste con el muro de atrás que se encuentra oscurecido, otorgándole presencia al hombre del umbral pues aparece un nuevo cuerpo de luz que proviene de atrás. Podemos ver que la fotografía está intervenida en los bordes superiores e inferiores con lo que parecieran ser manchones de pintura, similares a los que intervienen el rostro del pintor del caballete. En general todos estos elementos heterogéneos, tanto en forma como en textura otorgan a la composición una sensación caótica y sucia.

Análisis Iconográfico (Significación secundaria)

Esta fotografía, titulada *Las Meninas. Autorretrato según Velázquez (1987)* fue realizada por Joel-Peter Witkin (1939) y como bien sugiere su nombre, hace una referencia directa a uno de los cuadros más conocidos del célebre pintor español Diego Velázquez (1599) *Las Meninas* (1656) (Figura 26). En la obra original de Velázquez podemos encontrar una composición compleja que transmite credibilidad, realidad y vida. Sabemos gracias a al pintor y tratadista español Antonio Palomino (1655-1726) que esta fue pintada en 1656 en el Cuarto del Príncipe del Alcázar de Madrid, escenario retratado en la pintura, Palomino identificó, de igual manera, a varios personajes de la misma: en su mayoría son servidores palaciegos dispuestos alrededor de la infanta Margarita, atendidas por doña María Agustina Sarmiento y doña Isabel de Velasco, ambas meninas de la reina; a los enanos Mari Bárbola y Nicolasio Pertusato, a la dama de honor doña Marcela de Ulloa en compañía de un guardadamas; al fondo de la puerta podemos ver a un aposentador llamado José Nieto; en el espejo vemos reflejados a Felipe IV y Mariana de Austria, padres de la Margarita y testigos de la escena; finalmente, podemos ver al mismo Velázquez trabajando ante un gran lienzo. En esta pintura, podemos ver la representación de un ambiente familiar, hogareño e íntimo

de la realeza y se caracteriza fuertemente por la utilización particular de la perspectiva, el uso de luces y sombras y la distribución de planos. (Museo Nacional del Prado, 2023).



Figura 26. Velázquez, D. (1656) *Las Meninas*. [Óleo sobre lienzo 320,5x281,5 cm] Madrid, España, *Museo Nacional del Prado*. Fotografía tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

En el trabajo fotográfico de Witkin (Figura 25), podemos ver la cita del cuadro original gracias a la elección del espacio, el plano que utiliza y como dispone los elementos en el espacio, de igual forma, podemos ver que ha prescindido de ciertos personajes y se ha quedado con la infanta, el perro, el hombre de la puerta y el hombre del caballete. En este caso, el artista estadounidense, propone una interacción visual entre figuras híbridas e

inusuales, convirtiendo a la infanta en una niña sin piernas sentada en la estructura del miriñaque y al hombre de la puerta en una figura similar a la de Jesucristo, agregando a la composición a un hombre desnudo, siendo una cita al cuadro de Eugène Delacroix (1787-1863) *La barca de Dante* (1822) y una figura abstracta, similar a alguna obra de Pablo Picasso (1881-1973) o Joan Miró (1893-1983), pintores que admiraba mucho, y mantiene al perro pero recostándolo en el suelo y la imagen del pintor que recuerda Velázquez pero con el rostro intervenido, también conserva elementos como el caballete, la paleta y los cuadros del fondo y agrega otros más modernos como la lámpara del techo, los tubos fluorescentes y la cámara fotográfica. Uno de los elementos más llamativos de la composición es la modelo sin piernas, otorgando a la pieza uno de los sellos característicos del trabajo de Witkin, que tiene que ver con la elección de sus modelos los cuales, cuando no se trataban de cadáveres o piezas de cuerpos, eran personas amputadas o con alguna especie de deformidad, de igual manera podemos ver su característica construcción de paisajes surrealistas y composiciones recargadas inspiradas en el arte barroco. También, podemos ver en la imagen de Jesucristo, otro de sus intereses artísticos que es la representación de iconografía judeocristiana, en forma de alegoría de fabulas demoniacas y representaciones infernales. Esta fotografía fue expuesta en el Centro de Arte Reina Sofía dedicada a Sam Wagstaff (1921-1987), curador y coleccionista estadounidense, cuya muerte en 1987 lleva a Witkin a rendirle este homenaje. (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2023). Al igual que en *Las Meninas* de Velázquez, *Las Meninas* de Witkin, nuestros personajes se encuentran en el momento de un retrato.

Nivel Iconológico (Significación intrínseca o de contenido)

En ambos trabajos, tanto el de Velázquez como el de Witkin, entendemos que el concepto del retrato, la relación entre autor y modelo retratado, es el fundamental, es en este juego que vemos a Velázquez dentro de su pintura, jugando con la ilusión del reflejo, con la mirada de quien está en la pintura y quien observa la pintura. En el caso del trabajo de Witkin no es un detalle menor que la obra se titule *Las Meninas. Autorretrato según Velázquez* (1987), pues la figura de Velázquez es una de las citas más claras del cuadro original, sufriendo pocas modificaciones a comparación del resto de los elementos y personajes de la

pintura original, por lo que podemos suponer que, en la fotografía de Witkin, el autorretrato se materializa en la figura de Velázquez intervenida, con aquellos ojos distorsionados, pues es él quien realiza la obra que vemos. Es entonces que la figura principal, la infante sin piernas se vuelve de suma importancia, pues, como sabemos, la obra de Witkin se caracteriza por sus particulares modelos. En la fotografía vemos a la modelo posando al medio de la escena, evidenciando sus piernas mutiladas y al autor (Witkin) en la posición del “autor” observándola con una sonrisa y los ojos distorsionados, demostrando las pasiones e intereses de Witkin por estas imágenes, por estos cuerpos, por aquella belleza que él puede ver en los cuerpos deformes y de bellezas poco hegemónicas y convencionales, de hecho, no es menor el gesto de colocar a un modelo, al cual podríamos considerar bello dentro de los estándares clásicos y contemporáneos, frente al “autor”, modelando para él, buscando su atención con la mirada, pero este solo tiene interés en la modelo al centro de la habitación, esto se ve potenciado de igual manera por la disposición de la cámara fotográfica, no olvidar que Witkin ejerce su arte desde la fotografía. En cuanto a la figura abstracta, podemos suponer que esta representa el paroxismo de la deformidad grotesca, al ser el cuerpo, dentro de la composición, que está más alejada de la representación del cuerpo humano, exacerbando la deformidad, pues si bien es abstracta, podemos identificar un porcentaje antropomorfo, como si hubiese tomado todos los cuerpos de los sirvientes que aparecen en obra de Velázquez y los hubiera mezclado en un solo ser, de igual manera, podemos entender que la aparición de esta figura rinde tributo a los dos pintores que Witkin admiraba como lo eran Picasso y Miró, este tributo a artistas anteriores puede evidenciarse también en la figura masculina similar a la pintada por Delacroix o también en los cuadros barrocos que aparecen detrás, por no decir que la niña sin piernas representa en si misma la obra del mismo Witkin. En cuanto a la figura de Jesucristo, que aparece en la puerta del fondo, podemos vincularla con la imagen del aposentador de la pintura original; un aposentador es el encargado de la organización de un palacio, de recibir, orientar y guiar a quienes lo visitan, entendiendo que este mundo bellamente grotesco propuesto por Witkin, no es más ni menos que el mundo mismo, Jesús sería entonces el aposentador divino que ha venido a dejar a estas criaturas deformes al mundo y las observa desde el marco de la puerta antes de retirarse. De igual forma, nos es imposible alejarnos de la interpretación metafísica de la propia obra original de Velázquez, donde al estar los integrantes de esta mirando u observando hacia adelante, da la sensación

de que estos seres nos increpan como espectadores, entendiéndolo teatralmente como una ruptura de cuarta pared, esto mismo en la versión de Witkin genera que como espectador de la pieza nos sintamos increpados de igual forma, como si fuéramos parte de este mundo grotesco, pero donde el autor nos observa feliz, sonriente y con los ojos distorsionados, pues nuestro cuerpo, feo, deforme, imperfecto, grotesco o, nuestro futuro cadáver, son de suma belleza para el autor, es ahí donde aparece la abyección y la perversión del autor, ahí está el autorretrato de Witkin y nosotros sus *Meninas*, donde nuestro cuerpo puede ser su próxima materialidad y espera deseoso nuestra muerte.

2.3.3 Antesala de un desnudo (1999). Paz Errazuriz

Continuaremos nuestro análisis con otros trabajos fotográficos, en este caso de fotógrafos chilenos, para tener un visionado más cercano a nuestro contexto. A continuación analizaremos una fotografía de Paz Errazuriz, de su colección “*Antesala de un desnudo*” (1999) (Figura 27).



Figura 27. Errazuriz, P. (1999) *Antesala de un desnudo* [Fotografía] Chile. Fotografía tomada de <http://www.pazerrazuriz.com/antesala-de-un-desnudo.html>

Análisis Pre iconográfico (Significación primaria)

En la fotografía podemos ver a tres cuerpos. En la composición rectangular podemos ver en un primer plano el cuerpo de una mujer anciana de cabello corto completamente desnuda, su corporalidad está encorvada, con las rodillas juntas, los brazos separados del torso y flectados, su cabeza se encuentra mirando el piso. En un plano más atrás, prácticamente el centro de la foto vemos un cuerpo anciano de espaldas, cabello corto negro,

semi desnudo, cubierto únicamente por una blusa de mangas cortas y estampado de puntos, en sus manos podemos apreciar una prenda de ropa blanca y se encuentra parado sobre una especie de tabla cubierta por diferentes prendas de ropa y zapatillas. Atrás de este cuerpo podemos ver un tercer cuerpo, del cual solo podemos ver una zona de la cabeza y su cuerpo cubierto con una especie de chaleco. Estos tres cuerpos parecieran estar vistiéndose, pues tanto el piso, como sus cabellos están mojados. El espacio, tanto sus paredes como piso parecen ser de concreto y en el espacio solo se hayan estos cuerpos y la ropa del piso. La fotografía está en blanco y negro, por lo que solo podemos apreciar las texturas del concreto, la piel, cabellos y ropajes; y luz, la cual cruza la composición en una diagonal que nace desde la izquierda.

Análisis Iconográfico (Significación secundaria)

El trabajo fotográfico de la chilena Paz Errazuriz (1944) destaca por el interés de retratar diferentes sectores marginales del país en distintos escenarios como hospitales, suburbios, prostíbulos, territorios indígenas, circos, etc. Primando el retrato en blanco y negro y marcando en su trabajo un sello de posicionamiento político y un compromiso humanitario. El trabajo de Errazuriz, describe ella, no busca el morbo gratuito, sino lograr capturar a aquellos que tienen algo que contar, ya que estos han sido relegados toda su vida en condición de subalternos. El trabajo de Errazuriz comienza en la época de la Dictadura militar de Pinochet (1973-1990), naciendo ahí la necesidad de fotografiar y mostrar diferentes paisajes que el régimen invisibilizaba, además, la privación de libertad durante este periodo incita a Errazuriz la búsqueda de espacios confinados. Por diversas razones Errazuriz visita constantemente el Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel, en Putaendo, donde realiza dos colecciones fotográficas: *El infarto del alma* (1992-1994) y *Antesala de un desnudo* (1999). En la primera Errazuriz busca retratar los lazos humanos de cariño y ternura entre parejas conformadas en el psiquiátrico, mientras que en su regreso, para la segunda colección, la fotógrafa se centrará en la reclusión y la brutalidad del sistema carcelario, para esto escogería un lugar de uso corriente pero de evocaciones siniestras: las duchas. (Banrepcultural, 2022. Memoria Chilena, 2023)

Pocas son las imágenes que nos hablan de la privación. Estas fotografías ponen en evidencia la dureza del sistema carcelario en las instituciones psiquiátricas. Las impresionantes escenas de ancianas desnudas en el momento del baño, marcan el violento disciplinamiento social ejercido sobre el cuerpo. (Errazuriz, 25 de mayo de 2023).

Tanto en esta fotografía (Figura 27) como a lo largo de toda la colección, podemos ver a mujeres mayores desnudas a la hora del baño, las podemos encontrar vistiéndose, desvistiendo, bañándose o esperando su turno para usar las duchas, en un espacio de concreto, sucio y frío, careciendo de privacidad o espacios dignos donde asearse o, simplemente, dejar sus ropas. La fotografía, donde observamos a las tres mujeres, vemos el suelo y sus cabellos mojados, por lo que podemos deducir ya han recibido su baño y se están secando y vistiendo. La mujer del primer plano, que se encuentra desnuda y mojada, está probablemente recién bañada y aun sin secar, probablemente en búsqueda de alguna toalla o algo con que abrigarse, podemos deducir esto también por su corporalidad. La segunda está en proceso de vestirse, ya que se encuentra con una prenda puesta, esa especie de blusa, y lo que sostiene en sus manos es, probablemente, su ropa interior, el resto de su ropa se encuentra probablemente en el montón de prendas que está en el piso. La mujer de atrás, de la cual podemos ver poco, hemos de suponer que la envuelve una toalla o alguna especie de frazada o chaleco para taparse y abrigarse. Todas estas mujeres son pacientes del hospital psiquiátrico durante su ducha.

Nivel Iconológico (Significación intrínseca o de contenido)

En la fotografía donde vemos a estos cuerpos desnudos, como bien lo dice su nombre, *Antesala de un desnudo*, podemos ver una sincera desnudez, pero no la desnudez literal de los cuerpos, sino la desnudez de un sistema fallido, la antesala de un desnudo mayor, el desnudo humano. Cuando vemos a estas mujeres, ancianas, extraviadas, enfermas, sin dignidad ni privacidad, con frío, abandonadas por sus familias, por el sistema y por la humanidad misma, aparece la crueldad y el horror de los límites y los destinos de los seres humanos. Nos hace cuestionarnos donde está lo grotesco ¿en los cuerpos desnudos de las mujeres ancianas o en el trato animal e inhumano de alguien tan humano como nosotros? ¿Cuál es el verdadero desnudo, un grupo de mujeres sin ropa o un grupo de mujeres que se

bañan de a grupos en un salón de concreto frío y sucio donde sus ropas se encuentran en el mismo piso mojado? Como bien se refiere Errazuriz a su trabajo como un documento social, esta fotografía esconde un testimonio de realidad y crueldad que, si bien está enmarcada dentro de un contexto particular como lo es la ducha de un psiquiátrico, esta realidad se ve reflejada en un sistema más grande, los cuerpos retratados son una excusa para revelar una crueldad mayor, un repudio al cuerpo marginado y deshumanizado. Obras como esta nos recuerdan la crueldad de la biología y el inevitable desgaste natural del cuerpo y la mente, la condena al envejecimiento y la fragilidad mental, a la vez que vemos como ante los sistemas que nosotros mismos hemos diseñado y creado, aislamos a quien ya no nos puedan resultar útiles, a los viejos y los enfermos, entendidos como desechos que no merecen tratos humanos, alejándonos de esta concepción neoliberal de producción, de ser considerados productivos. Finalmente, la imagen del baño, de la ducha, la cual es tan rutinaria y cotidiana para todos, una actividad que se realiza diariamente se vuelve en estas mujeres una especie de castigo inconsciente que evidencia, cada día un elemento cíclico, un acto que vivirán repetidas veces como una violenta condena de la cual no están conscientes, pero de la que son víctimas.

2.3.4 Retratos (des)de la locura: Hospitales mentales en Chile (1997-2001). Ramón Ángel Acevedo Arce

Finalizaremos con un análisis de la fotografía del chileno Ramón Ángel Acevedo Arce, de su colección “*Retratos (des)de la locura: Hospitales mentales en Chile (1997-2001)*” (Figura 28).

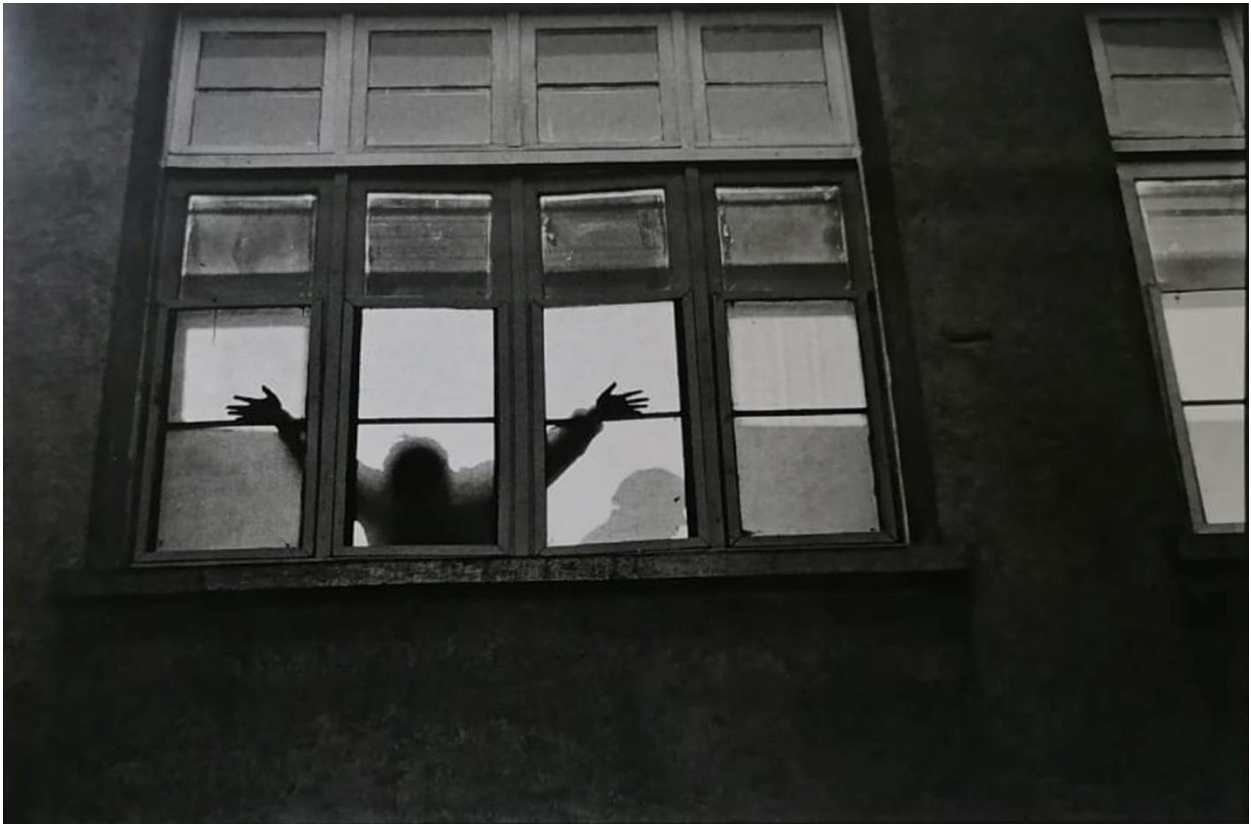


Figura 28. Acevedo, Á. (1997-2001) *Retratos (des)de la locura: Hospitales mentales de Chile (1997-2001)*. [Fotografía] Chile. Fotografía tomada de *Retratos (des)de la locura: Hospitales mentales en Chile (1997-2001)*, p. 95.

Análisis Pre iconográfico (Significación primaria)

En la fotografía podemos ver un muro en el cual aparece, ocupando casi toda la composición, una gran ventana, la cual está compuesta por cuatro puertas, cada una dividida por un travesaño y en la parte superior de cada una podemos ver unas pequeñas persianas. La fotografía fue tomada desde el exterior del edificio, de hecho al lado de la gran ventana podemos ver parte de una ventana similar. Este exterior se encuentra levemente iluminado, pues prima la oscuridad en contraste con la luz que aparece en la gran ventana, dando a entender que la habitación está iluminada por dentro, haciendo aparecer dos siluetas humanas en la ventana, una de alguien de perfil que se presenta muy tenue y otra que aparece como una gran silueta negra, casi pegada a la ventana, al ser una silueta no sabemos si el cuerpo se encuentra de espaldas a nosotros, con la cabeza hacia atrás y ambos brazos extendidos hacia

el cielo con las manos abiertas, o si este se encuentra de frente a nosotros con la cabeza hacia abajo y los brazos apoyados en el vidrio.

Análisis Iconográfico (Significación secundaria)

Ramón Ángel Acevedo Arce, también conocido como Rakar, es un fotógrafo documental y cronista chileno, cuyo interés principal es el registro de pueblos apartados, comunidades rurales e indígenas y hospitales psiquiátricos. Su iconografía llamada “*El viaje de Rakar*” comprende tres documentales fotográficos, los cuales se encuentran en formato de Fotolibro: “*El viaje de Rakar: Travesía por 67 Pueblos Olvidados de la 5° región de Chile*” (2006), “*La Locura de Artaud Van Gogh*” (2010) y “*Relatos (des)de la locura*” (2017). En este último, Rakar trabaja la temática de “La Nave de los locos”, conjugando su trabajo fotográfico con diferentes textos de Van Gogh (1853-1890) y Antonin Artaud (1896-1948), considerados históricamente como enfermos mentales. Mediante los retratos, el autor busca presentarnos a los “locos” chilenos reales, así como también las distintas naves donde “viajan” en nuestro país, el autor no especifica cuales, pero relata que recorre cuatro hospitales psiquiátricos chilenos en búsqueda de su material, para mostrarnos la crueldad que se vive dentro de dichas instituciones. Al igual que Errazuriz, el trabajo fotográfico de Rakar busca el registro de espacios marginales y clausurados, en palabras del fotógrafo, buscando al mismo tiempo un autorretrato, ya que los retratos que captura son, en cierta medida, un reflejo parcial de su alma, su propio extrañamiento del mundo y temperamento melancólico. (Acevedo, 2017).

La fotografía (Figura 28), sería la ventana de alguno de estos hospitales psiquiátricos donde Rakar realizó sus diferentes registros, por lo que, la silueta que vemos próxima al vidrio de la ventana es, muy probablemente, de alguno de los internos, siendo la razón de su llamativa postura todo un enigma, quizás, propio de un delirio, y la otra silueta, que se proyecta en un segundo plano puede ser de otro interno o quizás algún doctor o enfermero que pasaba por ahí, inmune o acostumbrado a episodios similares. La fotografía viene en compañía de la siguiente cita de Artaud: “Los manicomios son receptáculos de magia negra, en los que he presenciado demasiado horrores...” (2001, p.94).

Nivel Iconológico (Significación intrínseca o de contenido)

En la fotografía podemos ver una ventana y una silueta como protagonistas de la composición, ya sabemos que esta es una ventana de alguna institución mental y que aquella silueta es, muy probablemente, un paciente. Si observamos, podemos apreciar que el exterior está oscuro y el interior está iluminado, siendo aquella silueta un enigma ¿se encuentra gozosa y celebrando a los aires o está apoyada en la ventana sedienta por escapar? Podríamos complejizar que la locura puede ser, por una parte, dicha, y por otra, una pesadilla de la cual buscamos escapar, generando, al igual que la silueta, una especie de confusión antagónica, donde es ambas cosas al mismo tiempo. De igual forma, podemos entender poéticamente este edificio como la cabeza del ser humano y donde las ventanas vendrían a ser, al igual que nuestros ojos, las ventanas de nuestra alma, donde aquella alma puede querer huir ante aquel sinsentido caótico que existe dentro de nuestro ser o, todo lo contrario, se encuentra feliz y refugiado dentro de nosotros mismos del exterior y del caos de la vida. Si lo asociamos a la frase que la acompaña: “Los manicomios son receptáculos de magia negra, en los que he presenciado demasiado horrores...” (Artaud, 2001, p.94). Podemos entender que el interior de este manicomio, al igual que el interior de nuestra cabeza es el escenario de imágenes abominables y horripilantes, donde ocurre constantemente dicha magia negra de constantes transformaciones, que siendo horrosas son, al mismo tiempo hermosas y bellas. Aparece entonces la crueldad, pues, aquellos infiernos mentales, aquella cárcel de nuestra cabeza, al igual que un manicomio, es un lugar donde acontecen hechos espeluznantes que por nuestra condición humana no podemos controlar y solo podemos maravillarnos u horrorizarnos. La fotografía es sumamente siniestra, pues, si bien, la imagen de una ventana y un cuerpo habitando su interior es común y reconocible por todos, se vuelve particularmente perturbadora cuando miramos más allá y surgen dudas sobre quienes habitan ese lugar, que ocurre dentro, es algo que, solo por la foto no podemos saber, sino que solo podemos imaginar, y en ese acto imaginativo nos volvemos partícipes de esta psicosis, pues aparecen nuestros propios demonios, completamos desde nuestra propia biografía, miedos y deseos. Al igual que la ventana de un manicomio, mirar a alguien a los ojos en búsqueda de verdad puede ser un invitación al mismo infierno.

En este Capítulo, tras el análisis iconográfico de estas obras, tanto la obra tenebrista de Caravaggio como los otros trabajos fotográficos que podríamos considerar como Neo Tenebristas, finalizamos nuestra etapa hermenéutica, tras el estudio, análisis e interpretación de diferentes textos e imágenes, las cuales nos han dado pistas y conceptos fundamentales para continuar con el próximo enfoque de Teoría fundamentada y comenzar la configuración de nuestra propuesta de Teatro Neo Tenebrista.

Capítulo III:
Hacia un teatro Neo Tenebrista

3.1 La estética teatral Neo tenebrista

La estética es considerada una rama de la filosofía dedicada a estudiar y reflexionar en torno al fenómeno artístico y su relación con la belleza o lo bello. La palabra proviene del latín *aestheticus* y este del griego αισθητική (*aisthetiké*), ambos conceptos señalan una relación con los sentidos, y se comprende que el conocimiento mediante la experiencia estética proviene de un ejercicio sensible. Podemos comprender la estética como una “reflexión acerca del arte”, pero esta no siempre ha sido entendida como tal. La palabra “estética” hace su primera aparición en el siglo XVIII por Alexander Baumgarten (1714-1762) y aún en ese momento no significaba más que una “teoría de la sensibilidad”. La estética, si bien no siempre ha sido definida como disciplina, ha existido desde los tiempos de la Antigüedad, inclusive de la prehistoria, siendo justamente una reflexión sobre el arte y lo bello a través de los siglos. (Bayer, 2014).

Raymond Bayer (1898-1959), profesor e intelectual francés, en su texto “*La Historia de la Estética*” (2014), publicado en 1961, explica que:

La estética ha estado siempre mezclada con la reflexión filosófica, con la crítica literaria o con la historia del arte. Hace apenas poco tiempo que se constituyó como ciencia independiente con método propio. Sería vano el deseo de exponer sistemáticamente la estética de los antiguos, y aun a través de las diversas edades, sin hacer mención del marco —es decir, de las reflexiones filosóficas, culturales, literarias e históricas— en que se halla encuadrada. Tal historia de la estética penetrará, pues —al igual que la estética misma—, por un lado en el campo de la filosofía, por el otro en el de la historia del arte. Esto no sólo se antoja inevitable, sino incluso necesario. Los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y políticos. (p. 6).

Bayer explica que, en términos históricos y literarios, la estética ha sido estudiada a partir de las teorías e ideas de diferentes pensadores a lo largo de la historia de la humanidad, siendo la historia de la estética una historia de sus teóricos, la filosofía y sus filósofos.

Sin embargo, para fines de esta investigación, trabajaremos con el concepto de estética propuesto por Jaques Rancière (Argelia, 1940-), filósofo contemporáneo de origen francés quien destaca por sus estudios sobre estética y sus reflexiones sobre la lucha de clases e igualdad mediante sus propuestas agudas y controversiales. Rancière propone que la experiencia estética no está ligada meramente a la que vive el individuo con el arte, pues

postula que la experiencia estética estaría vinculada con la realidad misma y, por ende, con la Política. Para comprender lo propuesto por Rancière deberemos comprender tres conceptos que son: Política, Policía y Disenso.

La Política es definida por Rancière (2009) como la condición natural del ser humano, podríamos decir que es la condición fundamental del ser, la cual está constantemente en tensión con la Policía, que el filósofo entiende como el orden social establecido y naturalizado, el *status quo*, la constitución de jerarquías o, básicamente, el cómo vivimos y debemos vivir, la policía es el control de los ciudadanos por un poder presente en todo, la política es aquella que regula el reparto de lo sensible, hacer oír como seres parlantes a aquellos que solo eran concebidos como animales ruidosos. Como define Rancière en su libro “*El reparto de lo sensible*” (2009):

Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que *tiene parte* en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de reparto precede a este tener parte: aquel que determina a los que tienen parte en él. El animal hablante, dice Aristóteles, es un animal político, pero el esclavo, si es que comprende el lenguaje, no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque *no tienen el tiempo* de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en *otro sitio* porque *el trabajo no espera*. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común. Esto define el hecho de ser o no visible en un espacio común, etc. (...) Si nos apegamos a la analogía, podemos entenderla en un sentido kantiano -eventualmente revisitado por Foucault- como un sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia. La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (pp. 9, 10).

En cuanto al Disenso (contrario al consenso), este correspondería a la manifestación de lo sensible consigo mismo, un cuestionamiento de la propia realidad, comprendiendo que existe un orden establecido y no natural, que todo es una construcción ficticia, es entonces

en la manifestación del Disenso que aparece la Política como la condición del sujeto que busca establecer ciertas fórmulas que busquen, de algún modo, romper con la Policía.

Rancière explica que la estética produce una configuración de datos sensibles a partir del Disenso, los cuales entenderemos como Regímenes. El autor clasifica estos Regímenes en tres: El Régimen mimético el cual, como bien explica su nombre, proviene del acto de la imitación, donde el autor expresa intenciones claras en su obra, esta tiene una identidad, es contingente y posee una cualidad pedagógica que nos deja una enseñanza o reflexión; el Régimen ético, donde la obra de arte genera efectos en el individuo y/o en la sociedad, dichos efectos e interpretación propiciarán comportamientos en los individuos; y el Régimen del *Sensorium*, el cual, como sugiere su nombre, alude al sentir del individuo para “sacarnos”, “volver a sentir” y “encontrarnos”, generando una oposición de la Policía, una oposición de la naturalización de nuestras acciones. El *Sensorium* sería una especie de “alma” de la obra. De igual manera, estos tres Regímenes están condicionados por un Régimen Histórico, el cual identificará lo que es arte y lo que no.

Rancière defiende entonces, que la obra de arte es Política, no pretende nada, tiene autonomía absoluta, pues si bien, una obra puede tratar o no temas “políticos”, no es un tema de partidismo político, la obra en sí misma no tiene ninguna responsabilidad social necesariamente, sino que la obra, con el simple hecho de existir y ser vista o vivida, ya se concibe como una instancia donde se genera una experiencia sensible, en el *Sensorium* donde habita la esencia de la obra de arte, su “alma” que no puede traicionarse a sí misma, y donde hay un encuentro. En su libro “*El reparto de lo sensible*” (2009), Rancière habla sobre la importancia de la visibilización del fenómeno artístico, pues la visión contemporánea y la nueva concepción de la estética proponen un nuevo régimen de identificación del arte, no como un discurso sobre el contenido de las obras, tampoco una recepción de la subjetividad, sino, cómo se constituyen ambas cosas y cómo éstas se conectan. La importancia de la visibilización tiene que ver no sólo con la importancia del acceso a la experiencia artística, sino que con un tema de reflexión y posicionamiento crítico. El autor defiende que todo régimen político es convencional y, por ende, temporal. Definiremos entonces, que el orden político es artificial. La realidad es una ficción en la cual todos hemos establecido consensos

y en la cual hemos determinado jerarquías de poder y control, visibilizando ciertos entes sociales y otros relegándolos a la penumbra. Por esto mismo, tanto la Política como la experiencia estética y artística comparten aquella cualidad de ficción, son una apariencia que presenta recortes del mundo que son modificables, por ende, pueden ser constantemente cuestionados. Para Rancière, es un error fundamental entender la Política como lo real y el Arte como ficción, pues ambas son maneras de crear ficción y la estética no es otra cosa que el manejo de dicha ficción.

En “*El reparto de lo sensible*” (2009), el autor hablará sobre el concepto del reparto, que en francés se traduce como *partager*, esta palabra posee dos definiciones: repartir y compartir, si bien, estas parecieran aludir a lo mismo, Rancière hace una diferenciación entre ambas, aludiendo, por una parte, a que el repartir implica la división, la diferencia y la distinción, mientras que el compartir implica la reunión. Tanto el concepto de repartir como el de compartir, serán comprendidos por el autor como el “mal reparto” y el “buen reparto” de lo sensible respectivamente. El “mal reparto” alude a casi toda la actividad y entendimiento humano, como lo son las divisiones logísticas, de trabajo, jerárquicas, de clase, castas, de raza, de géneros, lo intelectual y lo manual, el cuerpo y el alma, entre otras, con el fin de categorizar y definir ciertos límites para ejercer dominancia sobre ellas (la lógica de la Policía), por lo mismo, existe un temor y huimos de la mezcla conceptual. Identificar implica dominar.

Por otra parte, el “buen reparto” apela a que, más allá de esas fronteras conceptuales que hemos establecido, todos los seres humanos compartimos los sentidos, siendo el campo de los sentidos un espacio de igualdad de condiciones para la experiencia estética, de igual forma, como propone Kant, lo bello también es una experiencia universal que no puede explicarse pero sí experimentarse. En el “buen repartir” aparecerá un concepto de verdadera igualdad, la cual no va a lograrse con una emancipación cognitiva, sino que se logrará mediante la experiencia estética, mediante la experiencia escénica donde se modifica lo lógico, propiciando una nueva modalidad de encuentro, pues en el campo de la estética todos tenemos acceso a lo bello.

Si bien, consideramos que lo que propone Rancière se ajusta a nuestra comprensión del fenómeno de la experiencia estética, la realidad y el arte, podemos detectar una trampa conceptual dentro de su mismo postulado de la cual su autor es víctima. Rancière, en la búsqueda conceptual por explicar su teoría se ve en la necesidad de la expresión verbal y lingüística, mediante la escritura, originalmente en el idioma francés y posteriormente siendo traducida a diversos idiomas en todo el mundo. Los códigos conceptuales del lenguaje poseen sus propias limitantes y en la búsqueda de abolición de conceptos nos vemos en la necesidad de definir y clasificar dichos conceptos, pues al igual que la clasificación binaria de masculinos y femeninos, correcto e incorrecto, civilizado y salvaje, entre otras, aquella división entre el “Buen” y el “Mal” repartir pecaría de un intento por conceptualizar dichas ideas permeado, una por una cualidad positiva y la otra por una negativa, pues como bien menciona el autor, la palabra *partager* posee el concepto de “repartir” y “compartir”. Sin ir más lejos, la RAE define *compartir* como: “Dicho de una persona: Hacer a otra partícipe de algo que es suyo” (2023, definición 1), implicando que en el mismo acto de compartir existe necesariamente una división para posteriormente compartir, pues se comprende que debo definir algo como propio para después hacer a otro partícipe y, vale decir en qué grado o porcentaje lo hago partícipe. Podríamos decir entonces, que al igual que en otras diferencias conceptuales, el “Buen” y el “Mal” reparto de igual manera gozan de esas acepciones o zonas grises, pues el “Buen reparto” posee algo del “Mal reparto”. Vale decir, que esta observación no busca condenar a Rancière por su postulado, solo lo destacamos pues presenta ante nosotros la misma trampa conceptual de la que, como humanidad, somos presas, pues al igual que Artaud a quien el lenguaje nunca le fue suficiente para definir la crueldad, el lenguaje en sí mismo nunca podría permitirnos definir aquello que detectamos de la realidad misma. Nos vemos entonces frente a un problema, ¿es posible realmente la emancipación total de los límites conceptuales? ¿es posible generar nuevas dialécticas en el lenguaje teatral alejadas de las trampas conceptuales?

A lo largo de esta investigación nos hemos dado cuenta que la propuesta de un Teatro Neo Tenebrista no difiere mucho de lo que buscaban los vanguardistas del siglo XX, un trabajo concreto con la realidad y la conformación de un espacio nuevo donde vivenciar, develar y mostrar la realidad cruenta de nuestro tiempo, pero por ello, creemos que la estética

teatral Neo Tenebrista es una nueva lectura de un mismo síntoma, una profundización de las diferentes miradas a lo largo de la historia, los futuristas lo comprendían desde la glorificación de las máquinas, los surrealistas desde los sueños y el conflicto con la realidad, los dadaístas desde el nihilismo y el humor y nosotros, desde la tiniebla, la oscuridad y las pesadillas *caravaggescas*.

Al igual que los artistas vanguardistas del siglo pasado, es necesario hacernos cargo de nuestro contexto: Hoy, Santiago de Chile 2023, podemos ver un territorio contaminado, al igual que en el siglo XVII, por las diferentes influencias culturales de otras potencias como lo son hoy la norteamericana, europea y hasta asiática, donde el capitalismo neoliberal, la sociedad de consumo, la globalización instantánea favorecida por una tecnología que cada vez crece más velozmente, han generado una sociedad marcada por lo superficial, lo desechable, lo evanescente, la obsolescencia, la búsqueda del éxito y felicidad inspirada por las redes sociales, las apariencias y cómo éstas se ven forzadas a ser siempre idóneas, pues la exposición es cada vez mayor. Actualmente vivimos en una especie de imperio de las luces, donde nuestra mejor imagen es la única válida en el mundo, donde la luz es la única vía en una sociedad donde buscamos la aceptación. Como ya hemos mencionado al analizar el cuerpo de obra de Caravaggio y el Tenebrismo como movimiento, una de sus cualidades técnicas por excelencia es el claroscuro, siendo para nosotros aquel espacio donde se develan la verdadera realidad del ser humano, aquello abyecto, cruel, grotesco y perverso, aquellos espacios que buscamos evitar, al igual que los límites conceptuales que menciona Rancière, por el temor a la condena o castigo social, pero que precisamente son parte del ser. Siguiendo la lógica de estas fronteras conceptuales, el mismo claroscuro se presenta como un concepto liminal entre el contraste idóneo de la luz y la oscuridad, sabemos que estos han de complementarse para poder ver, pues en una oscuridad absoluta no podemos ver nada, pero en la iluminación total tampoco. Es por ello, que nuestra actualidad goza de una ceguera de las luces, metafórica y concreta, donde las pantallas se han vuelto una necesidad de nuestro cotidiano, donde la luz del conocimiento debe ser constante e inmediata, donde nos vemos en una constante obligación de mostrar lo mejor de nosotros mismos y exigimos lo mejor, casi la perfección social y moral de otras personas para ser válidas en sociedad. Es como si viviéramos constantemente bajo un gran foco de luz y donde cada cosa que hacemos es vista, observada por los ojos y el juicio de todos.

La estética teatral Neo Tenebrista buscará, entonces, a partir de todo lo opuesto, desde la total oscuridad, pues creemos que ahí aparece un verdadero espacio universal, donde los límites conceptuales desaparecen totalmente, pues en una profundidad oscura no podemos diferenciar que se halla ahí, donde está el arriba y el abajo, los cuerpos que allí habitan, cómo son, cómo se ven, de qué color son, son bellos o feos, femeninos o masculinos, pobres o ricos, reales o ficticios, dónde estás, ¿me atemoriza o me gusta? Al igual que el ser humano en sus periodos más oscuros, no podemos saberlo, no es importante saberlo, pues todos conforman esa masa negra y ciega. Esta experiencia estética busca sumergirse en lo más oscuro para suprimir aquellos acuerdos que hemos establecido, apagar la luz del mundo y reformular un mundo nuevo para constituir la escena tenebrista, un mundo alejado del entendimiento racional, una tiniebla donde podremos entender desde el sentir, entender desde el estómago, el sexo, la piel, el entender más allá del entendimiento, allí yace la belleza tenebrista.

Como hemos visto en la historia del arte, nosotros pretendemos seguir levantando nuevas lecturas, proponer nuevas poéticas a partir de diferentes aristas de la realidad, profundizar aquello que hemos olvidado, aquello propuesto por los vanguardistas del siglo pasado y que se ha visto atacado por este nuevo imperio de las luces y de respuestas con verdades totalizantes. Proponemos una estética de las pesadillas, en las que aparezca todo aquello que pretendemos esconder, aquello que evitamos y que nos obliga a refugiarnos en la luz, en la comodidad de la superficie. El Teatro Neo Tenebrista es un reclamo, es un llamado, es un recordatorio, es una invitación a presenciar la belleza del horror y a ser parte del ocaso de las luces.

3.2 La teatralidad Neo Tenebrista.

En el devenir avasallante de las definiciones conceptuales, enfrentarse a términos como teatro o teatralidad de base no será jamás un ejercicio fácil, al igual que el arte, que para Arthur Danto (1924-2013) en su texto *“El final del arte”* (1995), éste se encuentra muerto y no vivimos más que en el tiempo de la filosofía, fruto de las vanguardias del siglo XX y su posterior sepulcro de mano de Andy Warhol (1928-1987) y su Pop Art.

La importancia histórica del arte reside por tanto en que hace que la filosofía del arte sea posible e importante. Si miramos el arte de nuestro pasado reciente en estos grandiosos términos, nos encontramos con algo que depende cada vez más de una teoría para existir como arte; la teoría no es algo ajeno al mundo que pretende comprender, sino que para comprender su objeto tiene que comprenderse a sí misma. Y estas últimas producciones tienen otra característica más: los objetos tienden a desaparecer mientras su teoría tiende al infinito. Al final, virtualmente, lo único que hay es teoría: el arte se ha volatilizado en un resplandor de mera auto-reflexión, convertido en el objeto de su propia consciencia teórica. En el caso de que algo como esto fuera remotamente verosímil, podríamos suponer que el arte habría llegado a su fin. (Danto, 1995, p.14).

En el teatro nos podemos encontrar con un resiliente cuerpo al que han intentado asesinar desde inmemorables épocas. Para definir teatralidad podemos recurrir a diferentes teóricos de la disciplina, comenzando por Patrice Pavis (nacido en 1947) con su definición en su “*Diccionario del teatro*” (1998) como todo aquello que le pertenece a la representación del texto dramático, a lo específicamente teatral o escénico, siendo ésta posible mediante el manifiesto de las asociaciones de ideas que levanta el texto dramático. La teatralidad, inclusive, puede oponerse al texto dramático, para otorgarle un relieve, ponerlo en tensión con el espacio teatral y poner en manifiesto su potencialidad visual y auditiva. La teatralidad sería el manifiesto de signos y sensaciones a partir de un texto escrito o idea conceptual, manifestada a partir de artificios sensoriales que le otorgan a la puesta su lenguaje propio.

(...) teatral quiere decir simplemente <<espacial>>, <<visual>>, <<expresivo>> en el sentido en que hablamos de una escena muy espectacular e impresionante. (...) teatral quiere decir la manera específica de la enunciación teatral, la circulación de la palabra, el desdoblamiento visualizado del enunciador (personaje/actor) y de sus enunciados, la artificialidad de la representación. (...) Así, la teatralidad ya no aparece como una cualidad o una esencia inherente a un texto, sino como una utilización pragmática de la herramienta escénica, de tal modo que los componentes de la representación se valoren recíprocamente y hagan estallar la linealidad del texto y de la palabra. (1998, pp. 434-436).

A partir de la definición de Pavis respecto al concepto de teatralidad, podríamos entenderla como una cualidad constitutiva de diversas herramientas (tales como la luz, las sonoridades, el espacio y sus elementos tales como la escenografía y utilería, entre otras) y

que permitan la conformación de un mundo teatral particular y un lenguaje escénico. Actualmente sabemos que el concepto de teatralidad es complejo pues sabemos que en la realidad del cotidiano podemos identificar teatralidad extendiéndose más allá del espacio escénico como lo es el teatro y el escenario, entendemos que Pavis define este término en 1980 y hoy en día entendemos que este concepto se ha complejizado cada vez más. De todos modos, para fines de este punto entenderemos la teatralidad como la utilización de códigos que se desenvuelven en el espacio de la creación escénica.

Si nos referimos al espacio escénico, consideramos necesario referirnos a Ramón Griffero (nacido en 1954), autor chileno que se replantea el concepto de teatralidad a partir de sus estudios del espacio en su texto *“La dramaturgia del espacio”* (2011), defendiendo el espacio escénico como una plataforma para la construcción de lenguajes escénicos, y por tanto, de autorías artísticas. Griffero propone que la “Poética del texto” y la “Poética del Espacio” deben ser capaces de interactuar, pues ambas conforman una sola escritura: El hecho escénico. Al igual que Pavis, Griffero sostiene que debe existir una necesidad de mirar desde otra perspectiva la narrativa espacial del hecho escénico, elaborando composiciones escénicas, discursos y lenguajes disidentes y alternativos a los discursos que quieren determinar nuestra percepción y sentimientos frente a nuestra propia historia y existencia: “El teatro debía ser una forma de subversión, pero para que aquello pudiera surgir era urgente cambiar los códigos de la representación, que en su uso habían perdido la verdad escénica o se habían vuelto cotidianos.” (2011, p. 19).

Comprendemos, entonces, la teatralidad, como todo aquello propio de la escena, en términos de materialidades que evoquen respuestas sensoriales y que permitan configurar un lenguaje escénico propio mediante la toma de decisiones necesarias para la concretización de ideas, por ende, hablaremos de materialidades escénicas. Con esto, pretendemos realizar aquella invitación propuesta por Artaud de realizar alquimia, aspirando a convertir, metafóricamente, los materiales de la realidad en oro: “Pues tanto la alquimia como el teatro son artes virtuales, por así decirlo, que no llevan en sí mismas ni sus fines ni su realidad” (2022, p. 61). Es decir, es en este proceso alquímico donde mediante los símbolos aparece el Doble espiritual a través de un trabajo con las materialidades reales. Esta realidad no busca

ser una copia inerte, general o edulcorada, sino que busca la realidad peligrosa y oscura. Por ejemplo, en el prólogo de Galina Tolmacheva a las *“Obras completas”* (2013) de Antón Chejov (1860-1904), la autora, analizando el trabajo del dramaturgo ruso, explica cómo éste logró poner en sus obras, de una manera casi imperceptible y sutil, el horror y la tragedia propia de los sectores aristócratas de la época, indagando en este peligro y oscuridad subterránea. Tolmacheva dice:

Todo era verdadero y natural en sus creaciones. La aguda y penetrante mirada del escritor captaba esos pequeños detalles psicológicos que sirven para caracterizar a un hombre más que ninguna otra cosa. Chéjov arrancaba sus personajes directamente de la vida, y no los aislaba, sino que sabía llevarse con ellos un jirón de la vida que los rodea. Los pintaba de una manera completamente sencilla, sin pretensiones ni adornos. Esa atención del joven Chéjov a la vida real y cotidiana, su afán, al principio puramente instintivo y después consciente, de describir la vida con el máximo verismo, le señaló el camino del teatro, pues se daba perfecta cuenta de que la escena ofrece infinitas posibilidades para reflejar en una forma artística “la verdad de la vida”. (2013, pp. 5-6).

Al igual que la alquimia, la perpetua alusión a los materiales debe ser comprendida como una búsqueda y expresión de una identidad, en un plano o, como dirían los vanguardistas, la arquitectura o construcción de un mundo propio que opera con sus propias leyes, donde evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y en general, la realidad virtual del teatro, y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia.

(...) en esa perspectiva vertiginosa y resbaladiza donde toda verdad se pierde, mientras realiza la fusión inextricable y única de lo abstracto y lo concreto; y creo que por medio de músicas de instrumentos, notas, combinaciones de colores y formas, de las que no conservamos ninguna noción, lograban colmar esa nostalgia de la pura belleza, que Platón pudo encontrar por lo menos una vez en este mundo, en su realización completa, sonora, fluente y desnuda; y resolver, por otra parte, mediante conjunciones inimaginables y extrañas para nuestras mentes de hombres todavía despiertos, resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió de ser el equivalente del oro espiritualizado. (Artaud, 2011, pp. 66, 67).

Para hablar de teatralidad Neo Tenebrista, consideramos prudente, dentro del contexto escrito de esta investigación, referirnos a un postulado de lo que debiese ser el trabajo con las materialidades, pues comprendemos que el ejercicio artístico y particularmente el del teatro y puesta en escena no funciona en la idea, sino, en la ejecución, por lo que debiese ser probado, experimentado y ejecutado en la praxis. Todo lo propuesto dentro de esta tesis será una fase inicial investigativa teórica de un futuro proceso de experimentación que demanda la corporalidad, presencialidad y materialidad; y todo aquello propuesto aquí deberá ser profundizado en su exploración, siendo incluso puesto en cuestionamiento y constante revisión.

Tomando en cuenta lo analizado respecto al Tenebrismo, tanto en su rol histórico dentro del arte y sus implicancias estéticas, consideramos que ante todo la teatralidad Neo Tenebrista deberá ser un teatro de tinieblas y pesadillesco, por lo que el trabajo con la oscuridad debe ser fundamental. Con ello, no nos referimos a que todo el relato y el mundo propuesto ocurra en la oscuridad absoluta (o no necesariamente), sino que la oscuridad como elemento, como materialidad, tendrá un rol más en el relato que nos ayudará, al igual que un cuadro de Caravaggio, a recortar las imágenes, descontextualizándolas de su espacio y enfatizándolas aún más con el juego lumínico. Vale decir, la luz deberá jugar un papel de suma importancia si consideramos que la oscuridad tendrá un fuerte protagonismo, la luz deberá estar en un equilibrio perfecto con la oscuridad, permitiendo evidenciar los elementos escénicos en la medida necesaria y precisa aquellos recortes que la escena requiera mostrarlos, está podrá presentarse con ayuda de los focos ingresando de forma diagonal a modo de luz bodega o también recurrir en la utilización de otras materialidades que iluminen los elementos y cuerpos en escena. Es importante aclarar que, el juego lumínico propuesto, tanto por su oscuridad y luz no buscará ser instado de manera antojadiza y arbitraria, sino que éstas buscan ser una cualidad propia de la puesta, siendo entendida como un ente más para el relato. Así, todo lo que en ella se modifique deberá repercutir a los cuerpos que habitan dicho mundo. La escena, tanto en su total oscuridad como en la aparición de un pequeño halo de luz de vela, deberá contaminar el relato en el que se desarrolla la acción y, por ende, movilizar el relato, si no, dicho cambio en la luz no tendrá ninguna pregnancia metafísica y

no servirá de nada más que para iluminar la escena, y si hay algo que al teatro contemporáneo y Neo Tenebrista no le interesa es la luz con el mero fin de iluminar.

Por lo mismo, consideramos que el espacio donde se desarrolla un teatro Neo Tenebrista puede ser cualquiera donde exista un manejo de la oscuridad, por lo que las posibilidades van más allá de la sala de teatro. Si bien, las salas de teatro nos parecen muy atractivas para la ejecución de un mundo tenebroso, la invitación se extiende a puestas en escena en otros espacios como un *side-specific*, pudiendo ocurrir en cualquier espacio que nos garantice oscuridad total, desde un gran galpón o fábrica, hasta la intimidad de una habitación, un baño o una cocina. Bajo la misma lógica siniestra de las pesadillas nos parece interesante la decisión de jugar con la familiaridad de los espacios conocidos mediante el extrañamiento de un tratamiento onírico (pesadillesco) y teatral. Estos espacios, al igual que la luz, no deberán ser nunca antojadizos o arbitrarios, al igual que cualquier otro elemento que se coloque en escena como los cuerpos, escenografía o utilería, de hecho, todos, al igual que la luz y el espacio, cumplen un rol sígnico dentro del lenguaje de la puesta, por lo que la elección de un lugar, ya sea la sala de teatro o la intervención de un espacio fuera del escenario, deberá estar al servicio de las imágenes que se busquen componer y ejecutar, subvirtiendo el relato y siempre huyendo de la obviedad. Lo más importante para la elección de estos espacios tiene que ver con el control lumínico de los mismos, pues es necesaria la oscuridad total y controlada.

La teatralidad Neo Tenebrista se sustenta por sobre todo en la pregnancia de las imágenes, por lo mismo, nos gusta definir esta teatralidad como un reloj siniestro, cuya precisión de las imágenes sea tan certera que propicie reacciones sensibles en el espectador. Es por esto que en la puesta en escena, siguiendo la lógica de las pesadillas, se buscará otorgar a las imágenes, el tiempo necesario para su constitución, instalación y determinación que cumplen en el relato.

Como diagnosticábamos en el punto anterior, creemos que la sociedad contemporánea se está desarrollando en un devenir marcado por la velocidad y lo instantáneo, y creemos que esta teatralidad requiere un tiempo diferente al del cotidiano, siendo la lentitud una nueva forma de generar incomodidad y extrañamiento de las mismas imágenes. Por

supuesto, tampoco pretendemos que el teatro Neo Tenebrista sea lento y que niegue toda aquella eficacia que nos otorga la velocidad (el juego con el *tempo*), el contraste es sumamente necesario, así como lo es la luz y la oscuridad. Si todo es lento, nada tiene particularidad, pero tampoco nos interesa la velocidad a la que el cotidiano nos tiene acostumbrados. Al igual que los futuristas, nos interesa mucho el trabajo con la simultaneidad, pues es en ella donde podemos encontrar un espacio sumamente real en su quehacer, a la vez que nos posibilita el juego escénico de contraponer diferentes tiempos, espacios, situaciones e imágenes contrastantes, como la ley ilógica de las pesadillas.

En cuanto a las imágenes que se ejecuten en el devenir de la escena, no nos interesa necesariamente la conformación de imágenes gratuitamente extrañas y raras, si bien siempre son bienvenidas, consideramos necesario el contraste, pues, si todo es raro nada es raro realmente, si todo es lento nada es particularmente lento y si todo es oscuro no podemos ver. Buscamos que la extrañeza de las imágenes aparezca mayoritariamente en las que podemos identificar como propias del cotidiano y del quehacer normalizado. Como expresa Tolmacheva sobre la obra de Chejov:

En las obras teatrales, decía Chéjov, hay que pintar la vida y la gente tal cual es. En la vida real la gente no se mata, ni se ahorca, ni hace declaraciones de amor a cada paso, ni dice a cada paso cosas inteligentes. Lo que hace con mayor frecuencia es comer, beber, galantear, decir tonterías; y esto es lo que ha de mostrarse en el escenario. “Es preciso hacer una obra donde la gente entre y salga, coma, hable del tiempo, juegue al vint, que en la escena todo sea tan complicado, y al mismo tiempo tan sencillo, como en la vida. La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, se van destruyendo sus vidas...” (2013, p.6).

En cuanto a los cuerpos que habitan estos espacios, al igual que Caravaggio, no nos interesa la beatificación de los significantes, mucho menos que estos sean normativos o hegemónicamente, socialmente considerados, bellos (a menos que el relato lo demande así). Nos interesa el trabajo con cuerpos reales, pues, si bien el cuerpo de los actores es necesario en cierto grado para la puesta en escena, éstos deberán ser entes actuantes y movilizados del relato y de la puesta. Necesitaremos de igual forma cuerpos que jueguen un rol instalativo, que operen como imágenes. No buscamos en ninguna circunstancia el morbo gratuito, pero tampoco buscamos a fuerzas evitar la considerada ‘fealdad’ que existe en la abyección de los

cuerpos. Nos interesa que estos cuerpos sean mostrados, trabajar con la textura de la piel, la grasa, las arrugas o mutilaciones, no porque sean grotescas, sino porque son reales. El teatro Neo Tenebrista buscará un espacio escénico que propicie la visión de estos cuerpos abyectos que socialmente evitamos mirar por incomodidad, dentro de esta oscuridad propuesta, mediante la luz concentrada en imágenes específicas, poniendo el foco en ellos, deteniéndonos en ellos, haciéndolos protagonistas de la escena.

En cuanto a los demás elementos que componen la teatralidad, como la escenografía, la utilería o las sonoridades, estarán - al igual que la luz, el espacio y los cuerpos - siempre al servicio de lo que demande la imagen escénica y la experiencia tenebrosa, pero por sobre todo, el trabajo con la realidad. Es por eso, que tanto la escenografía como la utilería y las sonoridades nos parecerán más efectivas y atractivas siendo fieles a su materialidad real y concreta, vale decir, esos elementos son presentados, mostrados pero a través del tratamiento teatral para convertirlo en otra cosa, en aquello aterrador y ominoso, haciendo carne el proceso alquímico del que Artaud nos habla, para convertirlos metafóricamente en oro.

Por ello, la sonoridad podrá surgir como un resultado de los mismos elementos escénicos y el sonido que éstos generan, ya sea por sí mismos o mediante la interacción de los mismos, en sus texturas, por el resultado del movimiento, el sonido que genera un instrumento en escena o un cuerpo respirando, gritando, gimiendo, besando o diciendo un texto, el chillido de una mula o un vaso que se quiebra; pero la sonoridad también podrá venir de otras fuentes externas, por decir de alguna manera, controladas a nivel técnico como sonoridades que irrumpen en la escena y la modifican con el fin de lograr sonoridades que el devenir de la escena está limitada a otorgar, pero que pueden ser resaltadas a partir de sonoridades previamente editadas. En este punto, entra también toda decisión material que propicie una reacción sensorial particular, como la temperatura de la habitación, los olores o algún elemento táctil.

Es complejo definir *a priori* en su totalidad la teatralidad Neo Tenebrista, debido a que la teatralidad se define como un lenguaje en el devenir de la creación, pero ya hemos podido delimitar ciertas banderas propias de este lenguaje que buscamos proponer. Sabemos que éstas estarán constantemente en diálogo por los requerimientos técnicos y artísticos de

la puesta, pues cada montaje tiene exigencias materiales y poéticas diferentes; y no es nuestra intención que todas las obras Neo Tenebristas sean iguales, pues podrán compartir un lenguaje común en cuanto a ciertos códigos materiales, pero cada obra deberá tener su propia particularidad, su propio mundo, su propia pesadilla. A su vez, deberán estar contantemente evolucionando, porque, al igual que todo lenguaje artístico, éste debe modificarse constantemente para mantenerlo vivo. Vale decir, por supuesto, que este punto pretende aterrizar los conceptos trabajados desde el inicio de la investigación histórica y poética hasta el postulado de materialidades concretas, las cuales no necesariamente están ligadas a su interpretación simbólica obvia, comprendemos que la ausencia de luz no representa necesariamente la oscuridad de nuestros tiempos, pues el horror y crueldad de la humanidad aparece constantemente en la luz del día, pero profundizaremos más en las implicancias poéticas y metafísicas en el punto siguiente cuando hablemos de la experiencia teatral Neo Tenebrista.

Como ya mencionamos, todos los elementos que proponemos están sujetos a cambios y cuestionamientos en el quehacer y en el montaje particular, pero defendemos que el teatro Neo Tenebrista es, ante todo, un teatro sustentado mayoritariamente en la imagen, una imagen siniestra, cruel, ominosa, grotesca y atemorizante, pues nuestro fin es llevar a escena la arquitectura de un mundo pesadillesco y tenebroso. Por lo mismo esta teatralidad demanda precisión en las imágenes presentadas, como esta imagen de un reloj, la puesta debe ser como los engranajes de un gran reloj, todo funcionando a la perfección para propiciar la eficacia de las imágenes. Finalmente, la puesta en escena debe ser como un gran corpus, donde cada elemento palpita y funciona en referencia a los demás, a eso nos referimos con que nada puede ni debe ser antojadizo o gratuito, pues cada luz, cada sonido y cada cuerpo que entra o sale de escena debe generar un cambio dentro de la misma puesta, pues entendemos que dentro de esta configuración de mundo, por cada acción hay una reacción, sino es falso y aparece la ficción. El teatro Neo Tenebrista es real, tenebrosamente real.

3.3 La experiencia teatral Neo Tenebrista.

Para poder comprender entonces la experiencia teatral Neo Tenebrista, debemos entender que la experiencia estética consiste en una especie de contagio, en un efecto producido en el espectador a partir de su relación con el material artístico. Como explica Pavis, en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (2016), la experiencia estética consiste en la transmisión de un sentido, el cual, de manera anterior ha sido diseñado, con el fin de bombardear e inundar al espectador de percepciones concretas y como estas, en el de venir de la escena, comienzan a generar consecuencias en él, ya sea mediante la percepción de las formas, la utilización del texto u otros recursos, y dichas percepciones podrán ser organizadas y estructuradas en diferentes significantes, los cuales pueden, o no, darle un sentido más o menos coherente. Todo esto produce un efecto, una experiencia concreta, pues, por una parte el espectador sabe de manera consciente que lo que el percibe ha sido fabricado para él, que es una producción artística organizada, pero por otra parte existen efectos inconscientes, nos genera sensaciones o emociones que pueden ser agradables o desagradables, propiciar la catarsis o bien indiferencia. Dichos efectos siempre estarán permeados por el contexto histórico, cultural y personal de quien percibe la obra, pues una misma obra puede tener diferentes efectos en diferentes personas dependiendo de cuándo y cómo las vea. Para explicar mejor el concepto de la experiencia, Pavis recurre a dos conceptos propios del alemán: *Erfahrung* (experiencia de lo real) y *Erlebnis* (experiencia vivida, íntima, personal). El primero refiere a una experiencia técnica, concreta en parámetros observables y verificables provenientes del mundo exterior, un objeto de conocimiento que puede expresarse en palabras o analizable con conceptos lógicos del mundo. El segundo, en cambio, refiere a la experiencia íntima y personal del individuo que es difícil de comunicar ya que, al ser tan íntima no desea necesariamente ser compartida, es indecible; aquí el espectador no pretende comprender ningún mensaje, sino que la obra manifiesta en él sensaciones o emociones complejas de digerir y por ende comunicar.

Para nosotros, la experiencia teatral Neo Tenebrista busca propiciar un efecto que profundice en el *Erlebnis*, en aquella parte de la experiencia que es tan compleja de percibir que es incomunicable, pero que es imposible no experimentar. Está claro que el consciente operará de manera irrefrenable y que todos los elementos dispuestos en escena levantarán diferentes lecturas en el espectador, posibles historias, mensajes o subtramas, pero ese no es

nuestro objetivo primordial, sino aquella operación del inconsciente que lo hará encontrarse con emociones o sensaciones complejas o incómodas que permitan lecturas no del material artístico, si no de él espectador mismo. Pavis, al explicar el concepto de Teatro Experimental (*Experiential theatre*), expone que tiene como fin la búsqueda de sensaciones fuertes mediante diferentes formas de interpelar al espectador, señalando que:

En todos los casos, se trata de poner a prueba el cuerpo del espectador: recorrido por lugares improbables, posibilidad de dormir y fantasear en paz, de dar la sensación de riesgo o peligro. La utilización de personas discapacitadas es un espectáculo que modifica, por ejemplo, nuestra experiencia kinestésica; nos obliga a repensar, a redirigir nuestro esquema perceptivo. El recurso al riesgo forma parte de la experiencia: riesgo físico, psicológico, moral, riesgo para el utilizador de no comprender, de ser desnudado, de ponerse en ridículo, y también a menudo de aburrirse. Confrontado con la violencia, la fealdad o la incompreensión, el cuerpo del espectador sufre mucho, pues el espectáculo, lejos de divertirlo o sanarlo, subraya su incomodidad, su mutilación, su carencia de apaciguamiento catártico. (2016, pp. 131-132).

Si bien, nosotros no pretendemos necesariamente recurrir a la conformación de un espectáculo donde la provocación sea el objetivo primario, si pretendemos que sea un efecto provocado por la puesta, con el fin de que aquellas sensaciones de riesgo e incomodidad surjan, pues no pretendemos que el espectador viva de forma pasiva la experiencia, si no que la puesta será una excusa para que el espectador pueda, de forma consciente o inconsciente, reflexionar respecto a sus propios miedos y horrores más profundos, o por lo menos, rozar aquellos espacios. Como menciona Pavis: “Confrontado con el teatro, el espectador se parece a un cazador, a una especie de semiólogo arcaico en busca de huellas en la arena.” (2016, pp. 167-168).

La experiencia teatral Neo Tenebrista no busca la comodidad, ni la pasividad, tampoco la garantía de algo relajante, alegre o esperanzador, sino que buscamos la incomodidad, el temor, la angustia, el displacer. Similar a una pesadilla, evocar aquellas sensaciones entendidas socialmente como “negativas”, esta experiencia debe ejercerse como una epifanía, pues aquellos horrores que se nos presentan esconden grandes cuestionamientos que develan grandes verdades. Como hemos mencionado a lo largo de la investigación, el tenebrismo como movimiento pictórico, las categorías estéticas de la fealdad como lo siniestro o lo grotesco, la crueldad *artaudiana*, inclusive las temáticas pesimistas de la

literatura barroca son nuestros pilares fundamentales para la conformación de este teatro tenebroso, pues son elementos propios del terreno de las pesadillas, del margen, de lo subterráneo, de lo oscuro, lo excéntrico: “El hecho de estar alejado del centro, de estar en posición del descentramiento” (Pavis, 2016, p. 124). Por esto mismo, es que la utilización de la “fealdad” no se manifiesta como un capricho obsceno, sino como una necesidad simbólica del lenguaje constitutivo de la escena, ya que aquellas imágenes de, por ejemplo, cuerpos mutilados, viejos, enfermos, desnutridos, obesos, abúlicos, reales, nos generan incomodidad y rechazo, más allá de por cómo se ven, por lo que representan: nos recuerdan la enfermedad, la muerte, lo frágil del cuerpo y la carne, lo efímero de la juventud, el inevitable paso del tiempo, las decisiones tomadas, la frustración ante la incapacidad de cambiar cosas que están fuera de mi control, la inconformidad, los malos momentos, la guerra, la peste, las culpas, los arrepentimientos, etc. Evitamos estas imágenes “feas”, las condenamos socialmente, les quitamos valor, pues no contribuyen a la constitución de una sociedad pasiva que no se cuestiona las cosas, es más fácil vivir en la ignorancia que vivir cuestionando la existencia, el conocimiento es aterrador, por lo mismo evitamos los espacios de profunda reflexión y preferimos entrenamiento vacío y enternecedor mentiroso, porque en cierta medida nos ayuda a escapar de esa verdad palpitante y vivir en paz en este mundo infectado de horrores, esa es la epifanía, aquello que se revela en la oscuridad.

Se ha perdido la idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones. (...) En el periodo angustioso y catastrófico en que vivimos, necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo y que domine la inestabilidad de la época. (Artaud, 2011, p. 111).

Volviendo al concepto de experiencia estética propuesto por Rancière, la experiencia estética teatral Neo Tenebrista busca ejercerse como un espacio común de terror, pues si bien, sabemos que a todos nos atemorizan cosas diferentes, el terror y las pesadillas son experiencias universales y, como mencionamos anteriormente, en la oscuridad todos somos iguales, todos encontramos un espacio de comunidad casi primigenia. Podríamos decir entonces, que una obra Neo Tenebrista debe pensarse, diseñarse, erigirse y ejercerse como

una pesadilla escénica, propiciando diferentes lecturas percibidas por el espectador debido a sus temores personales, biografía, contexto, entre otros aspectos personales y particulares, generar una experiencia íntima de inconsciente, inevitable e incómoda reflexión en cada uno, como si la escena en sí funcionara como un espejo donde el espectador se ve a sí mismo. A su vez, esta pesadilla individual conforma solo una parte un grupo heterogéneo que es el público, conformado por un sinnúmero de diferentes experiencias personales: la pesadilla presentada en escena se convertirá entonces en una ramificación de diferentes y múltiples pesadillas. En aquel rizoma el cual, como un tallo subterráneo interconecta diversas raíces, aparece el horror de la humanidad, de la vida, de la realidad, aparece el doble. Allí Artaud, en sus escritos sobre *El Teatro Alquímico*, en su texto *El teatro y su doble* (2011), explica que al igual que un proceso donde metales de menor valor se convierten en oro, el teatro debe tomar elementos de la realidad y convertirlos metafísicamente en oro.

Allí, donde la alquimia, por sus símbolos, es el Doble espiritual de una operación que sólo funciona en el plano de la materia real, el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, donde los principios, como los delfines, una vez han mostrado la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en aguas oscuras. (pp. 61-62).

La experiencia Teatral Neo Tenebrista busca, precisamente este procedimiento alquímico donde la configuración de una puesta en escena de horrores se vuelva, a su vez, en un bello encuentro, transfigurar la “fealdad” de la realidad en una bella pieza a la vez que ominosa y sublime. Como mencionamos anteriormente, el espectador al encontrarse con imágenes que le evocan sensaciones de desagrado, asco o temor, huye de ellas por estas consideradas emociones “negativas” pero, precisamente, el teatro Neo Tenebrista pretende cuestionar aquellas denominaciones sobre lo considerado “positivo” y lo “negativo”, lo “bueno” y lo “malo”, lo “bello” y lo “feo”, pues si bien sabemos que enfrentarnos a la enfermedad y a la muerte, emociones como la culpa o el miedo, la tristeza, rabia o angustia se hacen presentes, postulamos que volver a un espacio de humanidad primitivo donde nos encontramos con nosotros mismos y nos hacemos conscientes de la crueldad y complejidad de la vida y el ser es una experiencia de belleza sublime. Por supuesto que para acceder a este espacio de belleza, deberemos afrontarnos a un momento de incomodidad y penurias,

pero apostamos a que aquello que se devela en la escena brillará como oro una vez hayamos salido de esa oscuridad, a esto nos referimos con un rol activo del espectador, a este diálogo donde se contagia de los grandes terrores ancestrales a la vez que su cuerpo, su mente y su alma hacen un trabajo de sentido, lo obliga a enfrentarse a aquello que en el cotidiano busca evitar.

El teatro Neo Tenebrista busca una experiencia similar a la de una pesadilla en plena vigilia, donde, por unos minutos u horas, el espectador pueda perderse, horrorizarse y develar alguna verdad de sí mismo, alguna verdad tan particular que dé cuenta de la realidad colectiva y universal, provocar una huella, dicha huella que el espectador busca de manera inconsciente.

Las huellas son indicios que el artista y más tarde el espectador tratan de identificar, pero sabiendo bien que esta identificación siempre será incompleta, subjetiva y modificable. El analista recoge signos y los integra a un esquema hipotético en constante evolución. La huella es, finalmente, la del acontecimiento estético en la realidad psíquica y social de cada espectador, la marca que el espectáculo deja en nosotros. (Pavis, 2016, p. 168).

Como ya sabemos, la experiencia siempre se verá afectada por diversos factores como el individuo mismo o el tiempo determinado, pero, al igual que las pesadillas que atormentan al hombre desde el inicio de los tiempos, el Teatro Neo tenebrista se presentará como una efímera pesadilla, pero que podrá perdurar para siempre, pues los horrores de la humanidad existirán hasta que el último ser humano viva el terror durante sus sueños y despierte agitado con el corazón acelerado. Cualquiera que viva la experiencia Neo Tenebrista vivirá los horrores de sus antepasados y futuros descendientes en un instante presente: el de la puesta, sin haberlos conocido nunca, sin saber cómo son o como se ven, pero sí como laten esos corazones ante los demonios de la vida, y eso será lo más hermoso del mundo.

CONCLUSIONES

Al iniciar esta investigación el año 2022, nos encontramos ante dos grandes pasiones: la pintura y el teatro. Atraídos por todo lo que el universo pictórico tenía para ofrecernos, como buenos artistas escénicos contemporáneos, nos vimos ilusionados ante la posibilidad de investigar y proponer nuevas poéticas teatrales, en este caso, inspirados por una corriente artística que ha trascendido muy poco de su territorio pictórico, siendo el Tenebrismo una especie de oveja negra en la gran familia del arte Barroco. Sería el Tenebrismo, entonces, nuestra gran materia prima, nuestra principal inspiración para proponer esta estética teatral, siendo nuestra pregunta inicial: ¿De qué manera, los principios y características de la pintura tenebrista del período Barroco, pueden servir de fundamento y base para la definición y propuesta de una estética teatral neo tenebrista?

Para responder, esta y otras preguntas, debimos comenzar desde el Tenebrismo en sí mismo, qué es, de donde viene, porque surge, ante esto debimos recapitular la historia del arte hacia el siglo XVII, en Europa, donde el Barroco comenzaba a surgir como una respuesta artística natural ante el contexto que se vivía, tanto a nivel de pintura como teatral y literario, a la vez que estudiamos como este fenómeno artístico trascendió hacia nuestro continente y como el barroco terminó por desarrollarse aquí y, particularmente, en nuestro país. Si bien todos estos antecedentes nos ayudaron a comprender mejor el espíritu de la época, este comenzó a configurarse al analizar la vida y obra de Michelangelo Merisi da Caravaggio y como la oscuridad de su tiempo y de su vida podía verse reflejada en sus pinturas, siendo además, una poética del Tenebrismo en sí, ya que su tormentosa y polémica vida llevaron a que su legado artístico viviera en la oscuridad durante muchos años, algo que, condenado a permanecer en las penumbras ha salido a la luz. Por supuesto era fácil analizar sus pinturas y copiar ciertas operaciones de composición, uso de luces, colores y significantes para trasladarlos a la puesta en escena y pretender que eso bastase para crear un teatro Neo Tenebrista, pero, por una parte sabemos que eso era insuficiente y simplista, además que, atendiendo a los menesteres del formato de investigación para esta tesis, aquello requeriría un trabajo de laboratorio y experimentación teatral. En esta investigación decidimos, en cambio, adentrarnos en la profundidad simbólica de las obras tenebristas de Caravaggio y

como las cualidades visuales son respuesta a decisiones cuyas implicancias poseían un peso mayor, por esto mismo comprendemos que, por ejemplo, los retratos envejecidos y sucios no eran una experimentación antojadiza, sino que daban cuenta de una necesidad de plasmar de manera más radical conceptos como la crueldad de la época, del paradigma que mantenía en angustia al periodo, ante la muerte, la enfermedad y las miserias de la existencia. Por esto mismo, estudiamos conceptos tales como la crueldad, realidad y fealdad de la mano de diversos autores, poetas, artistas, actores, creadores y estudiosos para darnos nuevos y más completos prismas de análisis, por esto mismo, al finalizar el capítulo I, al analizar *David con la cabeza de Goliat* (1606-1607) (Fig. 22), en conjunto con el estudio del contexto y biografía de Caravaggio, que las dimensiones simbólicas del cuadro toman nuevas profundidades y lecturas más allá de lo aparentemente obvio. Si bien la obra de Caravaggio era nuestra materia prima para la configuración de esta poética consideramos necesario indagar y estudiar obras más recientes que dieran cuenta de lo que consideraríamos *a priori* neo tenebristas, por eso en el capítulo II, mediante el Método de Análisis Iconográfico de Panofsky, además de estudiar el *Prendimiento de Cristo* (1602) de Caravaggio, analizamos la obra de tres fotógrafos: Witkin, Errazuriz y Acevedo Arce, ya que sus respectivos trabajos daban cuenta de un visionado sinceramente cruel, sin temor a mostrarnos el horror de nuestros tiempos, de nuestros cuerpos y de la vida. Al igual que con *David con la cabeza de Goliat* (1606-1607), el análisis de estas imágenes se vio enriquecido de todos los antecedentes anteriores, así pudimos estudiarlas desde su capa más superficial hasta interpretaciones más particulares y profundas, debido a su cercanía por su carácter contemporáneo. A partir del capítulo III, etapa de la investigación donde comenzábamos a articular toda la información y análisis previo, que empezábamos a proponer los cimientos del teatro Neo Tenebrista, comenzando por su experiencia estética, su teatralidad y la experiencia teatral.

Es, en este punto, donde, a la par que desarrollábamos estos conceptos, comenzamos a vislumbrar rápidamente algunas conclusiones, adquiriendo en sí misma una especie de carácter de manifiesto, por así decirlo, la poética comenzó a definirse y a radicalizarse en sí misma por sí sola. Es entonces cuando comenzamos a darnos cuenta que, la propuesta del teatro Neo Tenebrista y nuestro trabajo de investigación, no era muy diferente a lo que

proponían los artistas de vanguardia del siglo XX, por ejemplo, así como los futuristas se inspiraron en la velocidad y la glorificación de las máquinas para su producción artística o así como los surrealistas se inspiraron en el territorio y defensa de los sueños como espacios de verdad y, por tanto, de creación artística, nosotros no estábamos haciendo una operación muy diferente, después de todo, la problemática inicial de esta investigación surge a partir de trascender el Tenebrismo más allá de la pintura y proponer un teatro Neo Tenebrista, así como el futurismo o el surrealismo se extendieron hacia otras áreas, como la pintura, la música, el teatro, la danza o la literatura, por nombrar algunas. De igual forma, en la propuesta de esta nueva poética, no estamos pidiendo algo muy diferente a lo que ellos pidieron en su momento: exigir realidad, una mirada radical a la verdad contemporánea, un tipo de arte que ponga incomodo al público, que lo haga activo y participe y ya no desde un rol pasivo. A casi cien años del manifiesto surrealista, o en el caso del manifiesto futurista más de cien años, seguimos como artistas exigiéndole a la escena el espacio de verdadera realidad.

Por supuesto, cada movimiento vanguardista responde a las exigencias vitales de su época y contexto, el siglo XX, al igual que el Barroco en su momento, se vio marcado por un periodo de conflictos bélicos, hambruna, muerte y enfermedad, en nuestro caso, durante toda la investigación nos preguntamos: ¿cuál era el horror de nuestros tiempos? ¿Por qué el Tenebrismo generó en nosotros un interés tan apasionante para la propuesta de una nueva poética? Y, así como una luz que entra diagonal como una luz bodega a un espacio oscuro, la respuesta se manifestó ante nosotros tan fuerte como enceguecedora: vivimos en el terror de las luces. En la actualidad, en pleno año 2023, hemos observado como a lo largo de los últimas décadas nuestra realidad se ha visto contaminada de todos los vestigios de la cultura del consumo desmedido, la necesidad de apariencias, de las buenas apariencias, la felicidad impuesta, obligatoria e imprescindible para ser considerado un ciudadano exitoso, nos ha llevado a crear un mundo basado cada día más en el valor de lo superficial, hermoso y aparentemente alegre, pero vaciado de sentido. Al igual que los antónimos de la felicidad, como la tristeza, la rabia o el dolor, la fealdad, lo abyecto o lo grotesco es rechazado socialmente, a pesar de ser estos elementos fundamentales de la humanidad. Actualmente, no podemos dejar de obviar el hecho de que hoy en día las imágenes tienen más fuerza que

nunca, gracias a los avances tecnológicos que cada día evolucionan más rápidamente, estamos constantemente bombardeados de ellas, nos presentamos ante el mundo a través imágenes, nos entretenemos con imágenes, aprendemos con imágenes, nos excitamos con imágenes, nos informamos con imágenes, estamos constantemente preocupados por las imágenes, por pantallas, por luz. Este horror contemporáneo, muy a su pesar, no puede huir de la oscuridad para siempre, pues, para que la luz exista y se manifieste en gloria y esplendor necesita, en cierta medida, de la oscuridad. Defendemos la oscuridad como una cualidad humana primitiva y olvidada, inclusive condenada, que necesitamos rescatar, quizás por eso el Tenebrismo como movimiento se nos hizo tan atractivo para proponer esta poética y quizás, por esta necesidad de rescatar el espacio de verdad, hemos regresado a aquel fervor vanguardista del siglo pasado, pues estamos viviendo nuestra propia crisis y creemos tener una solución artística para lidiar con ella.

Pero ¿Qué nos diferencia entonces de ellos? ¿Qué propone de nuevo el teatro Neo Tenebrista, o el Neo Tenebrismo en general, que sea diferente a las poéticas del siglo XX? Para responder aquello creemos que, el concepto que define esta nueva poética es: la pesadilla. En un mundo donde perseguimos siempre lo ideal, la casa ideal, el cuerpo ideal, la familia ideal, el auto ideal, la vida ideal, donde perseguimos los sueños y la luz, el Neo Tenebrismo presentará, como si fuera el negativo de una fotografía, aquello que nos es pesadillesco, aquello que nos aterra, aquello que buscamos evitar, que evitamos ver y sentir, insistimos, esto no es antojadizo, no buscamos horrorizar al público gratuitamente, buscamos horrorizarlo para, irónicamente, despertarlo de este muy cuidado y bello letargo. En una sociedad donde el ideal y “el sueño de” se ha vuelto algo normativo y unificador, la pesadilla es particular, a la vez que universal. Una pesadilla puede perseguirnos días, a veces años, o inclusive toda la vida, pues las pesadillas son un constante recordatorio de la vida misma, del horror y la muerte, las pesadillas son una especie de sacudida que nos recuerda de que estamos hechos, aquello que escondemos para poder vivir.

Finalmente, consideramos que esta investigación ha sido de suma riqueza para poder adentrarnos más en esta oscuridad, en aquellos cuadros pintados por un italiano en el siglo XVII que, cuatro siglos después siguen teniendo una particular pregnancia. Poder

comprender el espíritu de una época y darnos cuenta de que los horrores históricos de la humanidad van a existir siempre y que el arte, desde su trinchera, busca maneras de poder traducir esos horrores y convertirlos en oro, como diría Artaud. Creemos que esta experiencia nos permitió investigar más profundamente en el espíritu tenebrista, más allá de sus implicancias estéticas, sino en sus implicancias poéticas, siendo estas los pilares fundamentales para la constitución de una arquitectura inicial del teatro Neo Tenebrista, si bien es verdad que esta investigación puede seguirse desarrollando desde la vereda de las letras, consideramos que la próxima incursión investigativa requiere, como todo proceso creativo: la *praxis*. La experiencia teatral Neo Tenebrista deberá, en base a lo estudiado en esta investigación, configurarse a partir del trabajo escénico, a través de un trabajo de laboratorio y de creación para poder seguir construyendo un teatro Neo Tenebrista y, en dicho proceso, hacernos más preguntas, confirmar algunas cosas y cuestionarnos otras, perdernos, confundirnos, pero a la vez que encontramos y descubrimos. Como todo conocimiento, este nunca estará completo, por lo que ahora solo queda seguir investigando desde todas las veredas posibles, por lo mismo, esperamos que el teatro Neo Tenebrista les sirva a otros artistas escénicos para ellos indagar desde sus propias creaciones, que puedan enriquecerlo, desde su confirmación o negación, no importa, en ambos casos el conocimiento se sigue profundizando, particularizando, volviéndose arte. De igual forma, como ya hemos mencionado con anterioridad, esperamos que el Neo Tenebrismo trascienda a nuevas disciplinas y que podamos, no solo hablar de teatro Neo Tenebrista, sino que hablar también de música Neo Tenebrista, danza Neo Tenebrista o literatura Neo Tenebrista.

Para concluir, hacer una llamado a nuestra aletargada generación, o en su defecto las que vendrán: tomemos el arte con nuestras manos, sigamos creando nuestras propias poéticas, nuestros propios lenguajes, seamos siempre vanguardistas y no nos conformemos con nada. Esperamos que, así como nosotros nos hemos inspirado en la pintura Tenebrista, el día de mañana podamos ver futuras neo vanguardias a partir de nuestros más profundos y sinceros deseos y pasiones, esta es solo una forma que hemos abordado, pero las posibilidades son infinitas, pero hay que tomarlas.

Y ahí estará el pensamiento Tenebrista, escondido, al asecho, en la pesadilla o en la tiniebla de la realidad. Gritamos por la oscuridad, somos la carne del olvido, un recuerdo no deseado, pero presente.

Bibliografía

Aguilaga, M. T. A. (1986). La investigación cualitativa. *Educar*. Universidad de Barcelona, Vol. 10, pp. 23-50. En <https://educar.uab.cat/article/viewFile/v10-anguera/442>

Álvarez, L. (1933). *La pintura en Chile durante el periodo colonial*. Publicaciones de la Academia Chilena de la historia.

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Edhasa.

_____ (2007). *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Editorial Argonauta.

Astrana, L. (1951). *William Shakespeare. Obras completas*. Aguilar, S. A.

Bayer, Raymond. (2014). *Historia de la Estética*. Fondo de cultura económica.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Editorial Paidós.

Calchi, G. (2009). Language under attack: The Iconoclastic Theatre of Societàs Raffaello Sanzio. Artículo en *Theatre Research International*. Vol. 34, n° 1, pp. 50-65. DOI 10.1017/S0307883308004239. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/259364236_Language_under_Attack_The_Iconoclastic_Theatre_of_Societas_Raffaello_Sanzio

Cárcamo, H. (2005). Hermenéutica y análisis cualitativo. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, N°. 23, pp. 204-216. En https://www.researchgate.net/publication/28106069_Hermeneutica_y_Analisis_Cualitativo

Castellucci, R y Castellucci, C. (2013). *Los peregrinos de la materia*. Continta Me Tienes.

Castro, A. (1993). *Trilogía Testimonial:1900-1993*. [Memoria (Actor), Universidad de Chile]. Biblioteca Universidad de Chile. Sede Las Encinas. Ubicación: Artes-Teatro Colección Tesis TESAC C355t 1993.

Castro, J. (2020). Presentación. El teatro barroco en su contexto. *Revista Chilena de Literatura*, N° 102, noviembre. En <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/60138/63959>

Chejov, A. (2013) *Teatro completo*. Adriana Hidalgo Editora.

Cossa, R y Discépolo, A. (2008). *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa*. Ediciones Colihue.

Crida, C. (22 de octubre 2022). Apuntes para Teatro Español. [Material de estudio. Historia del teatro español. Universidad de Atenas] pp. 1-40. En https://www.academia.edu/15522244/Historia_del_teatro_espa%C3%B1ol

Davies, P. et al. (2011). *Jason's History of art*. Pearson Education, Inc.

Danto, A. (1995). El final del arte. *El Pasante*, ISSN 1130-0388, N° 23-25, 1995, págs. 28-55.

De la Barca, C. (1979). *La vida es sueño*. Editorial del Pacífico.

De la Barca, C (1968). *Obras completas*. El libro de bolsillo. Alianza editorial Madrid

De la Maza, L.M (2005). Fundamentos de la filosofía hermenéutica: Heidegger y Gadamer. *Revista Teología y Vida*, n.º 1-2, Vol. 46, pp. 122-138. En <https://www.scielo.cl/pdf/tv/v46n1-2/art06.pdf>

Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Revista Ideas y Valores*, nº 32/33/34, enero, febrero, marzo, pp. 5-31. En <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954/29233>

Diccionario de los tópicos literarios. Renacimiento y Barroco (22 de octubre 2022) Departamento de Lengua Castellana y Literatura. IES Los Cantos. [Material de estudio sin autor] Recuperado de https://www.academia.edu/22706710/DICCIONARIO_DE_T%C3%93PICOS_LITERARIOS_DICCIONARIO_DE_T%C3%93PICOS

El teatro barroco. La comedia nacional (Lope de Vega)- siglo XVII. Características generales (28 de marzo 2023) Departamento de Lengua Castellana IES Bellvitge. [Material de estudio sin autor] Recuperado de <https://blocs.xtec.cat/iesbellvitgecas/2010/03/17/teatro-barroco-1%C2%BA-bach/>

Eco, U. (2010). *La historia de la belleza a cargo de Umberto Eco*. Debolsillo.

_____ (2017). *La historia de la fealdad a cargo de Umberto Eco*. Debolsillo.

Figari, C. (2009). Las emociones de lo abyecto: repugnancia e indignación. En Figari, C. *Cuerpo(s), Subjetividad(es) y Conflicto(s): hacia la sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, pp. 131-139, Editorial CICCUS CLACSO.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.

Freud, S. (1919). *Lo Siniestro*. Editorial Librodot.

Gombrich, E. H. (2011). *La historia del arte*. Phaidon Press Limited.

Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Ediciones Frontera Sur.

Grotowski, J. (2009). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI editores.

Hamilton, E. (1984). *El florecimiento del capitalismo: Ensayos de la historia económica*. Alianza Editorial.

Iriarte, J.P. (2016). El contraste en la puesta en escena de inmunda: choque perceptivo de la fealdad. [Tesis de Magister en Artes, Mención Dirección teatral, Universidad de Chile]. Repositorio Universidad de Chile. En https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/141818/El_contraste_en_la_puesta_en_escena.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Kantor, T. (2010). *El teatro de la muerte y otros ensayos*. ALBA.

Lope de Vega, A. (2003). *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Biblioteca virtual universal. En <https://web.seducoahuila.gob.mx/biblioweb/upload/ARTE%20NVO%20DE%20HACER%20COMEDIAS.pdf>

López, L y Lagré, L. (2015). Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea. IV Congreso internacional de Teatro. Departamento de Artes Dramáticas UNA. En <https://dramaticas.una.edu.ar/assets/files/file/artes-dramaticas/2015/2015-ad-una-libro-digital-congreso-teatro-2015.pdf>

Marrero, A. (25 de marzo 2023). El árbol genealógico franciscano. Desde un grabado flamenco en La Palma, hasta un lienzo cuzqueño en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile. [Material de estudio. XXII Coloquio de Historia Canario-americana] pp. 1-10. https://www.academia.edu/42204727/El_%C3%A1rbol_geneal%C3%B3gico_franciscano_Desde_un_grabado_flamenco_en_La_Palma_hasta_un_lienzo_cuzque%C3%B1o_en_el_Museo_Colonial_de_San_Francisco_en_Santiago_de_Chile

Nietzsche, F. (2006). *Más allá del bien y el mal*. Biblioteca virtual universal.

Ortiz, A. (2015). *Enfoques y métodos de la investigación en las ciencias sociales y humanas*. Editorial Buena semilla.

Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

_____ (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós.

Pereira, E. (1974). *Historia del teatro en Chile*. Editorial Universitaria.

Pino, G. (1987). El Barroco Americano. *Revista Estudios*, n°7, pp. 119-139. En <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/30577>

Poe, E. (2006). *El demonio de la perversidad*. Editorial del Cardo.

Ranciere, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM.

Rodríguez, M.I. (2005). Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología. ISBN - 84-9822-173-0 [Material de estudio. Universidad Complutense de Madrid]. Recuperado de https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2019-12-01-INTRODUCCION_GENERAL_A_LOS_ESTUDIOS_ICON.pdf

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

Santos Zas, M. (22 de octubre 2022). Introducción a la vida y obra de Valle-Inclán. La teoría y la práctica del esperpento. Cátedra Valle-Inclán. Universidad de Santiago de Compostela. Cervantes Virtual. En https://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_teoría/

Shakespeare, W. (2017). *Hamlet*. Austral.

Shakespeare, W. (2017). *Romeo y Julieta*. Austral

Schütze, S. (2021). *Caravaggio. Obra completa*. Taschen.

Stanislavski, C. (2017). *Un actor se prepara*. Venático Editores.

Teatro de los siglos de oro. (22 de octubre 2022) [Material de estudio sin autor] Recuperado de https://www.academia.edu/32798929/TEATRO_DE_LOS_SIGLOS_DE_ORO

Vargas, C y Rocha, S. (2016). Perversión y Ley. *Revista Alternativas en psicología. Universidad Autónoma del Estado de México*, nº 34, febrero-julio, pp. 72-78. En <https://www.alternativas.me/attachments/article/114/6%20-%20Perversi%C3%B3n%20y%20ley.pdf>

Zamorano, P. (2017). *Un cuerpo otro*. Volumen II- Negro sobre Blanco. Editorial independiente, Fondart Becas Chile-Crea 2021-2022. En <https://pablozamoranoazocar.files.wordpress.com/2020/10/libro-1.pdf>

Bibliografía de imágenes

Acevedo, R. (1997-2001). *Retratos (des)de la locura*. [Fotografía] Chile. Fotografía tomada de *Retratos (des)de la locura: Hospitales Mentales en Chile (1997-2001)*, p. 95

Caravaggio, M. (1609-1610) *David con la cabeza de Goliath* [Óleo sobre lienzo, 125x101 cm] Roma, *Galleria Borghese*, inv. 455. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p. 439.

_____ (1599-1600). *El martirio de san Mateo* [Óleo sobre lienzo, 323 x 343 cm] Roma, *San Luigi dei Francesi, Capella Contarelli*, pared lateral derecha. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p.362.

_____ (1602) *El prendimiento de Cristo* [Óleo sobre lienzo, 113,5x169,5 cm] Dublín, *National Gallery of Ireland*. Inv. 14702. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p. 383.

_____ (1598-1599). *Judit cortando la cabeza de Holofernes* [Óleo sobre lienzo, 145 x 195 cm] Roma. *Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini*. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p.356.

_____ (1597-1598). *Narciso* [Óleo sobre lienzo, 113,3 x 95 cm] Roma, *Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini*. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p.347.

_____ (1605-1606) *San Jerónimo escribiendo* [Óleo sobre lienzo, 112x157 cm] Roma, *Galleria Borghese*, inv. 56. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p. 401.

_____ (1602) *San Mateo y el ángel/ La inspiración de San Mateo* [Óleo sobre lienzo 296,5x195 cm] Roma, *San Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli*, retablo. Fotografía tomada de Caravaggio. Obra completa, p. 366.

Anónimo. *Árbol genealógico de la orden franciscana* [Óleo sobre lienzo] Santiago, Chile. Fotografía tomada de El árbol genealógico franciscano. Desde un grabado flamenco en La Palma, hasta un lienzo cuzqueño en el Museo Colonial de San Francisco en Santiago de Chile, p. 10.

Anónimo. *El niño Dios perdido y hallado en el tiempo* [Óleo sobre lienzo] Santiago, Chile Fotografía tomada de <http://52.183.37.55/artworks/13439>

Asociación Litúrgica Magnificat (2016) *Virgen del Socorro* [Fotografía digital] Santiago, Chile. Fotografía tomada de https://asociacionliturgicamagnificat.blogspot.com/2016/07/la-virgen-del-socorro-la-primera-imagen_9.html

Aquí entre nos (2023). *Iglesia de Sant'Agnese in Agone*. [Fotografía digital] Roma, Italia. Fotografía tomada de <https://chamavaldivieso.wordpress.com/2017/10/03/santa-agnese-in-agone/>

Covermedia (2023) *Capilla del Rosario* [Fotografía digital] Puebla, México. Fotografía tomada de <https://covermedia.mx/2021/11/vida-estilo/arte-y-cultura/conoce-los-secretos-de-la-capilla-del-rosario/>

Debate (2023) *Capilla del Rosario* [Fotografía digital] Puebla, México. Fotografía tomada de <https://www.debate.com.mx/viajes/La-historia-de-la-Capilla-del-Rosario-en-Puebla-20210914-0141.html>

Errázuriz, P. (1999). *Antesala de un desnudo* [Fotografía] Chile. Fotografía tomada de www.pazerrazuriz.com/antesala-de-un-desnudo.html

_____ (2002). *Cuerpos* [Fotografía] Chile. Fotografía tomada de <https://www.pazerrazuriz.com/cuerpos.html>

_____ (1984). *Miss Piggy* [Fotografía. Impresión en gelatina de plata, 50,5x 40,5 cm] Chile. Fotografía tomada de <http://www.pazerrazuriz.com/circo.html>

Nicadestino (2023) *Catedral de León* [Fotografía digital] León, Nicaragua. Fotografía tomada de <https://nicadestino.com/listing/catedral-de-leon/>

Parricelli, G. (2022). *Tableaux Vivants* [Fotografía] Italia. Fotografía tomada de https://www.ludovicarambelliteatro.it/wp-content/uploads/2018/12/DSC_0693.jpg

Sildante (1576) *Virgen dolorosa* [Reproducción en blanco y negro. Cuadro original: óleo a colores] Santiago, Chile. Fotografía tomada de *La pintura en Chile durante el periodo colonial*, p. 24

Viajar a Roma (2023). *Iglesia de Sant'Agnese in Agone*. [Fotografía digital] Roma, Italia. Fotografía tomada de <https://www.viajararoma.com/wp-content/uploads/navona-cuatrorios-santagneseinangone.jpg>

Velázquez, D. (1656) *Las Meninas*. [Óleo sobre lienzo 320,5x281,5 cm] Madrid, España, *Museo Nacional del Prado*. Fotografía tomada de <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

Viator (2023) *Catedral de León* [Fotografía digital] León, Nicaragua. Fotografía tomada de <https://www.viator.com/es-VE/Leon-attractions/Leon-Cathedral/d22384-a15131>

Voluptas dolendi - I gesti del Caravaggio (2011). [Documental] Italia. Fotografía tomada de <https://www.franzvitali.com/portfolio/voluptas-dolendi-i-gesti-del-caravaggio-lartfilm-2008/>

Witt, J. (1596). *Teatro El Cisne. Interior de un teatro de Londres en tiempos de Shakespeare*. [Dibujo] Fotografía tomada de Williams Shakespeare. Obras completas. Introducción. ASTRANA (p.28)

Witkin, J. (1992). *Cupid and Centaur* [Fotografía. Impresión en gelatina de plata encáustica coloreada a mano montada sobre aluminio, 91,4 x 76,2 cm] Marsella. *Museum of Love*. Fotografía tomada de <https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-cupid-and-centaur-in-the-museum-of-love-marseille>

_____ (1992). *Face of a woman* [Fotografía. Impresión en gelatina de plata, 56,2 x 83,5 cm] Marsella. Fotografía tomada de <https://www.artsy.net/artwork/joel-peter-witkin-face-of-a-woman-marseilles>

_____ (1987) *Las meninas (Autorretrato según Velázquez)* [Gelatinobromuro de plata sobre papel, 71x71 cm. Soporte: 88x75,5 cm] Madrid, Colección Museo Nacional

Centro de Arte Reina Sofía. Fotografía tomada de
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/meninas-self-portrait-after-velazquez-meninas-autorretrato-segu>