



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**INTERRELACIÓN DE ESTILOS INTERPRETATIVOS:
ARTICULACIÓN DE UN MUNDO ABYECTO MEDIANTE LA
ACTUACIÓN REALISTA AL SERVICIO DE LA BÚSQUEDA DEL
EFECTO TEATRAL ARTAUDIANO EN LA OBRA DE EGRESO *HOMO
EMPATHICUS* DIRIGIDA POR CRISTIÁN PLANA**

M. Fernanda Cubillos Calbacho – Valentina Jorquera González

Texto Académico presentado a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,

para optar al grado de Licenciado(a) en Actuación

Profesor Guía: Federico Zurita Hecht

Santiago, Chile

2024



ÍNDICE

RESUMEN	3
PALABRAS CLAVE	3
INTRODUCCIÓN	3
MARCO TEÓRICO	5
DESARROLLO	19
CONCLUSIONES	29
REFERENCIAS.....	31



RESUMEN

En esta investigación se busca comprender la articulación del efecto abyecto que propone la obra de egreso *Homo Empathicus* dirigida por Cristián Plana, con el fin de desarrollar cómo se potencia esta experiencia sensorial en el espectador mediante la interrelación en el montaje dos estilos teatrales que parecen opuestos: La actuación realista y la escenificación desbordada del teatro de la crueldad. Para esto, se analiza la obra desde sus diferentes niveles estructurales, abordándola desde la creación, interpretación y puesta en escena. Este análisis devela una estrategia donde, a través del uso de actuaciones que generan ilusión de realidad en un entorno que fomenta la perfección, se extrema el carácter siniestro e inquietante del mundo, por lo que desencadena una experiencia abyecta en el espectador al ver su propia realidad apareciendo ante él en el teatro.

PALABRAS CLAVE

Realismo, efecto teatral, mundo abyecto, teatro de la crueldad, interrelación.

INTRODUCCIÓN

La creación artística contemporánea es el resultado de un largo recorrido impregnado de diversos estilos y técnicas que, nutriéndose entre ellos, han generado variaciones aplicables en cualquier manifestación dentro del campo artístico, donde todo está permitido. De esta manera, el arte se caracteriza por admitir diferentes concepciones, aun cuando podría resistirse a las transformaciones propiciadas por las nuevas generaciones de artistas, pues cuando surgen formas novedosas estas siempre se aprecian con recelo. Sin embargo, la creación se ve obligada a avanzar de la mano de esas inevitables innovaciones.

Igualmente, el teatro, como disciplina artística, ha articulado sus transformaciones históricas habitando constantemente esta búsqueda de otras propuestas, creando nuevos signos y significados que dialoguen con el nuevo tiempo y las originales y más atractivas apreciaciones de la realidad. Precisamente en una época caracterizada por las transformaciones artísticas, políticas, económicas y sanitarias surge una obra cuyo director vincula estilos de diferentes



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

épocas con el fin de construir un efecto teatral exacerbado que genere la identificación del espectador mostrando la crudeza de los fenómenos propios de la humanidad a través de diferentes sistemas escénicos significantes.

La obra de egreso dirigida por Cristián Plana se ha basado en la obra *Homo Empathicus* de la dramaturga alemana Rebekka Kricheldorf, de modo que sumerge a la audiencia en el diario vivir de una comunidad alternativa con un sistema autónomo de gobierno. En su filosofía destaca la empatía, el trabajo colaborativo y la amplia escucha entre pares.

El enfoque de análisis de esta obra se relaciona directamente con el trabajo de Cristián Plana, quien orienta la búsqueda escénica hacia un mundo abyecto que consiguiera favorecer la llegada del mensaje satírico respecto a la empatía, un valor tan anhelado por la sociedad, a través de la inquietante ilusión de realidad generada por los actores. En consecuencia, la obra *Homo Empathicus* se construye mediante el uso de actuaciones realistas que crean un ideal de realidad en ese plano de la ficción, para luego superponer a este la construcción de un universo que pretenda producir un efecto teatral a partir del uso de ciertos procedimientos escénicos ya utilizados en otra época por el Teatro de la Crueldad.

Konstantin Stanislavski es, como director, el exponente principal de la corriente teatral realista, la cual busca mostrar en el escenario un mundo ficticio en el que se articula un efecto de realidad, se pretende imitar el comportamiento de las personas en su quehacer diario, de modo que los personajes utilizan un lenguaje cotidiano y se alejan del carácter grotesco y poético propio de otras corrientes teatrales y artísticas. Para actuar acorde a esta corriente, el actor se ve obligado a modificar su técnica anterior, la memoria emotiva -que consistía en alcanzar una emoción mediante la evocación de momentos que a él como actor le generaron sensaciones similares a las requeridas- para reemplazarla por la actuación realista, que involucra habitar el cuerpo y mente del personaje mediante la utilización de herramientas como el monólogo interno (los pensamientos que tiene el personaje ante una situación dada), circunstancias dadas (antecedentes del personaje), objetivos (qué quiere o debe hacer el personaje) y el trazo de la línea de acción del personaje de principio a fin. Con estas orientaciones, Stanislavski pretendía que el espectador se sintiera identificado en la escena, viendo a un personaje como una persona normal a la que le ocurren situaciones comunes. Este método, al ser más técnico, resultó menos desgastante que su predecesor, evitando al actor el daño de escarbar en lo más profundo de sus sentires para construir las reacciones de un personaje.

Por otro lado, el Teatro de la Crueldad fue propuesto por Antonin Artaud quien pretendía mostrar lo que el ser humano no estaba acostumbrado a ver. Buscaba crear un lenguaje nuevo



que intensificara el uso de todo tipo de signos, como consecuencia de la prisión del lenguaje hablado tradicional que no era capaz de describir con exactitud las sensaciones y la crudeza de la vida. Con esto se esperaba que el espectador sintiera la violencia y la crueldad presente a su alrededor, y tuviera el estímulo suficiente para enfrentarse al mundo con esa sensación. Con un foco metafísico entonces, este tipo de teatro aborda temas como el delirio, el caos, la muerte, la sociedad o el devenir.

Ambas visiones artísticas, aunque parecen opuestas entre ellas buscan articularse en directa interacción dentro de la obra *Homo Empathicus* de Cristián Plana. Por tanto, esta investigación sostiene que la compleja estructura de esta obra requiere la interrelación de dos estilos teatrales diferentes para articular como efecto en los espectadores la aparición de la imagen de un mundo abyecto. Estos estilos se organizan estructuralmente para darle sentido al efecto que la obra se propone producir. De esta forma, la obra *Homo Empathicus* construye un mundo siniestro y abyecto sostenido en la articulación de un universo teatral artaudiano, pero mediante el despliegue de actuaciones que mantengan la búsqueda del efecto de realidad sosteniéndose en una interpretación stanislavskiana.

Como consecuencia, la obra de Plana hace coexistir dos mundos contradictorios dentro de la creación actoral, lo que permite un análisis desde diferentes enfoques: la actuación se aborda desde una técnica realista respaldada en Stanislavski, mientras que la puesta en escena se trabaja desde los signos y el efecto teatral propuesto por Antonin Artaud.

El propósito de esta investigación es comprender cómo se articula la correspondencia entre estas dos corrientes artísticas en el transcurso del trabajo de un montaje de egreso, con el fin de reconocer el funcionamiento y las herramientas utilizadas para su abordaje, las que se observarán en la práctica actoral del elenco durante la preparación de la obra *Homo Empathicus* de Cristián Plana.

MARCO TEÓRICO

En las siguientes páginas se presentarán las ideas teóricas centrales que sostendrán la reflexión llevada a cabo para demostrar la hipótesis antes planteada. Para esto se desarrollarán las siguientes ideas: Articulación de la verosimilitud en el teatro posmoderno, contextualización del Realismo y las características de su estilo interpretativo, la reformulación del teatro propuesta por Artaud en su Teatro de la Crueldad y las influencias de éste que se evidencian en la poética



de Cristián Plana. Con esto pretendemos, luego, sostener nuestra reflexión en el análisis de esta investigación.

1 Articulación de la verosimilitud en el teatro posmoderno

Para Aristóteles (1974), la labor del poeta al escribir es contar posibilidades de lo que pudiese ocurrir, no necesariamente hechos. En vista de la infinidad del imaginario, el límite de esa posibilidad se vuelve difuso, por lo que depende precisamente de la necesidad o ilusión de verdad.

Según la Real Academia Española (RAE), verosimilitud es una cualidad proveniente de lo verosímil, concepto que esta misma institución define como aquello que parece verdadero o es “creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad” (RAE, s.f., definición 2).

Según Pavis (1998) la verosimilitud en el teatro exige al dramaturgo inventar una fábula que pueda ser creíble, aunque está definida en gran parte por la recepción del espectador tras ser persuadido con una acción cautivadora que pueda ser aceptada por él como lógica.

Al referirse a la construcción de la obra misma, la verosimilitud puede ser articulada desde diversos estilos teatrales. Particularmente en el teatro posmoderno, gracias a los diferentes niveles con que se estructuran las piezas teatrales, es posible generar la ilusión de verdad a partir de combinaciones estilísticas. Patrice Pavis en el *Diccionario del Teatro* (1998) señala:

La puesta en escena posmoderna [...] obedece a diversos principios contradictorios, no le arredra combinar estilos dispares, presentar colages de estilos interpretativos heterogéneos. Semejante dispersión hace imposible cualquier intento de centrar la puesta en escena alrededor de un principio, de una tradición, de una herencia, de un estilo o de un intérprete. Contiene momentos y procedimientos en los que todo parece desconstruirse y deshacerse entre los dedos de cualquiera que crea tener los hilos y las llaves del espectáculo (p.461).

Esto constituye el centro de esta investigación, pues en la obra *Homo Empathicus*, la estructuración de la verosimilitud del mundo se realiza mediante la interrelación en la puesta en escena de una interpretación actoral que busque generar ilusión de realidad y la articulación de un mundo en que las situaciones dramáticas (aunque interpretadas con actuaciones realistas) se desbordan en función de acceder a la construcción de la imagen de un universo abyecto. En



relación con lo anterior, podría señalarse que la obra pretenderá, con la articulación de su propia lógica de verosimilitud, interrelacionar la actuación realista y la construcción de mundo semejante a las investigaciones del Teatro de la Crueldad, donde lo verosímil se sostiene en la búsqueda de la coherencia interna del funcionamiento de la puesta en escena.

2 Realismo

Cuando hablamos de realismo hablamos de una manera de representar la realidad mediante el arte en una etapa histórica específica, la cual tuvo su inicio a mediados de 1800, tras la caída de la revolución de 1848. Este movimiento tenía como objetivo volver a la realidad, dejar atrás los retratos a la monarquía y a la comunidad aristocrática de Europa, la cual no era una verdad objetiva presente en las casas o calles del continente. Se buscaba retratar cualquier cosa que fuera real, una plaza, un hombre bebiendo en una cantina, una pelea en algún bar de mala muerte, escenas reales que sucedían en el día a día de personas comunes, ya que esto tenía el fin histórico, de retratar esta realidad con el propósito de que esto quedara para la posteridad (Nochlin, 1991).

Esta insistencia en la vinculación entre la historia y el hecho experimentado es característica del punto de vista realista. Como señaló Flaubert en una carta fechada en 1854: 'El rasgo dominante de nuestro siglo es su sentido histórico. Esta es la razón por la que hemos de limitarnos a relatar los hechos' (p. 19).

Este objetivo histórico que ellos querían plasmar en pintura desencadenó un gran revuelo entre los artistas más antiguos, puestos que estos defendían que el arte histórico era aquel que retrataba hazañas heroicas que habían ocurrido en Grecia o Roma, por lo que retratar a personas comunes y corrientes no se constituía como arte histórico pues no conllevaba ninguna acción elevada por parte de quienes eran representados, sino que era más bien pintura de género, es decir imágenes de escenas cotidianas. Sin embargo, los realistas estaban completamente decididos a defender este arte realista como arte histórico. Sobre esto, Nochlin (1991) señala:

Los realistas sostenían que el único tema válido que podía tratar el artista contemporáneo era el mundo del momento. 'Il faut être de son temps' se convirtió en su grito de guerra. 'Sostengo que el artista de un siglo es básicamente incapaz de reproducir el aspecto de



un siglo pasado o futuro', escribió Courbet. 'Es en este sentido que niego la posibilidad de un arte histórico aplicado al pasado. El arte histórico es contemporáneo por naturaleza. Cada época debe tener sus artistas que la expresen y la reproduzcan para el futuro... La historia de una era concluye con dicha era y con aquellos de sus representantes que la han expresado' (pp. 21-22).

Ellos sostenían que cada época tiene su artista que la retrató y que no se podía reproducir acciones ocurridas en el pasado con veracidad porque alguien de 1800 no sabía realmente cómo había ocurrido un hecho del 140 antes de Cristo. Esto no se redujo al ámbito de la pintura, sino que también se llevó al teatro donde en 1897 el actor y director Konstantin Stanislavski, en conjunto con el dramaturgo Nemiróvich-Danchenko, crearon El Teatro de Arte de Moscú (TAM), en el cual Stanislavski, inspirado por la compañía alemana de los Meiningen, comenzó a realizar obras mucho más apegadas al naturalismo. Lo que buscaban era desterrar las convenciones teatrales que existían en ese momento en el mundo del teatro, las cuales habían enaltecido por años la interpretación de papeles desde la superficialidad, la artificialidad y el histrionismo sin acercarse nada a la realidad. Así, "envueltos por la corriente que promulgaba el naturalismo, su objetivo era dar un giro al teatro ruso hacia un nuevo realismo" (Ruiz, 2012, p. 61).

Desde esta necesidad surge la actuación realista o el estilo interpretativo realista, cuya finalidad es generar una actuación orgánica alejada de la actuación histriónica y artificial. Stanislavski en primera instancia recurre a la técnica de la memoria emotiva, la que considera poco efectiva con el pasar del tiempo debido a su difícil control, esto ya que había funciones en que se ejecutaba muy bien, el actor llegaba a la emoción y afectaba al público, pero en otras ocasiones el intérprete no lograba evocar la emoción ni transmitir al espectador lo requerido por la obra, y terminaba altamente afectado e imposibilitado para el trabajo tras evocar sentimientos y eventos complejos de su biografía. Luego de mucho estudio, Stanislavski descubrió el método de las acciones físicas, el cual responde de mejor manera que su antecesor, de modo que lo sistematiza y se constituye como un estilo interpretativo que servirá hasta el presente.

La metodología propuesta por Stanislavski hace alusión a la época histórica realista, periodo donde gran cantidad de creaciones teatrales vieron la luz al alero de las nuevas herramientas. De este modo, se hace necesario separar la actuación realista del periodo del que proviene, pues hoy es posible encontrar piezas teatrales que utilizan la actuación realista aún sin pertenecer al realismo.



Antes de seguir, es necesario aclarar que ilusión de verdad e ilusión de realidad no son conceptos equivalentes. La ilusión de verdad radica principalmente en la coherente construcción de la fábula en cuanto a magnitud y orden, de modo que una obra que no presenta situaciones cotidianas, pero desarrolla una historia pertinente a la lógica del universo que plantea, muestra un mundo verosímil aún sin ocuparse de la ilusión de realidad. En ese sentido, la búsqueda de ilusión de verdad articula la verosimilitud de la fábula y la búsqueda de ilusión de realidad articula el estilo realista. Por tanto, todas las obras bien construidas buscan ilusión de verdad, pero solo las con actuaciones realistas buscan ilusión de realidad.

La actuación realista es un estilo interpretativo propuesto por Stanislavski al que se recurre para escenificar situaciones cotidianas. En esta, el intérprete se somete a encarnar un personaje, es decir, habitarlo en mente y cuerpo. Este proceso requiere el uso de diversas herramientas que desarrolla María Ósipovna Knébel, en el libro *El último Stanislavsky*, donde divide la metodología creada por Stanislavski en catorce recursos (Principios generales del análisis activo, circunstancias dadas, sucesos, valoración de los hechos, superobjetivo, acción transversal, línea de papel, ensayos con estudios, el segundo plano, monólogo interno, visualización, caracterización, la palabra en la creación actoral, atmósfera creativa). De estos, no todos resultaron pertinentes para usarse en la creación de los personajes de la obra *Homo Empathicus*, pero sí gran parte de ellos, los que se ajustan a la constitución en la puesta en escena de una intención realista que estaría presente en el texto dramático de Kricheldorf.

2.1 Principios generales del análisis activo

Un primer acercamiento a la obra está constituido por su análisis, un estudio del texto, de las relaciones entre los personajes, con el fin de armar un panorama general y comprender los objetivos que movilizan a los roles en la acción dramática. María Knébel señala sobre esta etapa:

Es sabido que el Teatro de Arte de Moscú establece como norma del trabajo inicial sobre una obra el así llamado “período de mesa”, es decir, el análisis de la obra alrededor de una mesa, y que es previo a los ensayos en el escenario (Knébel, 1996, p.13).

Lo anterior ayudará al entendimiento colectivo de la obra; por tanto, todo el equipo debe orientar su trabajo en la misma dirección, en función de que el lenguaje que da forma a la trama se presente de manera coherente de principio a fin. El análisis activo también ayuda al



compañerismo entre personas del mismo grupo, puesto que, si bien cada uno debe entender y profundizar en sus personajes, muchas veces hay detalles que otros miembros del equipo pueden percibir de roles otros interpretan.

2.2 Circunstancias dadas

Las circunstancias dadas son todos los hechos que ocurren u ocurrieron con relación al personaje y que forjarán su personalidad y actitud a lo largo de la obra. El siglo, año, hora del día o la estación del año también formarán aspectos importantes al momento de engendrar al personaje. Su vestimenta, maquillaje, peinado estarán más subordinados a los factores anteriores, pero igualmente guiarán la creación.

Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante su creación (Stanislavski 2007, como se citó en Knébel 1996).

Todos estos factores condicionarán el trabajo del actor a la hora de crear su personaje, deberá analizar su habla, el modo de caminar y cómo se desenvuelve teniendo en cuenta todos estos factores, ya que en la vida real todos los sucesos, hechos u objetos condicionan como persona e impulsan a crear una personalidad o comportamiento ante determinadas situaciones.

2.3 Súper objetivo o supertarea y la acción transversal

La supertarea es el deseo que tiene el personaje a lo largo de toda la pieza teatral, lo que le moviliza y hace que accione, básicamente todo lo que hace el personaje durante la obra es actuar subordinado a esta supertarea que es el motor del personaje. Para esto, el actor debe estudiar minuciosamente al personaje con la meta de encontrar su objetivo, que no quiere decir que no pueda tener otro tipo de sentimientos u objetivos parciales, pero uno es el principal, el que guía todo su camino. Sobre esto, Knébel explica: "La supertarea y la acción transversal son la esencia vital, las arterias, los nervios, el pulso de la obra. La supertarea (deseo), la acción



transversal (aspiración) y su ejecución (acción) dan forma al proceso creativo de las vivencias” (Knébel, 1996, p. 51).

Esta guía y este camino que marca la supertarea se llama acción transversal, es decir, esta se compone por el conjunto de todos los hechos, sucesos, acciones que realiza el personaje a lo largo de la trama para poder lograr ese súper objetivo. Por tanto, la “línea de acción transversal reúne, enhebra en un solo hilo todos los abalorios, todos los elementos y los dirige hacia una supertarea común” (Knébel, 1996, p. 55). Por esto, la supertarea no se puede concebir sin la acción transversal y, por ende, los relacionamos a pesar de que Knébel en *El último Stanislavsky* los presenta como dos capítulos aparte.

2.4 Ensayos con estudios

En los ensayos con estudios, los intérpretes ya deben conocer total o parcialmente quién es su personaje y qué rol juega en la obra, sólo así podrán realizar los ensayos, que no necesariamente requieren textos aprendidos, pero sí una internalización del rol. Así, tendrán la ventaja de improvisar para confirmar si ya conocen lo suficiente de su personaje y saber cómo actuaría este en ciertas circunstancias. Por lo anterior, es importante considerar que “una minuciosa división por sucesos, por temas, da al intérprete la posibilidad de no salirse de la obra durante el estudio, ubicar cada estudio en la acción, mantenerse dentro de las circunstancias dadas del papel” (Knébel, 1996, pp. 69-70). De esta forma, se articula una secuencia en que el análisis activo constituye un primer acercamiento al texto y, por ende, a los personajes; y los ensayos con estudios, a la acción física.

2.5 El segundo plano

El segundo plano se enfoca en los sentimientos, sensaciones y pensamientos, es decir, en la mochila dramática -como es llamada en el cine- que posee el personaje, una maleta que el dramaturgo puso en cada uno de los personajes para ayudar al actor a encarnar al detalle, y entender las relaciones y acciones realizadas por el rol a lo largo de la acción dramática. Knébel advierte que:

Para Nemiróvich-Dánchenko el ‘segundo plano’ es un ‘equipaje’ interno, espiritual del ser humano-personaje con el que llega a la obra. Se compone de todos los conjuntos de



impresiones vitales del personaje, de todas las circunstancias de su destino personal y abarca todos los matices de sus impresiones, percepciones, ideas y sentimientos (Knébel, 1996, p. 95).

El segundo plano entonces es la historia personal de vida que todos poseemos y nos hace pensar como pensamos, juzgar a otros, tener ciertos valores y creencias, respetar determinadas costumbres, entre muchas otras cosas. La mayoría de las veces no expresamos de manera explícita este mundo interno en nuestras acciones físicas, pero cada una de ellas está igualmente cargada de él.

2.6 El monólogo interno

El monólogo interno es similar al segundo plano, pero particularmente apunta a la forma de decir el texto. Esto quiere decir que estas ideas, pensamientos o vivencias deben afectar la manera en la cual el intérprete verbalizará los diálogos de su personaje dependiendo de las relaciones que posea con otros personajes, sus sentimientos o su trayectoria a lo largo de la obra. Sobre esto, Knébel señala:

Nemiróvich-Dánchenko dice que del texto depende qué decir y del monólogo interno cómo decirlo. Es un error pensar que el proceso de dominio del monólogo interno es un proceso rápido y fácil. Se adquiere poco a poco y como resultado de un gran trabajo por parte del intérprete (1996, p. 108).

El trabajo del actor debe ser muy minucioso debido a que queda en sus manos que la carga del personaje influya en su comportamiento, en vista de que sólo el estudio del texto le dará a este todas las pistas para conocer cada una de las conexiones que tienen los roles.

2.7 Visualización

La visualización tiene que ver con lograr persuadir al compañero en escena para que a través de ese vínculo se pueda conseguir, mediante la palabra, evocar una imagen en el espectador. Es decir, el actor debe alcanzar sólo con el texto que el público pueda imaginar y ver todo lo que él cuenta en su relato.



Cuando el actor se da cuenta de que al hablar ha de convencer a su interlocutor en escena, consigue conquistar la atención del espectador con su visualización, convicciones, creencias, sentimientos. La percepción por parte del público de toda una serie de imágenes y asociaciones que pueden surgir en la mente del espectador depende plenamente de lo que se pone en la palabra, de lo que evoca la palabra en la imaginación del espectador; de la forma en que se dice la palabra (Knébel, 1996, p. 113).

Es aquí donde nos damos cuenta de que la visualización está interrelacionada con el monólogo interno, debido a que es ahí donde se trabaja el cómo decir la palabra para que no se caiga en textos vacíos, y poder así proyectar cada frase en una imagen para traspasarla al espectador.

2.8 Caracterización

Del mismo trabajo exhaustivo de investigación de personaje con que se obtiene el segundo plano, monólogo interno y la visualización, también se obtiene la caracterización del personaje, la cual consta de mucho más que su forma de vestir o maquillarse.

La caracterización es un concepto mucho más delicado de lo que habitualmente se piensa en el teatro. La caracterización no solo consiste en reflejar la miopía, la cojera o el encorvamiento del personaje. Es mucho más importante para caracterizar un personaje su forma de hablar, de escuchar, la naturaleza de su comunicación con los demás. Hay personas que no miran a su interlocutor es difícil de captar su mirada; otros, mientras escuchan miran a su alrededor con recelo: los terceros escuchan con los ojos llenos de confianza. En estas peculiaridades de la comunicación se revela el carácter de la persona, se manifiesta su sostén interno (Knébel, 1996, p. 126).

Es mucho más importante saber cómo el personaje se desenvuelve en su entorno, cómo habla o si tiene algún acento que dificulta la fluidez de sus palabras. Estos son aspectos claves que podrían determinar la personalidad del personaje que está en construcción, para conseguir formar en este la famosa tridimensionalidad del personaje.



3 Teatro de la Crueldad

Antonin Artaud, un artista francés multifacético, analizó el funcionamiento del teatro occidental y el escaso efecto que éste estaba ejerciendo sobre el hombre. Él plantea que se requiere de un teatro que resuene profundamente en el interior, centrado en sensaciones no en acontecimientos (Artaud, 1978).

Artaud, con influencias platónicas, considera que lo verdadero se encuentra en el mundo inteligible, una verdad metafísica que el hombre requiere alcanzar, pero, a diferencia de Platón, propone llegar a ella mediante el teatro:

[...] el teatro debe perseguir por todos los medios un replanteo, no sólo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino también del mundo interno, es decir del hombre considerado metafísicamente. [...] Nada significan el humor, la poesía, la imaginación si por medio de una destrucción anárquica generadora de una prodigiosa emancipación de formas que constituirán todo el espectáculo, no alcanzan a replantear orgánicamente al hombre, con sus ideas acerca de la realidad, y su ubicación poética en la realidad (Artaud, 1978, p.104).

De este modo, rescatando elementos del teatro oriental, Artaud propone una reformulación del teatro occidental. Sus propuestas de puesta en escena llaman a generar una experiencia teatral catártica para el espectador, ya que “el público piensa ante todo con sus sentidos, [...] es absurdo dirigirse preferentemente a su entendimiento, como hace el teatro psicológico ordinario” (Artaud, 1978, p. 96).

Para generar una experiencia teatral sensorial, Artaud establece diversos lineamientos con relación al fondo y la forma en su Teatro de la Crueldad.

3.1 Fondo de la obra

Antonin Artaud propone una creación donde se sitúe al hombre entre el sueño y los acontecimientos, es decir, una pieza teatral que posea claves profundas del pensamiento y de acción, a pesar de que estas no sean necesariamente comprensibles para el espectador. En este teatro se persiguen ideas de orden cósmico y metafísico, que, aunque no son puestas en escena directamente, son insinuadas y tentadas levemente.



El contenido debe tener “una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente” (p. 102).

Además, propone la creación de una atmósfera de pesadilla en el escenario a través de situaciones desbordadas y gestos extremos, pues su intención es que “violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores” (Artaud, 1978, p.94).

La técnica y temática sugerida en el Teatro de la Crueldad funcionará para la articulación del efecto abyecto en el espectador de la obra *Homo Empathicus*, asunto que será desarrollado con mayor profundidad más adelante.

3.2 Forma de la obra

En *El teatro y su doble* (1978), Artaud plantea que el espectador se sentirá verdaderamente interpelado si es atravesado por la acción, desplegándose ésta en todos los niveles y sentidos de perspectiva. Por lo tanto, propone una desjerarquización de la posición del actor e intérprete, como también del espectador/espectáculo, eliminando la cuarta pared. Del mismo modo, propone alejar la creación del edificio teatral convencional con tal de llevar el teatro a lugares únicos y no explorados.

Además, el Teatro de la Crueldad llama a una deformación del lenguaje, de modo que este permita una comunicación superior a su significado semántico y las palabras -lenguaje verbal- cedan ante los signos -lenguaje escénico-, acabando en una pieza teatral que no se subordine al texto. Con ello busca nuevos medios para transmitir el lenguaje, para que éste tenga la importancia que adquiere en los sueños, con símbolos precisos y legibles, pero no necesariamente comprensibles, entendiendo la palabra como una emanación dinámica en forma de encantamiento (Ruíz, 2012).

Respecto al lenguaje escénico, el Teatro de la Crueldad se inspira en un componente ritual, por lo que trabaja con el uso de efectos teatrales de todo tipo: juegos de luz, elementos extraños como máscaras y maniqués, música y sonidos como personajes dentro de la historia. Se da gran importancia a los movimientos, tanto individuales como grupales, el ritmo físico de estos y la capacidad de generar imágenes y gestos que evoquen significados en el espectador.



[Los] elementos, según Artaud, tienen un poder de significación propia que es independiente de las palabras, es decir, son dramáticos por sí mismos, y, por sobre todo, son elementos que pueden accionarse de una manera dinámica para alterar la percepción sensorial, emocional e intelectual del espectador (Ruiz, 2012, p.303).

Artaud dimensiona la creación teatral como un todo, eliminando la separación entre texto y puesta en escena. Para él, la puesta en escena es la obra en su totalidad, por lo que el espectáculo y la acción deben idealmente confluir en un creador único: “un autor-director que organiza matemáticamente la disposición de todos los elementos escénicos con el objetivo de surtir el efecto requerido en el espectador” (Ruíz, 2012, p.304).

Su propuesta de metodología era más efectiva para generar una respuesta instintiva y primitiva en el receptor, y con ella un cambio inmediato en su comportamiento, liberando emociones reprimidas y trascendiendo las limitaciones de la razón. Sólo así el espectador se iba a hacer consciente de la verdad del sinsentido de la existencia humana, al percibir el dolor de su existencia. Para Artaud el teatro debe funcionar como la peste, debe contagiar al espectador y llevarle al origen de sus conflictos, revelarle la crueldad latente en su esencia y las posibilidades perversas de su espíritu (1978).

De este modo, el teatro le estimulará visceralmente para volverle un ente activo de transformación. En *El teatro y su doble* Artaud señala:

[El teatro] desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.

No vemos que la vida, tal como es y tal como la han hecho, ofrezca demasiados motivos de exaltación. Parece como si por medio de la peste se vaciara colectivamente un gigantesco absceso, tanto moral como social; y que, el teatro, como la peste, hubiese sido creado para drenar colectivamente esos abscesos (p. 35).

Como en los sueños, el espectador se verá superado al ser estimulado con la violencia precisa, “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 [desbordarán] en un plano no fingido e ilusorio, sino interior” (Artaud, 1978, p. 104).



Finalmente, el Teatro de la Crueldad busca generar un mundo alterado con efecto abyecto en el espectador. Este le generará incomodidad, dolor y sufrimiento. Más violento que lo siniestro, lo abyecto le significará una amenaza, nada le parecerá familiar, y sin embargo le llama a presenciarlo. Terminará por sumergirle, perturbará su identidad, sus límites y el orden establecido (Kristeva, 2004).

4 Influencias artaudianas en la poética de Cristián Plana

La poética de Cristián Plana se ve ampliamente nutrida del Teatro de la Crueldad y las ideas de Artaud respecto al universo teatral. Algunos de estos elementos que se suelen distinguir en sus creaciones son:

4.1 Prioridad de la búsqueda de un cuerpo poético como principal lenguaje escénico, cuestionando la preponderancia del texto dramático

Antonin Artaud señala que “Un teatro que subordine al texto la puesta en escena y a la realización -es decir, todo lo que hay de específicamente teatral- es un teatro de idiotas, de locos, [...] es decir, occidental” (Artaud, 1978, p.46). De este modo, prioriza el uso de signos corporales y escénicos como principal medio de comunicar el argumento.

Cristián Plana, por su lado, es dueño de un extenso bagaje de montajes donde el componente escénico se ubica como área central de desarrollo, lo que se traduce en una amplia búsqueda de posibilidades en el espacio y el cuerpo.

4.2 La escenificación de imágenes potentes y acciones crudas que interpelan al espectador

Para Artaud (1978), el teatro debe despertar los sentidos en reposo, cegados por la angustia de la inestabilidad de la época. Así, observa que “en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y [...] la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es infinitamente más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen” (p. 96). Esto se materializa en una acción extrema llevada a sus últimos límites, con el fin de abordar al público desde la crudeza de lo escenificado.



Plana interpela al espectador mediante el desarrollo de las acciones en todos sus órdenes (versión, subversión, perversión y acción pública). De esta manera, el crudo mensaje a comunicar se presenta encubierto tras acciones extremas.

4.3 Exploración de la mitología y los sueños

En los sueños convergen los deseos más oscuros y profundos, aquello cruel inherente al ser. El mundo abyecto interno que cae en la identificación cuando en el teatro se escenifican las acciones extremas.

Así como nos afectan los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa. Y el público creerá en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror (Artaud, 1978, pp. 96 - 97).

Cristián Plana se adhiere a este pensamiento al presentar en sus montajes y estudiar personajes relativos a la mitología. De este modo, se ve influenciado por el gótico sureño y el vodevil, géneros que nacen a partir de sucesos importantes a través de la historia, permaneciendo en la tecla de la búsqueda de signos presentes en cualquier disciplina o corriente.

4.4 Uso de la exageración

La exageración en el teatro de Artaud se utiliza para amplificar y magnificar los elementos del drama, llevándolos más allá de los límites de lo convencional. Él plantea que “la peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo” (Artaud, 1978, p. 31).

Esta exageración se emplea para desafiar las percepciones del espectador, rompiendo con las estructuras mentales y emocionales preestablecidas. Al exagerar las acciones, las emociones y los símbolos en el escenario, Artaud busca sumergir al espectador en un mundo teatral donde las normas y las convenciones sociales se desintegran, revelando así la verdad más esencial y cruda de la experiencia humana: el mundo abyecto. Cristián Plana utiliza la



exageración del mismo modo, para que el espectador resuene con el mensaje que se entrega y se enfrente a esa cruda verdad.

DESARROLLO

Es posible distinguir diferentes etapas en el proceso de montaje de la obra de egreso *Homo Empathicus* dirigida por Cristián Plana: Creación, Interpretación y Puesta en escena.

1 Creación

Uno de los desafíos principales a inicios del proceso de egreso es conocer y apropiarnos de la realidad propuesta por el texto de Kricheldorf, un esquema social totalmente ajeno al nuestro. Para afrontar este reto se requirió de una amplia investigación sobre el lenguaje, la corporalidad y las relaciones interpersonales desarrolladas en la obra dramática.

Como primer acercamiento a la creación del montaje se plantea comenzar con la construcción de personajes. Para esto se utilizan referentes audiovisuales, prácticos y teóricos. De esta manera, se recurre a algunas de las diferentes herramientas de las desarrolladas por María Knébel en *El último Stanislavsky*, las que se aplican progresivamente a medida que avanza el proceso de creación.

1.1 Herramientas de aproximación al texto: Análisis activo, circunstancias dadas, super objetivo y acción transversal

En un primer periodo se realiza la lectura y estudio de la obra, proceso de dos meses de duración aproximadamente. Aquí se acude a todo tipo de referentes: textos y documentales relacionados al movimiento Rajnîsh, la empatía, lo apolíneo y lo dionisiaco, lo pulido y lo bruñido, y otros materiales afines a la problemática planteada por la obra. Hacer un trabajo fiel al texto de Rebekka Kricheldorf siempre fue uno de los objetivos principales, por lo que también se contactó a personas de habla alemana con el fin de comparar la obra original con la traducción que estamos trabajando.

A través del estudio del texto se fue revelando el contenido detrás de la forma de cada rol; es decir, su psicología y las diversas dimensiones que confluían en cada uno. Además, la

información entregada por los personajes al interactuar brindó suficientes indicios para caracterizar la comunidad planteada en cuanto a sus costumbres y tradiciones. Esto último fue de gran importancia, ya que, al pertenecer a un grupo humano, sus comportamientos están directamente relacionados con las normas vigentes en esa sociedad, análisis que surge desde las circunstancias dadas por el texto.

El texto de Kricheldorf se divide en 24 escenas breves, por lo que algunos personajes alcanzan un mayor desarrollo que otros, y si bien todos se modifican con el pasar de las escenas, la progresión de rol se identifica de forma más clara como un personaje principalmente colectivo que acciona para concretar una supertarea mediante una acción transversal. De este modo, su supertarea es cuidar sus relaciones interpersonales y así mantener sus pasiones individuales en armonía, y se relacionan empáticamente para conseguirla, realizando acciones de ayuda y gratitud hacia el otro, manteniendo el bien común.

El uso de estas herramientas articuló una creación verosímil y orgánica de los roles, que pronto se evidenciaría en la interpretación.

1.2 Herramientas de aproximación a la acción física: Ensayos con estudios

Luego de analizar activamente la obra en el trabajo de mesa, comenzamos a hacer ejercicios en escena proponiendo a partir de las acciones que indicaba el texto.

Para esta instancia es necesario conocer la obra en profundidad con el fin de eliminar cualquier freno a la improvisación. El estudio previo nos facilitó un panorama relacional en esta sociedad, sus sentires, comportamientos, lenguaje, etc., por lo que sólo restaba probar, proponer, reformular y encontrar.

Como se ha mencionado, las escenas de *Homo Empathicus* son independientes entre ellas, lo que facilita la etapa de prueba de escenas mediante la improvisación, porque no debe responder a una cronología, mas sí obedecer a una lógica de tono común. Así, cada uno eligió una escena y un personaje y lo desarrolló con propuesta actoral, estética y lumínica, preocupándose de explorar diferentes lugares corporales. Todas las muestras fueron completamente diferentes, con elementos extraños en cada una de ellas, pero aún en teclas diferentes. La coincidencia fue el predominio de la abyección.

Como evidenciamos que ya se estaba encontrando la propuesta estética para generar este mundo abyecto, se volvía necesario trabajar un tono que comprendiera todas las rarezas manifestadas en nuestras escenas anteriores para hacer que la obra tuviera un enfoque unificado.



Hubo muchas ideas que se descartaron en esta búsqueda. Por ejemplo, en el caso del personaje *Charlie*, el encargado de la alimentación en la comunidad, se había pensado su reemplazo por una máquina dispensadora de alimento pues no era tan relevante dentro de la comunidad. Con el pasar del tiempo esto se modificó tras entender de mejor manera cómo iba a trabajar nuestra comunidad escénicamente y recordar cuáles eran los principios y valores que queríamos promover. Así se volvió a la idea original, es decir, que *Charlie* fuera interpretado por una persona, ya que su rol impulsaba mucho más el mensaje pues, al tener la tarea de alimentar a los pobladores del lugar, era su labor asegurarse de que consumieran todos los nutrientes, vitaminas y minerales que necesitan sus cuerpos para mantenerse saludables, y esa misión no iba a cumplirla una máquina.

1.3 Herramientas de aproximación a la interpretación: Segundo plano, monólogo interno y visualización

Dentro del proceso también nos encontramos con el segundo plano, el monólogo interno y la visualización. Estas tres no conviven una sin la otra, pues se enfocan en que la interpretación del actor sea verosímil para el público. Gracias a los estudios realizados al inicio, como ya se dijo anteriormente, se crearon historias para los diferentes personajes que no salen en el texto original, pero que pueden inferirse a partir de él. Estas nos ayudaron a encarnar estos roles pues proporcionaron una mochila dramática que contribuyó a la actuación orgánica en la escena. Las acciones, creencias y diálogos se cargaron de las vivencias personales de cada rol, lo que ayudó a formar una coherencia que se traspasara al espectador y lo sumergiera en la realidad representada, a la vez que nosotros entendíamos las motivaciones y objetivos de cada dirección dicha o hecha en el escenario. El espectador comprende, y nosotros con él.

Por último, el resultado de todo lo anterior es la caracterización, ya que sin estudios, ensayos, juegos, pruebas y error no se hubiese podido llegar a ella. Estos personajes llevan todo el mismo vestuario acorde al mensaje de igualdad que se busca entregar, no existen en ella mejores ni peores, y sus diferencias radican en las funciones que estos desempeñan dentro del colectivo. Para caracterizar estas distinciones, se recurrió a objetos claves que dieran cuenta de sus tareas. *La él enfermero/enfermera Charity* utiliza guantes quirúrgicos, el *inhumante Raja* tienen dos objetos con los que aparece de manera diferida en las escenas; una pala y una carretilla, la especialista en higiene *Fanny* utiliza diferentes materiales de aseo, el sanador digestivo *Charlie* tiene una bolsa tipo tote bag donde lleva comida para todos, el *resuelveproblemas Osho* tiene un



manto especial que lo diferencia como terapeuta de la comunidad, objeto que además emplea como toalla para sus pacientes luego de los tratamientos. Estos objetos a pesar de que son manejados por ciertos personajes están uniformados del mismo color rosado claro con el fin de demostrar que no se constituyen como diferencias sustanciales, pues no hay personas ni funciones más importantes que otras. La armonía es un concepto clave dentro de esta sociedad.

2 Interpretación

El texto *Homo Empathicus* de Rebekka Kricheldorf no entra en los parámetros de una obra realista, y, en una primera instancia, la posibilidad de aproximarse a él desde una actuación orgánica realista parece nula. La artificialidad del mundo hace pensar que los personajes son unidimensionales e igualmente sintéticos que la sociedad empática descrita, pues parecía que sus comportamientos no tenían trasfondo al estar subordinados a una dinámica totalitaria y radical que tampoco les permitía la introspección.

Por esta razón, en sus inicios, la actuación se abordó desde la superficialidad, una interpretación hierática, es decir, desafectada, donde aparte de que los personajes representaban ignorar el daño que les generaba la sociedad en que estaban inmersos, todas sus intervenciones eran realizadas en un tono de voz medio, sin dar énfasis a palabras que parecieran importantes. Sus sentimientos y las demostraciones de cariño eran muy prudentes y se interpretaban sin emocionalidad visible, por lo que, aunque sí existía emocionalidad en su monólogo interno, no se correspondía con la corporalidad pues teñía las acciones físicas en un nivel muy mesurado. Este enfoque suponía generar una experiencia monstruosa en el espectador obedeciendo al efecto teatral propio de Artaud, pero en lo material no se logró instalar, pues constituía un factor predecible y reiterativo tanta artificiosidad. Finalmente, la obra se tornaba lenta, pesada y poco interesante para el espectador y, a la vez, difícil de actuar también para nosotros como intérpretes.

Cristián Plana se caracteriza por priorizar el efecto teatral, por lo que le resulta especialmente tentador trabajar con lo siniestro y la sensación inquietante para el espectador. De este modo, era consciente de que, si bien el enfoque que se estaba trabajando permitía generar esa sensación, con una actuación realista este se potenciaría.

De esta manera, a partir de la teoría de Stanislavski volvimos al origen del texto, a identificar las acciones verbales y el subtexto, con el fin de afectar claramente al otro con las intervenciones y afectarnos a nosotros mismos de manera visible. Sólo así se concretó esta unión



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

físico-psíquica propia de la actuación realista, personajes orgánicos que se desenvuelven en un mundo diferente al nuestro.

Sin embargo, hubo ciertas herramientas realistas que no se aplicaron al trabajo de la obra, puesto que el texto estaba construido de este modo. *Homo Empathicus* no se centra en la individualidad de los personajes, sino más bien en la comunidad que presenta, la que se constituye como un personaje colectivo que es afectado por diversas situaciones. Esto explica por qué las veintiséis escenas parecen ser independientes entre sí, pues el fin de la autora es desafiar los valores de este personaje colectivo al someterlo a afrontar diversos escenarios de variable magnitud.

Por ejemplo, en una escena un personaje pisa una hormiga, situación que seguramente afecta a cualquiera de nosotros a diario.

ULLI: ¡Oh! ¡No!

JACKIE: ¿Qué te pasa? ¿Qué tienes?

ULLI: ¡Creo que pisé una hormiga!

Raja entra cantando la canción de funeral. Pat lo acompaña con el hang. Todos siguen la canción.

RAJA: Eso no está mal. No puedes remediarlo.

Todos dejan de cantar.

JACKIE/ULLI/RAJA/FANNY/CHARLIE/SASCHA/ALEX: A la hormiga le había llegado su momento.

(Colectivo La Destempla', 2024).

Aquí se evidencia la importancia que tiene este tipo de situaciones para los *homo empathicus*, donde cualquier ser vivo es igual de valioso que ellos, por lo que matar aunque sea accidentalmente a una hormiga se constituye como una imprudencia e incluso merece un ritual para ser despedida.

De este modo, el texto demanda caracterizar profundamente a esta comunidad, con sus normas y valores, por lo que la progresión y el desarrollo de cada uno de los roles no tiene tanta



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

significación como el viaje que realizan los *homo empathicus* en conjunto a medida que transitan por las vicisitudes -cotidianas para nosotros- que Kricheldorf les propone.

En algunos momentos, como una de las problemáticas que plantea la obra, algunos personajes se disgregan del desarrollo en comunidad. Tal es el caso de *Leslie*, por ejemplo, quien rebate por descuido uno de los ideales sociales.

LU: Es cierto que llevo mucho más tiempo que ella en el negocio y tengo mucha más experiencia, pero también ella aporta cualidades de las que yo carezco.

TODOS: No, sí.

LU: Creo que fue la decisión correcta darle el puesto. Para mí hubiera sido demasiada exigencia. [...]

LESLIE: Admiro la espléndida forma en que manejas la situación, Lu.

TODOS: (*La miran*) No, sí.

LESLIE: (*Se para*) Pero creo que si yo hubiera perdido mi trabajo (*camina hacia Lu*) yo dejaría la zo-...

Kim le toma la mano, interrumpiéndola.

KIM: Disculpa que me inmiscuya en su conversación, pero ese lenguaje lo consideramos inadecuado.

LESLIE: (*Se gira y le toma la mano*) No, sí, lo lamento. (*A Kim*) Quise decir que si yo hubiera recibido abiertamente y de un día para otro, la oportunidad de una reorientación...

TODOS: Ahh. No, sí.

LESLIE: Sentiría un pequeño desequilibrio en mí.

LU: (*Positivamente*) Pero ¿Por qué? ¿Si una experiencia nunca es mala o buena, sino siempre es sólo buena!

LESLIE: ¿Ah? (*Se acerca a Lu*)

TODOS: Siempre es sólo buena.

LESLIE: ¿Qué? (*Se aleja del grupo*)

TODOS: ¿Qué?

KIM: (*Camina hacia Leslie*) Disculpa que me inmiscuya de nuevo, pero creo que tu amigoamiga quiere decir que (*pone las manos de Leslie en el diario de gratitud*) toda experiencia nos hace crecer.



Esto aclara que la misma historia se constituye de tal manera que propone una sociedad que excluye las individualidades, potenciando este desarrollo en comunidad.

De cualquier manera, la herramienta realista que se vuelve específicamente necesaria de rescatar para la interpretación es la acción física y verbal como punto clave. Sólo así, la actuación será orgánica y con intenciones claras, marcando el contrapunto con el universo artificial que la autora nos presenta.

3 Puesta en escena

Como obra de Cristián Plana, la puesta en escena siempre fue un tópico esencial en la preparación del montaje. El trabajo del cuerpo y el movimiento fue prioritario en el proceso, influencia que se puede asociar a Artaud. Esto se evidencia en la necesidad del director para incluir a una coreógrafa, Ana Carvajal, en el cuerpo docente.

De este modo, la contribución de las significaciones del cuerpo al efecto teatral fue una de las primeras materias que se trabajaron al inicio del proceso. Para esto, se inició con la búsqueda de acciones físicas mediante las metáforas corporales sugeridas por el texto, ejercicio que buscaba evidenciar en el cuerpo la literalidad del embellecimiento de la figura retórica. Por ejemplo, en la escena 5 de *Homo Empathicus* (2015), el personaje *Jackie* dice a *Chris*: "Parece que cultivas en tu interior una pequeña discordancia contigo mismo", frase que fue aprovechada por los intérpretes para llevar a cabo un ejercicio donde se cultivaba -con tierra- desde el pecho del compañero lo que pudiese ser esa discordancia insinuada por el texto. Con este punto de partida, todas las acciones físicas que se encontraron y trabajaron posteriormente se guiaron por los órdenes de acción, con el fin de potenciar el trabajo con el subtexto y la perversión, contenido que se integró gracias a la práctica ya descrita.

De este modo, la búsqueda de imágenes extremadas y evocativas de significado para influenciar efectivamente en el espectador se convirtió en el sello del trabajo. Tal como se describió en el marco teórico de esta investigación, el uso de la exageración forma parte de las influencias de Plana provenientes de Antonin Artaud.

Con ese propósito, muchas situaciones se modificaron para así esclarecer la línea del montaje. Tal es el caso de *Raja*, que en la obra original se desempeña como deportista, teniendo apariciones esporádicas donde sólo muestra sus habilidades corporales. Sin embargo, bajo la



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

dirección de Plana, *Raja* asume el rol de *inhumante*, un sirviente de la muerte, de modo que se hace visible cuando uno de los habitantes de la comunidad fallece o llega su momento de “servir como alimento a otros seres vivos más pequeños” (Kricheldorf, 2015). Este cambio genera significado para el espectador ya que le da la posibilidad de presenciar una imagen extraña que, como pretendía Artaud, quebranta e hipnotiza su sensibilidad, introduciéndole en una especie de ensoñación con componente ritual. De esta manera se concreta su postulado, ya que señala que en la representación teatral “la realidad de la imaginación y de los sueños aparecerá ahí en pie de igualdad con la vida” (Artaud, 1978, p. 140).

La escenificación de imágenes extremadas se evidencia en otros momentos, como por ejemplo en el baño de la comunidad, donde hay un encargado de realizar necesidades que nosotros consideramos básicas e individuales, como la limpieza posterior de la zona implicada. También en las terapias del doctor *Osho*, cuyo método resulta arcaico y violento para nuestra actualidad. Este tipo de situaciones pone en jaque al espectador, pues resultan inconcebibles al minuto de recibir las, mientras los *homo empathicus* no se dan por aludidos ante ellas. Esto también podría verse en Artaud ya que su Teatro de la Crueldad “no obedece a una lógica racional y [su] esencia es más bien anárquica, [es decir,] altera la relación entre causa y efecto, y entre la forma y el significado.” (Ruiz, 2012, p. 304)

Por otro lado, *Homo Empathicus* dirigida por Cristián Plana se trata de una obra de egreso cuyo elenco consta de once actores, por lo que se hizo necesaria una reducción en los roles de la historia original de Kricheldorf, reemplazando algunos de ellos y fusionando otros. De este modo, los veintiséis personajes fueron distribuidos entre los intérpretes según las posibilidades de aparición en la continuidad de las escenas. *Sam* y *Fabien* son dos personajes que se constituyeron como uno, de modo que el actuante ahora es *Sam*, cuya forma de comunicarse y realizar sus invitaciones a la obra teatral es la lengua de señas. *Sam*, dada su naturaleza de actuante, utiliza una máscara y zancos, elementos cuyo uso en el teatro también es sugerido por Artaud. *Sam* también es protagonista de una situación extrema, donde el doctor *Osho* le ha arrancado sus cuerdas vocales por infringir las reglas de la comunidad. Si bien esto no es escenificado en la obra, sí existe un momento donde *Sam* recuerda este suceso y como consecuencia de ello, vomita sangre. Este momento produce inquietud física, por lo que también aporta a la constitución de una experiencia abyecta para el espectador.

Otra modificación de personajes fue la unión entre dos roles: *Jackie* y *Ulli*, quienes podrían haberse fusionado como *Sam* y *Fabien*, sin embargo, Cristián Plana sugirió un personaje con trastorno disociativo de personalidad para así habitar otros espacios mentales. Este personaje es



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Jackie y *Ulli* en sí mismo, pero no al mismo tiempo, de modo que la cualidad de diversas situaciones estimula la expresión de uno u otro. La decisión de escenificar un rol de esta índole también perturba al espectador, ya que le obliga a conocer y compartir con una persona con que probablemente no ha tenido la oportunidad de coincidir.

Continuando con el trabajo corporal realizado junto a Ana Carvajal, se distinguen otras imágenes principalmente corporales. Tal es el caso del *Cuerpo Social*, que corresponde a un rol colectivo, donde la comunidad se distribuye como una masa de personas a la defensiva de un extraño. Este *Cuerpo Social* se mueve y reacciona como conjunto, un único ente, evidenciando esto especialmente en el plano físico y en su manera singular de referirse a sí mismo.

Además, se presentan otro tipo de expresiones físicas como el uso de *tapping* -una técnica de liberación emocional que ayuda a controlar el estrés y la ansiedad-, la lengua de señas y la euritmia -arte que busca visibilizar mediante el movimiento a través del espacio lo que en nuestro interior se traduce en la palabra y la música-. También se integraron bailes o particularidades de la danza, como la forma de caminar que tiene *Raja* (cuya referencia son nuestros antepasados), o las danzas que el nutriólogo de la comunidad, *Charlie*, recomienda para una mejor digestión.

Por otro lado, los sonidos constituyen signos esenciales dentro de la obra, pues se utilizan para hacer referencia a contenido importante en la acción, ya que tal como lo proponía Artaud, los sonidos son como personajes. Entre los utilizados en la obra *Homo Empathicus* se destacan los pitidos al momento de pronunciar palabras prohibidas dentro de la comunidad, el golpe de los libros al caer - que resulta un grave error pues los libros son muy relevantes- y las risas y llantos que se emiten mediante neuronas espejo. Además, dentro de la obra se utiliza la sonoterapia, un uso terapéutico del sonido que trabaja con sus vibraciones para liberar las tensiones del cuerpo y la mente.

Con relación a la música, existen dos melodías armonizadas que se utilizan para momentos específicos de ritual, una canción de cuna y una canción ceremonial de funeral. La idea de utilizar estas composiciones sonoras recae principalmente en la sensación de ensoñación que crea en el espectador, presenciar una ceremonia íntima y emotiva interpela su propia sensibilidad. También hay un personaje en la creación, *Charlie*, que utiliza canciones para estimular el metabolismo de los *homo empathicus*. Estas canciones funcionan como medicamento pues pertenecen a su terapia de sanación digestiva, activando diferentes puntos del organismo.



3.1 El ritual de los *homo empathicus*

Dentro de la dinámica de vida que lleva esta especie en su día a día, existe un momento de purificación espiritual convocado por el sonido de un gong. Este es un ritual que repiten a menudo para mantenerse en paz y armonía dentro del grupo, por lo que requiere un alto compromiso físico y mental de parte de cada uno de ellos.

El sonido del gong inicia una liberación individual, donde a través de susurros y movimientos de la eurytmia descubren las necesidades de sus organismos: agradecimientos, inquietudes, etc. Esto da paso a un momento de liberación colectiva, donde todos juntos comparten una limpieza energética mediante el agua, elemento que constituye un símbolo para esta comunidad, utilizando este recurso como herramienta de purificación. Además, expulsan aquello que necesitan mediante la risa, una risa que alcanza un nivel estridente ya que canaliza cualquier emoción o sensación que hayan experimentado.

Estos momentos en la obra son los que tienen mayor parecido al Teatro de la Crueldad, ya que están centrados mayormente en los movimientos que en el texto, pues sólo se utilizan algunas palabras para articular el rito. “Las imágenes y los movimientos empleados no [están] ahí sólo para el placer exterior de los ojos o del oído, sino para el más secreto y provechoso del espíritu (Artaud, 1978, p. 141).

Además, los rituales se constituyen como un conjunto de signos: música, sonidos, iluminación, vestimenta, y obedecen a la temática artaudiana, pues en la purificación se articulan ideas metafísicas que incluyen al hombre, la sociedad y la naturaleza, y también afecta emocionalmente al espectador, pues le genera incomodidad.

Con todo lo anterior se evidencia entonces que la dirección de Plana en la obra de egreso se adhiere fuertemente a las motivaciones escénicas de Artaud. Ruiz (2012) desarrolla la finalidad del Teatro de la Crueldad:

El teatro que es capaz de revelar y exteriorizar el fondo de crueldad latente del ser humano funciona como un espejo que refleja la esencia trascendental de la vida y se convierte en una herramienta capaz de regenerar moral e intelectualmente al espectador, ayudándole a superar los valores racionalistas y materialistas (carentes de vida) que impone la sociedad contemporánea occidental. A través de esta conexión trascendente con la vida, el teatro reencuentra su esencia religiosa y mítica, y se vuelve un ritual eficaz (p. 304).



Efectivamente la obra *Homo Empathicus* dirigida por Cristián Plana muestra un mundo de carácter monstruoso, plasmado de situaciones extremadas e imágenes evocativas de significado que, si bien no son necesariamente comprensibles, están presentes con el fin de construir la abyección en el espectador, busca lograr que sea poseído por algo que no puede ser soportado dentro, producirle una inquietud física que le genere la imposibilidad de mirar. Esto logra concretarse gracias a la actuación realista presente al servicio de una dinámica colectiva que incentiva la positividad tóxica, lo que fomenta la experiencia de horror en el espectador, y con ello el despertar de su sensibilidad. Así, las influencias de Stanislavski en el proceso de creación e interpretación, y las de Artaud en la puesta en escena, articulan un mundo que, si bien varía en sus diferentes niveles estructurales, logra el efecto teatral esperado: la experiencia abyecta en el espectador.

CONCLUSIONES

Finalmente, en esta investigación hemos demostrado que, en la creación de la obra de egreso *Homo Empathicus*, se ha recurrido a actuaciones realistas al servicio de la construcción de un mundo abyecto. De esta forma, la interpretación actoral realista se integró orgánicamente a la construcción de una puesta en escena influenciada por el Teatro de la Crueldad, lo que logró dar forma a un mundo siniestro. Esto permite, a la vez, señalar que el mundo abyecto no aparece exclusivamente con actuaciones abyectas y que cada obra articula sus propias necesidades estratégicas. En este caso, fue coherente desplegar estas actuaciones con el propósito de dar forma a este mundo y generar una experiencia catártica más efectiva en el espectador.

Para demostrar lo anterior, se realizó una comprensión analítica de la existencia de diferentes niveles estructurales en la conformación de la estrategia de la obra, dividiendo el proceso de montaje en las categorías de Creación, Interpretación y Puesta en escena. Esto permitió que pudiéramos analizar de manera diferenciada y a la vez interrelacionada la existencia de una actuación realista y un mundo artaudiano.

Esta investigación ha contribuido a ampliar la visión sobre los diferentes fenómenos teatrales y el modo en que estos se articulan para conseguir el efecto esperado. Los dos estilos actorales se estudiaron por separado durante la carrera, lo que también ha permitido dar evidencia de las posibilidades del arte, donde cada detalle genera un cambio en el resultado y con ello varía el efecto en el espectador. La comprensión del trabajo es sumamente necesaria



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

para el análisis integral de los fenómenos teatrales, y para administrar modificaciones acordes a los alcances de nuestro interés.



REFERENCIAS

Aristóteles (1974). *Poética de Aristóteles*. Trad. de Valentín García Yebra. Editorial Gredos.

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Editorial Edhasa.

Colectivo La Destempla' (2024). *Homo Empathicus*. (Adaptación a partir del texto *Homo Empathicus* de Rebekka Kricheldorf). Sin publicar.

Knébel, M. (1996) *El último Stanislavsky*. Trad. de Jorge Saura. Editorial Fundamentos.

Kricheldorf, R. (2015) *Homo Empathicus*. Trad. de Olga Sánchez Guevara. Goethe Institut.

Kristeva, J. (2004) *Podere de la perversión*. Siglo XXI editores.

Nochlin, L. (1991) *El Realismo*. Trad. de José Antonio Suárez. Alianza Editorial.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Trad. de Jaume Melendres. Ediciones Paidós Ibérica.

Real Academia Española. (s.f.). Verosímil. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/verosimil>

Real Academia Española. (s.f.). Verosimilitud. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/verosimilitud>

Ruíz, B. (2012). *El arte del actor en el SXX*. Editorial Artezblai.