

**EL FUNCIONAMIENTO DE LAS HERRAMIENTAS DEL REALISMO
Y EXPRESIONISMO EN LA CREACIÓN DE LOS PERSONAJES DE
LA AMANTE Y LA CHICA DURANTE EL PROCESO
CREATIVO/ACTORAL DE LA OBRA *NOSOTROS* DIRIGIDA POR
ALEXANDRA VON HUMMEL**

Diana Schmidt García

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

2022

1

*Lo que interesa no es la realidad sino la forma en que ésta nos afecta;
la realidad que le compete al teatro es la de las sensaciones y los afectos.*

No es posible representar sensaciones, sólo es posible encarnarlas.

(Von Hummel, 2017, p.28)

ÍNDICE DE CONTENIDOS

RESUMEN	5
PALABRAS CLAVE	5
I. INTRODUCCIÓN	5
II. DISCUSIÓN TEÓRICA	7
1.- Dicotomías artísticas entre el siglo XIX - XX.	7
2.- Teatro posdramático y los recursos de la puesta en escena contemporánea.	9
3.- Expresionismo.	12
a.- El mecanismo complejo del funcionamiento de la monstruosidad en el arte expresionista.	14
b.- Lo monstruoso, la fealdad y la caricatura.	18
c.-Influencias del expresionismo en el trabajo de Alexandra Von Hummel.	19
III. DESCRIPCIÓN DEL PERSONAJE DE LA CHICA Y SU ESCENA.	22
1.- Herramientas del expresionismo que ayudan en la articulación de un personaje.	23
a.- La repetición.	23
b.- La caricatura.	24
c.- La exageración.	25
2. Proceso creativo de la construcción.	25

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

A.- Interrelación de las herramientas actorales del realismo y las herramientas de la estética expresionista.	26
3.- ¿Cómo se integra el personaje a la totalidad de la obra?	29
IV. DESCRIPCION DEL PERSONAJE	
DE LA AMANTE Y SU ESCENA.	30
1.- Herramientas del expresionismo que ayudan en la articulación de un personaje.	31
a.- La repetición.	31
b.- La caricatura.	33
c.- La exageración.	34
2. Proceso creativo de la construcción.	35
A.- Interrelación de las herramientas actorales del realismo y las herramientas de la estética expresionista.	36
3.- ¿Cómo se integra el personaje a la totalidad de la obra?	37
 CONCLUSIÓN	 38
 BIBLIOGRAFÍA	 39

RESUMEN

Investigación a partir de la creación actoral de los personajes de La Chica y la Amante de la obra *Nosotros* una adaptación de *La Sangre* de Sergi Belbel. El análisis corresponde a la implementación de herramientas fundamentales para comprender e integrar la vinculación de una actuación realista que se interrelaciona con una puesta en escena expresionista en la articulación de los personajes bajo la dirección de Alexandra Von Hummel incorporándose estos a la globalidad de la obra *Nosotros*.

PALABRAS CLAVES

Expresionismo, Monstruosidad, Creación de personaje, Actuación realista.

I. INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación es sobre el trabajo de creación actoral en la obra *Nosotros*, dirigida por Alexandra von Hummel y presentada en el Teatro Finis Terrae en diciembre de 2022. La obra está hecha a partir de una adaptación de *La sangre* de Sergi Belbel. Dada la importancia de la creación artística como investigación el foco está puesto en la creación de los personajes La Amante y La Chica interpretados por la autora de este texto. Se trata, por tanto, de una investigación formulada a partir de mi propia experiencia creativa como actriz.

Esta experiencia se ajusta a las características estético-discursivas del trabajo general de Alexandra von Hummel y en particular a las características que

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

requiere la obra bajo su dirección. Como parte de los mecanismos usados para la creación de la obra, se encuentra el elemento monstruoso que encaja en la estética de Von Hummel, dando un sentido que permite identificar posiblemente las influencias del arte expresionista y sus fundamentos discursivos. Este elemento es crucial no sólo para comprender la estética, sino que también para dar sentido a los personajes dentro del universo que configura la obra. En este sentido, las estrategias actorales y escénicas se implantan, algunas veces, desde lo monstruoso e incluso desde lo grotesco para que el significado emane a través de los personajes caricaturescos entregando al espectador un punto de vista que puede ser leído como una caricatura evidenciando un trasfondo que está cargado de sentido. Así planteare varios temas que cohesionan entre sí para dar una forma discursiva a la hipocresía en las relaciones convencionales del ser humano. Los temas hacen referencia al ámbito político, filosófico, ético e incluso a los cuestionamientos de clase en todas sus dimensiones.

La pregunta más relevante que se considera predominante en la obra es: ¿Qué es una revolución?, y es en este intento discursivo de definirla que la directora entra en las distintas estrategias de creación artística, no para responder la interrogante sino para poner a dialogar la pregunta con las respuestas provenientes de diferentes clases, ideologías, relaciones y puntos de vista.

Al comprender la dimensión discursiva de la obra, nos damos cuenta de que lo que se pretende transmitir con la monstruosidad de los personajes son los lugares más oscuros y podridos que pueden llegar a reflejar las variadas realidades de nuestra compleja sociedad. Entonces, de acuerdo con los mecanismos de Alexandra Von Hummel para la creación y dirección del proceso de la obra *Nosotros*, que busca dar a conocer el mundo monstruoso a través de los recursos estéticos, escénicos y teatrales del expresionismo, es menester adentrarse en el análisis de las posibilidades representacionales de los personajes para que estos se integren de forma coherente a la totalidad estratégica de la obra. Para esto hay

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

que apelar a las diferencias actorales entre lo que propone el realismo y lo que posteriormente se instala en el expresionismo. También, es importante definir la monstruosidad y las características dentro del expresionismo y cómo estas han influenciado el trabajo de Alexandra Von Hummel.

A partir de mi trabajo de creación actoral, propongo en esta investigación que la creación de los personajes de la amante y la chica requieren de la articulación de herramientas del realismo para construir la organicidad y verdad, en vinculación con herramientas del expresionismo para que así estos personajes se integren a un mundo monstruoso. La interrelación de las herramientas actorales del realismo y las herramientas de la estética expresionista permitirán que la amante y la chica sean personajes que participen estratégicamente como víctimas de la representación de la tortura y la violencia política que realiza la obra *Nosotros*.

II. DISCUSIÓN TEÓRICA

Para empezar este análisis es importante como primera instancia tener en consideración dos contrapuntos fundamentales que marcan un cambio a la hora de pensar y crear puestas en escena. Estos son el realismo del siglo XIX y la crisis del drama del siglo XX.

1.- Dicotomías artísticas entre el siglo XIX - XX

En primer lugar, nos referimos al movimiento artístico realista. Linda Nochlin señala, primeramente, que realismo puede entenderse como la asimilación del comportamiento humano y con “brindar una representación verídica, objetiva e imparcial del mundo real, basada en una observación meticulosa de la vida del momento” (Nochlin, 1991, p.11), tal es la explicación de Linda Nochlin, acerca del realismo, pues ella destaca que “prescindiendo de su tiempo y lugar, todas las

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

formas del realismo están caracterizadas por un deseo de verosimilitud de un tipo u otro” (Nochlin, 1991, p.44). No obstante, María Teresa Gramuglio plantea una definición de realismo más amplia que la de Nochlin. En esta señala que el realismo es “una actitud en el arte que intenta alcanzar algún tipo de semejanza con lo real” (Gramuglio citada por Zurita, 2021, p.35). En la misma línea Georg Lukács comprende aparte del realismo (específicamente al europeo desarrollado antes de 1848), como una estrategia textual capaz de generar un reflejo artístico de rasgos esenciales en una realidad objetiva. Entonces, si bien realismo es una manera representacional de la realidad, esto no quiere decir que esa representación sea formalista y mecánica, más bien pretende “crear una forma de representación que logre generar la ilusión de referirse a la realidad, y no convencer de que reproduce la realidad” (Zurita, 2021, p.34). Porque al referirnos a la idea de realismo como un espejo de la realidad, estamos refiriéndonos a que el realismo no tiene un carácter historicista, sino que es más bien pasivo respondiendo entonces a una generalidad.

Este contexto es muy importante para que Stanislavski elabore un sistema relacionado con la práctica actoral, el cual se adapta a la estructura realista. Su sistema es una metodología que se sigue paso a paso y que, entre otras particularidades, tiene que ver con la verdad y organicidad actoral en la escena, así como la importancia del texto, la cuarta pared, etc. Es por esto que Stanislavski responde de manera coherente a las necesidades contextuales artísticas de una época en la que la ciencia y la razón predominan. Su metodología estructurada aporta a este contexto y se vuelve imprescindible para las futuras generaciones de actrices y actores, que recurren a los escritos metodológicos para practicar las bases de la actuación realista. De hecho, Stanislavski plantea en relación con la verdad que es fundamental puesto que:

No hay verdadero arte sin ella. Y cuanto más real sea el ambiente exterior en la escena, tanto más cercana a la naturaleza orgánica

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

debe ser la vivencia del papel para el actor. Pero con frecuencia vemos en escena algo muy distinto. Crean una disposición realista de decorados y objetos en la que todo es verdad, pero olvidan lo auténtico del sentimiento y la vivencia del actor. (Stanislavski, 2007, pág. 171)

En segundo lugar, la crisis del drama se produce a finales del siglo XIX y se desarrolla en el siglo XX, e irrumpe en la antigua forma del drama para cuestionar las bases de lo dramático. Problematizando su capa externa que no es capaz de sostener el contenido dialéctico de una obra dramática. Es decir, ya no es conveniente la representación a través de la forma, como lo plantea Daniela Berlant, pues la crisis del drama “sobreviene como respuesta a las nuevas relaciones que comienza a establecer el hombre con el mundo y con la sociedad. Esta nueva relación asume la forma de la separación” (Berlant, 2017, pág. 3)

En consecuencia, en el siglo XX, en cambio, nos enfrentamos a una serie de transformaciones que implican varios procesos de búsqueda de nuevos recursos teatrales que, en su mayoría, tienen en común la necesidad de alejarse de las formas del realismo. En este esfuerzo se encuentran los simbolistas, los vanguardistas, Artaud, Brecht, el teatro del Absurdo y, más recientemente, las múltiples variedades de Teatro Posdramático.

2.- Teatro posdramático y los recursos de la puesta en escena contemporánea.

Dentro de las definiciones de Teatro posdramático, Hans-Thies Lehmann explica que no busca darle fin al drama, más bien redefinirlo. Esta definición está sustentada en lo que proponen autores que cuestionan a Aristóteles, como Antonin Artaud, porque “concibieron lo dramático como un conflicto o una búsqueda que

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ningún texto puede por sí solo contener” (Lehmann, 2013, pág. 20). Teniendo en cuenta lo anterior, el autor plantea que el texto ya no es el elemento principal a la hora de realizar un drama, sino “la perturbación recíproca entre texto y escena” (Lehmann, 2013, pág. 20) Entonces, el teatro posdramático arrastra consigo todas las nociones teatrales antiguas que están arraigadas al texto, a la historia lineal, al inicio-conflicto-desenlace, personajes, etc; de esta forma, se cuestiona lo anterior para dar paso a no definir ni categorizar la manera en que se crea una puesta en escena, sino abrir paso a la existencia de muchas maneras al momento de crear una obra. Y en ese afán por no encasillar una manera de hacer teatro, Hans Tie Lehmann expone que:

El teatro posdramático no solo conoce el espacio vacío, sino también el espacio saturado; de hecho, puede ser *nihilista* y grotesco, pero esto sucede también en *Rey Lear*. Proceso/heterogeneidad/pluralismo sirven asimismo para definir cualquier tipo de teatro, el clásico, el moderno y el posdramático. Cuando Peter Sellars escenificó *Áyax* (1986) y *Los persas* (1993), o en sus realizaciones originales de óperas de Mozartt, fue denominado posmoderno porque había retomado el material clásico en la contemporaneidad de un modo riguroso e irreverente (Lehmann, 2013, pag. 42)

Oscar Cornago también reflexiona acerca del teatro posdramático y el teatro previo, entendiendo que cada uno es hijo de su tiempo, por lo que los cuestionamientos no entran a enjuiciar sus características, sino más bien se identifican los mecanismos que no responden a un periodo determinado en la sociedad, por esto él define:

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

Teatro posdramático como un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está ni previsto ni contenido en el texto dramático. Esto no quiere decir que no pueda existir una obra dramática previa al proceso de creación teatral o que se vaya escribiendo a medida que este avanza; pero el tipo de relación que la obra teatral establece con el texto dramático es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funcione de una manera ilusionista, transparente o armónica (Cornago, 2006).

De este modo, podemos escoger un texto como *Antígona*, *Romeo y Julieta* o *Edipo Rey* y adaptarlo de tal forma que entre a cuestionar las mismas ideas de la obra en un contexto totalmente diferente, y sin embargo estar dialogando con la historia original. Por último, Lehmann explica que, “asimismo, se puede hablar de un teatro *pos-brechtiano*, que no es precisamente un teatro que rechace cualquier referencia a Brecht, sino que, siendo consciente de las exigencias e interrogantes sedimentados en su obra, ya no puede, sin embargo, aceptar sus respuestas” (Lehmann, 2013, pág. 45)

En el realismo hay ciertas lógicas temporales que operan y que generan una continuidad-linealidad, puesto que “conlleva una búsqueda de un comportamiento selectivo que se adecue a las necesidades del personaje dentro de las circunstancias dadas del dramaturgo” (Lehmann, 2013, pág. 90), en cambio en el teatro posdramático se genera un extrañamiento en el personaje, o por ejemplo cambios abruptos entre un diálogo o mecanismos que cambian el sentido de la escena, así, ya no es tan importante el texto sino más bien como lo modifico para que deje de parecer un texto y se transforme en una puesta en escena con diferentes estrategias tanto actorales como en términos de convención teatral, que dialoguen y den a entender la hipótesis a tratar dentro de la obra o performance. Es por esto que Lehmann argumenta que el texto “utilizado en escena (si se utiliza)

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc.” (Lehmann, 2013, pág. 81). Al contrario de lo que propone Stanislavski en relación con el subtexto y la importancia de la acción verbal en la continuidad y narración de la historia para que esta logre contarse a través de los personajes. En este aspecto, nos enfrentamos a maneras de relacionarse con la actuación y la puesta en escena, una antecede a la otra, en términos de contexto y corriente filosófica. Por ende, es importante dejar en claro que ninguna es mejor o peor, más bien, una pertenece a una época en la que el drama y las convenciones realistas, así como la actuación, están englobadas en un mismo mecanismo de hacer teatro, en cambio la que sucede rompe con la convención realista para dar a entender un proceso socio-político-filosófico, en el cual se generan nuevas convenciones teatrales que responden a un contexto específico como lo es el periodo post guerras, la crisis del drama y la corriente posmoderna en las ciencias y el arte.

3.- Expresionismo.

“La expresión dramática o teatral, como toda expresión artística, se concibe, en la visión clásica, como una exteriorización, una evidenciación del sentido profundo o de los elementos ocultos; por lo tanto, como un movimiento del interior hacia el exterior...” (Pavis, 1998, p.207)

Es necesario detenerse en la comprensión de las estrategias del expresionismo¹ pues esta descripción es útil en mi investigación al servicio de la creación actoral. Sobre esto, María Teresa Muñoz Jiménez (1991) señala:

¹ Movimiento artístico vanguardista que surge en Alemania a comienzos del siglo XX, abarcando las artes en general, como son: Las artes plásticas, literatura, música, cine, teatro, danza, fotografía, etc. Según María Teresa Muñoz, define expresionismo como “categoría histórica, momento de protesta, y sentimiento moral de aversión por cualquier barrera o cualquier conformismo y, en particular, por cualquier conformismo formal” (Muñoz, 1991, pag. 4).

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

[A] hablar del Expresionismo, podemos referirnos a él como fenómeno histórico, fechado aproximadamente entre los años 1907 y 1925, en el que tuvieron lugar una serie de manifestaciones programáticas, de experiencias de grupo, de coincidencia de investigaciones y realizaciones con un sello común. Por otra parte, podemos referirnos a él como categoría histórica, como momento de protesta y sentimiento moral de aversión por cualquier barrera o cualquier conformismo y, en particular, por cualquier conformismo formal. En el primer caso, estaríamos ante un período o estilo encerrado en sus propios límites temporales, mientras que en el segundo estaríamos ante una categorización del Expresionismo, análoga a las del barroco o el manierismo, como una constante recurrente del espíritu humano y, en consecuencia, de la historia del arte. (Muñoz, 1991, pág. 3)

Por tanto, para el estudio nos será de utilidad entender el expresionismo como fenómeno histórico, pero también, para ser conscientes que surge a raíz del inconformismo y un sentimiento de malestar, y considerando esto como causas de procesos de cambio histórico. Así mismo, según plantea el académico Mario de Micheli la “filosofía del progreso ya no tenía el significado de antaño, ya no poseía el contenido enérgico y realista que habían sabido darle pensadores como Hobbes, Locke, Helvétius y D'Holbach; un contenido no carente de ilusiones y, sin embargo, vivamente crítico en el seno del movimiento histórico revolucionario de la burguesía” (De Micheli, 2002. pág. 67). Es por esta razón que las vanguardias y sobre todo el expresionismo dan lugar en el arte como una forma de revelar esta inconformidad y desplegar la crítica hacia el positivismo, puesto que “sin duda, es un arte de oposición” (De Micheli, 2002. pág. 68). Entendemos que la corriente va de la mano con lo político y social, y no solo eso sino que también en cómo a través

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

de esta corriente comprendemos la configuración de una realidad desde múltiples formas. En efecto, si para “el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el exterior, para el expresionista en cambio, era algo en lo que había que meterse, algo que había que vivir desde el interior” (De Micheli, 2002, pág. 69). Y es en esa mirada interna donde nos adentramos en lo más profundo del ser y nos topamos con lugares oscuros y monstruosos, porque, es desde las profundidades más siniestras que el expresionismo recobra el sentido que le da el artista de su propia realidad. Como una reacción al impresionismo y asumiendo los postulados de Dietmar Elger (2018), es importante mencionar que los expresionistas se afirman de un arte intuitivo y personal, donde predomina el interior del artista frente a la realidad en la cual conviven.

a.- El mecanismo complejo del funcionamiento de la monstruosidad en el arte expresionista.

Entre las características que se identifican en el *expresionismo*², existen varias, y como ya hemos esbozado anteriormente³ el movimiento expresionista se entiende a través de la deformación de la realidad para expresar la subjetividad del artista en vinculación con la naturaleza y el ser humano. Así lo explica Dietmar Elger, puesto que se priorizan los sentimientos sobre la objetividad de la realidad. Desde luego, es posible deducir que el expresionismo es extrapolable tanto en sus dimensiones espaciales como de tiempo, del mismo modo se han calificado autores como expresionistas que anteceden al movimiento o que contienen

² Quiero aclarar que no existe homogeneidad en este movimiento, sino más bien hay una variedad de estilos, por ejemplo, Dietmar Elger (2018) los clasifica de la siguiente manera: Lo abstracto (Kandinski), Surrealista (Klee), Modernista (Munch), Cubismo y Fauvismo (Die Brücke), entre otros. Además, posterior a la primera guerra mundial surgió *la nueva subjetividad* como un rechazo al individualismo expresionista que defiende el sentimiento más social del arte, sin embargo sus colores son los más parecidos a los de la primera generación del expresionismo.

³ En relación a la realidad y el artista.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

características de este. Otra particularidad de esta vanguardia es la temática que abarca la mayoría de las pinturas, llevando los colores y trazos hacia la soledad, amargura y angustia causadas en el periodo de guerras y conflictos que atravesaba Europa del siglo XX. Sucede entonces que a raíz de esta amargura se provoca el deseo a la renovación de los lenguajes artísticos y por ende la libertad individual, la expresión subjetiva, el irracionalismo, el apasionamiento, lo morboso, sexual, demoníaco, pervertido, entre otros. Siguiendo la explicación de Dietmar Elger, a raíz de lo anterior, el expresionismo:

Intentó reflejar una visión subjetiva, una deformación emocional de la realidad, a través del carácter expresivo de los medios plásticos, que cobraron una significación metafísica, abriendo los sentidos al mundo interior. Entendido como una genuina expresión del alma alemana, su carácter existencialista, su anhelo metafísico y la visión trágica del ser humano en el mundo le hicieron reflejo de una concepción existencial liberada al mundo del espíritu y a la preocupación por la vida y la muerte (2018, pág.1).

El surgimiento de esta *monstruosidad* y las causas de porqué el expresionismo desarrolló esa peculiar forma de representación, es debido a que como mencioné anteriormente y según explica Rosa Montes es el arte de la guerra, de lo apocalíptico, de la fragmentación. Tuvo su auge luego de la primera guerra mundial y sus autores vivieron esa época. Esto tiene mucha relación con el existencialismo y el cuestionamiento del sentido de la realidad, porque si analizamos algunas dramaturgias que se han catalogado como expresionistas podremos identificar ese patrón en común (por ejemplo, en Toller, Kaiser, Strindberg, entre otros). Estos autores que vivieron en épocas de guerra, cambios y conflictos, se incorporan en los mecanismos teatrales y profundizan en las dinámicas monstruosas para vomitar de

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

alguna manera su propia realidad subjetiva y representarla mediante obras con las características expresionistas mencionadas con anterioridad. Por ejemplo, según De Micheli, esto es lo que hizo Ibsen: “sus personajes burgueses, despojados del decoro de sus hipocresías, son mezquinos y repugnantes. De este modo, Ibsen se oponía a la clase de la que había salido, la rechazaba, la condenaba y, con ella, a la misma sociedad salida de aquella”(2002, pág. 43).

Al mismo tiempo en la cita anterior se devela el subjetivismo del artista (otro punto que se destaca en la vanguardia) que planteado por Carlos Jérez es necesario entender que el interés “se centra más en lo fenoménico que en lo tangible, lo cual explica en parte la dependencia que se establece con las técnicas desrealizadoras, como son la *exageración* y la *distorsión*, que constituyen el “modus operandi” del expresionismo” (Jérez, 1989, pág. 21).

Por ende, el sentido de la verdad y realidad queda arraigado a mostrarse tal cual es, cruda, siniestra y monstruosa. Al contrario del realismo que muestra la verdad desde un punto de vista un tanto pasivo, como un “espejo”⁴, lo que hace el expresionismo es mostrarla sin tapujos, con una subjetividad, y opinión respecto a lo que esa verdad representa socialmente. Sobre todo si esa verdad está cargada de un sentimiento moralista, un ejemplo notable que plantea De Micheli es la pintura de *La Virgen* de Munch (1894-1895) :

La dulce figura femenina de la iconografía católica ha desaparecido. Munch pinta en su lugar el desnudo de una «mujer perdida», de una belleza depravada por los excesos sexuales y encuadrada en una decoración, no de flores, ¡sino de serpenteantes espermatozoides!. No obstante, esta Virgen sacrílega es para Munch una «verdad» que

⁴ Entendiendo el espejo no como una copia a la realidad sino como un reflejo, que además alude a un realismo asociado al contexto histórico de la razón y la objetivación en las ciencias sociales. Entonces, se trata de una deformación de la imagen.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

opone a las «mentiras» moralistas de una sociedad sin moral.

Strindberg dirá: «Si se nace sin piel en los ojos, se ven la vida y los hombres tal cual son (...) Y hay que ser una bestia inmundada para prosperar aquí, en la inmundicia» (2002, pág. 21)

Vemos que en la pintura el expresionismo se instala a partir de un signo evidente, los colores, los trazos, la atmósfera oscura y exagerada de los rostros, paisajes y situaciones; en la dramaturgia se evidencia en la semántica del lenguaje, pues existe una reiteración de rasgos que se vuelven esenciales al momento de definir personajes o situaciones. Con las palabras de Eugenia Montes, el expresionismo utiliza “pocos rasgos pero esenciales, pocos rasgos pero intensos pocos rasgos y deformadores” (Montes, 2006, pág. 836), dos conceptos que se incorporan en la definición del expresionismo son la abstracción e intuición. Es a partir de estos conceptos que interpretamos en diferentes obras de arte el horror del ser humano frente a la sociedad, y cómo el artista soluciona o procesa el sentir en base a la abstracción de este sentimiento plasmándolo en una obra de arte (Montes, 2006, pág. 387). Por otro lado, la *generalización* que no busca una representación anecdótica del tema en cuestión, sino que busca representar el estereotipo generalizado de los roles sociales. Por ejemplo, en la dramaturgia de la sangre de Sergi Belbei, no existen nombres como tal, más bien, nos referimos a nombres generalizados como son: *La mujer, El político, La amante, La chica, Niña, Hombre joven, Policía*, etc. o también en la obra de Georg Kaiser *Gas I*, sucede lo mismo. Estos nombres cumplen un rol arquetípico como lo es la madre o el padre en la psicología, por lo que no están puestos al azar, están ahí a propósito de una inquietud discursiva, de querer representar un arquetipo social sin la particularidad de un nombre, e ir más allá en la representación de las relaciones de nuestra sociedad. Ahora bien, dadas algunas de las principales características, y sobre todo que ya se dimensiona el carácter monstruoso en la vanguardia, es fundamental tener en cuenta

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

que el expresionismo no pretende representar lo monstruoso meramente como una forma vaciada de contenido. Al contrario, lo monstruoso y el carácter hiperbólico es a partir del contenido y su realidad, de ahí que no es “lo mismo la pintura de una realidad deforme que la pintura deformadora de la realidad” (Montes, 2006, pág. 387).

b.- Lo monstruoso, la fealdad y la caricatura.

Los que vivieron las consecuencias de la guerra en Europa durante el siglo XX comprendieron el cuestionamiento de una realidad en torno a la crueldad y el oscuro mundo en el que vivían, que al transformarse en arte se dejan en evidencias las monstruosidades que la guerra provocó. Similares fueron los cuestionamientos de los habitantes de la edad media al verse afectados por la hambruna y el sentimiento desesperado de la pobreza. En este sentido la monstruosidad se vio traducida a lo que plantea Umberto Eco con el concepto de fealdad en el arte que se manifestaba en los carnavales y fiestas del Medioevo, ya que “dominaban las representaciones grotescas del cuerpo (de ahí las máscaras), las parodias de las cosas sagradas y una licencia total de lenguaje, incluido el blasfemo” (Eco, 2007, p.140). Estas parodias grotescas venían acompañadas de un sentimiento de venganza y resentimiento hacia el poder feudal y eclesiástico por parte del pueblo que se burlaba de la desgracia en general. Por ende, “podría decirse, paradójicamente, que seriedad y tristeza eran prerrogativas de quien practicaba un sagrado optimismo (hay que sufrir pero luego nos aguarda la vida eterna), mientras que la risa era la medicina del que vivía con pesimismo una vida miserable y difícil” (Eco, 2007, p.40).

Al dar cuenta de que el concepto de monstruosidad ha estado permeado por los años y sus respectivos contextos, entendemos que proviene de un sentimiento de repugnancia, malestar, angustia, oscuridad, que quiere ser representado a través

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

de la expresividad y la exageración. Es por esta razón que la caricatura moderna calza en este espacio de descontento y nace:

como instrumento polémico frente a una persona real o a lo sumo frente a una categoría social reconocible, y exagera un aspecto del cuerpo (por lo general, el rostro) para burlarse o denunciar un defecto moral a través de un defecto físico. En este sentido, la caricatura nunca embellece el propio objeto, sino que lo afea, enfatizando uno de sus rasgos hasta la deformidad. (Eco, 2007, p.152)

Ahora bien, la caricatura no se concibe tan sólo como una imagen exagerada, sino que introduce “la exageración <<como un factor dinámico que implica su totalidad>>”, y hace que el elemento de desorganización formal se vuelva <<orgánico>>. Dicho en otras palabras, se trata de una <<hermosa>> representación que hace un uso armónico de la deformación” (Eco, 2007, p.152)

c.- Influencias del expresionismo en el trabajo de Alexandra Von Hummel.

Las influencias que han marcado algunos puntos de los trabajos realizados por Alexandra Von Hummel están vinculados con su interés por llevar una puesta en escena que no represente una verdad absoluta, por el contrario, cuestiona la realidad y muestra diferentes maneras de representarla, sin la necesidad de que esta sea realista. Es por esto que en la reciente obra que ella dirigió, *Cover* una adaptación del *Pato salvaje* de Henrik Ibsen, Von Hummel explica:

La obra de Ibsen viola el contrato social que considera la verdad como un ideal, un valor absoluto, un imperativo moral que debe defenderse por sobre todo. En tiempos donde la información circula sin filtro, a gran velocidad,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

anónimamente y muchas veces desvinculada de su origen, el ejercicio de dudar sobre lo que se nos presenta es fundamental pues la verdad nunca es absoluta (Von Hummel, 2021)

En esta idea de quitarle valor al absolutismo de la verdad es que Von Hummel muestra una representación monstruosa y llena de significantes que hacen referencia a un mundo en particular. Incluso en *El Pato salvaje* uno de sus personajes afirma: “«Quitad al hombre medio su mentira vital y le quitaréis al mismo tiempo la felicidad»” (De Micheli, 2002, pág. 43). Con ello Von Hummel utiliza distintos recursos para representar las diversas realidades, por ejemplo, en *Cover* conviven diferentes versiones de una misma escena, lo que hace alusión también al nombre. Así lo explica la directora:

Quisimos emancipar el texto de su anécdota y centrarnos en el problema de la verdad. Pensamos que la verdad es una construcción de sentido que depende de la óptica y sensibilidad de quien mire; siempre es una versión, un recorte de realidad al que damos sentido. Por lo mismo decidimos tomar una sola escena de la obra original para construir distintas versiones sobre la misma, donde los hechos siguen siendo los planteados por Ibsen, no así su interpretación (Von Hummel, 2021)

El subjetivismo expresionista del artista con respecto a cómo representan la realidad, se ve reflejado en la poética de Alexandra Von hummel, pues ella misma expone que “para nosotros el teatro no es un espejo de la realidad, hacemos aparecer otra realidad que tiene que ver con la ficción, y esa ‘realidad creada’ se suma a la realidad” (Von Hummel, 2018)

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

De ahí que la estética de sus obras refleja imágenes no realistas que configuran un universo de distintas realidades, ya sea a través de la monstruosidad de los personajes o de los recursos escénicos (luces, música y escenografía) utilizados para generar la atmósfera de esa realidad monstruosa.

En la obra *Franco* se genera algo similar, al evidenciar la máscara del carabinero o el recurso de la palabra, hacen que el personaje del carabinero se transforme en algo monstruoso e incluso en una caricatura. A través de esta estrategia nos adentramos en múltiples realidades con las cuales el carabinero entra a dialogar. Y a raíz de este mecanismo metafórico:

Franco quiere *ser* su uniforme: el hombre bajo el uniforme, quiere dejar de ser hombre para convertirse en puro contorno, dibujar una nueva identidad, cerrada, sin fisuras ni interrupciones, a la cual no le entren balas. El uniforme institucional delimita artificialmente el cuerpo de Franco, opera como frontera geográfica y contorno; un contorno que Franco intenta, a toda costa, salvaguardar (Von Hummel, 2017, p.17)

El recurso metafórico no sólo opera en las palabras, sino que también en el cuerpo, en la escenografía, en las luces, en la música. Alexandra explica que:

La puesta en escena es, para mí, un ejercicio de pensamiento exhuberante donde lo diverso, lo que parecía incomparable, puede ser puesto en relación. Un ejercicio de pensamiento que desencadena la emergencia de una realidad escénica que no busca representar la realidad sino condensarla. Una realidad escénica que busca, en primer lugar, provocar la sensación de la realidad afectando nuestros cuerpos (Von Hummel, 2017, p.28)

III. DESCRIPCIÓN DEL PERSONAJE DE LA CHICA Y SU ESCENA.

El primer personaje por abordar en esta investigación es el de La Chica. Esta se encuentra con su compañero de trabajo (El Chico) en un estudio de grabación doblando una escena del resplandor y luego la misma escena que minutos antes estaba ocurriendo en la sala de al lado. De pronto se percatan de que encima de la mesa está la caja de un anillo que no le pertenece a ninguno de los dos. Esta caja contiene algo sospechoso adentro y no saben si abrirlo. Tras la interrupción inesperada de las Gemelas (que son parte de la organización que secuestró a la mujer) y la discusión posterior, finalmente abren el paquete y ven que su contenido es un dedo de la mujer del político, que está siendo torturada. Bajo esta premisa el personaje cumple un rol secundario dentro de la obra, y que a pesar de esto la escena es fundamental para entender desde otro plano de realidad lo que está sucediendo con el secuestro de la mujer torturada. El primer mecanismo que hace valer lo anterior, es el de la repetición de la primera parte de la escena de la tortura, ahora diciéndola doblada al español castellano. En un momento la Chica interrumpe al Chico debido a que este empieza a bromear de manera sexual haciéndola sentir incómoda. A causa de esta situación se despliega una discusión que se vincula con la escena que estaban doblando, pues empieza a surgir otra capa discursiva por parte de la Chica, puesto que defiende la postura de la Mujer, empatiza con sus sentires y apoya los argumentos que esta plantea frente a la discusión filosófica con el torturador. Un ejemplo es cuando la Chica dice:

Más respeto con la loca, te cita a Kierkegaard, te cita a Sartre,
empieza a cuestionar sus motivaciones, a la final les dice que

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

siguen órdenes sin cuestionar nada y que se metan su ética
por la raja...(Von Hummel, 2022)

2.- Herramientas del expresionismo que ayudan en la articulación de un personaje.

Para analizar el personaje de La Chica desde las herramientas expresionistas es importante realizarlo a través de ciertos mecanismos definidos en la discusión teórica que nos permitirán adentrarnos con mayor profundidad en la articulación del personaje en cuestión. En tal caso, se puede inferir que los siguientes mecanismos extraídos de la corriente expresionista usados en la escena bajo la dirección de Alexandra von Hummel nos permiten comprender el personaje de la chica desde una perspectiva artística, estética y discursiva vinculada a la totalidad de la obra. Es por esto por lo que las definiciones a continuación ayudarán a desentrañar las problemáticas de la hipótesis en cuestión.

a.- La repetición

Utilizada para mostrar un abanico de posibilidades en relación a las realidades que la obra contiene y de esta manera entenderlas desde diversas perspectivas. Así el recurso de doblar la escena anterior (de la tortura) más allá de ser un mecanismo atractivo escénicamente, se establece para dar a entender una primera capa de realidad que es el doblaje, una segunda capa que es la escena vista desde otra perspectiva y una tercera capa que cuestiona la tortura desde dos puntos de vista diferentes (el Chico y la Chica). Como resultado la realidad se ve distorsionada por

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

el mecanismo de la repetición que además de recalcar y destacar un momento, deja en evidencia las diferentes visiones de una misma realidad, convirtiéndose en una realidad subjetiva. ¿Y por qué esto se relaciona con el expresionismo? porque la repetición de una misma escena, pero con otros recursos escénicos y actorales muestran una realidad distinta a la que ya hemos visto en la escena anterior, escena en la que se deja al descubierto una tortura mostrada sin tapujos e incluso aberrante. Y por otra parte en la otra escena (la repetición) se muestra la discusión de lo aberrante que es la escena de la tortura, lo brillante que es la Mujer al explicar con razonamientos filosóficos sus argumentos, y por ende, la distorsión expresionista de la realidad.

b.- La caricatura

O el “mono”, un elemento clave en términos de construcción de personaje, ya que permite crear de afuera hacia dentro, dimensionando la configuración primeramente desde el envase expresivo para luego llevarlo hacia el discurso ideológico interno. En el caso de la construcción del personaje de La Chica, la caricatura nace a partir del habla, puesto que gracias al acento español andaluz a este personaje le encontré una particularidad muy concreta. Desde la palabra y las intenciones se forja una expresividad que marca la diferencia entre lo que ocurre en la escena de la tortura con sus personajes involucrados y lo que sucede en el doblaje. La Chica es histriónica y como lo menciona El Chico “apasionada”. Dentro de la caricatura existen capas que se diferencian una de otra, en el caso de La Chica podría decir que existen dos, la primera es la capa externa, es decir lo que se muestra, el vestuario, el cuerpo y la voz, y la segunda es la corriente subtextual y discursiva que la motiva dándole el impulso necesario para accionar con esa caricatura. En tanto comprenderemos la caricatura externa que es expresiva y configura un

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

personaje no realista también comprendemos que esa caricatura sostiene un discurso que la posiciona en su realidad subjetiva frente a la de El Chico y a la realidad de la escena.

c.- La exageración

Este elemento no solo lo vemos en los personajes como en la caricatura sino también en la exageración de colores, sonidos, recursos escénicos que se articulan de una manera exagerada para no dejar espacios vacíos ni dudas en las propuestas, es decir, lo exagerado corresponde al sentido que se le da a las materialidades en comunicar no solo a través de la actuación sino que también de atmósferas significantes (como los cuadros de Van gogh o Munch, o las niñas de El resplandor, etc). La exageración en el habla es un recurso utilizado en la escena que aparte de servir para dar a entender el doblaje, también se articula en base al requerimiento expresivo que exige la escena, puesto que como expliqué anteriormente no es una escena realista, entonces, para alejarse de lo que llamamos una puesta en escena realista debe contener herramientas expresivas en términos actorales e interrupciones dramáticas que tienen más que ver con el expresionismo (distorsión de la escena, exageración de componente actorales y visuales, distintas perspectivas de una realidad subjetiva)

2.- Proceso creativo de la construcción.

El proceso creativo de la escena del Chico y la Chica partió del texto original de Sergi Belbel con una propuesta más bien realista. Las primeras muestras fueron a partir de un estudio de grabación y se sustentó en cantantes que iban a grabar una canción. Esto fue mutando, debido a que la escena no calzaba con el lenguaje de

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

la totalidad de la obra, por tanto, cambiamos de propuesta. Antes de cambiar la propuesta, Alexandra Von Hummel sugirió que la escena ocurriera primero. En ese intento de hacer que la escena sucediera, nuestra actuación se transformó, pasando a ser realista, a tal punto que los comentarios iban dirigidos a no cotidianizar los textos y el cuerpo, por lo que la teatralidad y lo expresivo se había perdido. Sin embargo, habíamos encontrado diálogo dentro de la escena y esto ocurría, aunque no en el formato que buscaba calzar con la totalidad de la obra. Después de probar y pasar por varias propuestas, cuestionamos el subtexto y los objetivos, finalmente esto no funcionó por lo que Von Hummel decide volver al texto para realizar una dramaturgia que permitiera afirmarnos desde las palabras, entendiendo estas como la configuración de una discusión en torno a la primera escena del secuestro. Como tarea, Von Hummel nos propuso escoger un fragmento de la primera parte del secuestro y cuestionarlo desde nosotros como creadores, para así encontrarle sentido a la escena tanto dentro de la obra como en nosotros mismos.

a.- Interrelación de las herramientas actorales del realismo y las herramientas de la estética expresionista

Entonces ya teníamos la dramaturgia, básicamente era un fragmento de la primera escena que se transformaba en una discusión entre la postura de lo que pensaban ambos personajes respecto a la mujer torturada. Ahora lo que faltaba era el elemento artificioso puesto que la escena no se sostiene dramáticamente con las herramientas del realismo, faltaba algo que se saliera de ese espacio para así entender la escena en relación al tema de la obra y su monstruosidad estética/discursiva. Este punto fue fundamental para que la escena y en consecuencia las actuaciones mutaran del realismo hacia lo expresionista,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

justamente eso era lo que Alexandra Von Hummel quería lograr, una puesta en escena no realista con actuaciones desbordadas pero sin perder veracidad, diálogo y organicidad. De esta manera, plantea la idea de un doblaje que repita un fragmento de la primera escena para que luego eso se quiebre, haciendo que los doblajistas comenten eso mismo que están doblando. En esa ruptura de una doble realidad es donde se aloja la opinión discursiva de la obra, ya que si la escena hubiese continuado en el doblaje de la primera escena sin interrupciones, esa realidad no se hubiese visto afectada por la interrupción y sobre todo por la discusión que esa interrupción traía consigo. Me refiero a la opinión que genera La Chica frente a lo que están doblando, pues en esa opinión y en el diálogo con El Chico se ven enfrentados a temas incómodos y morbosos como la tortura, el acoso, la moral, lo sexual entre otros, que se reflejan en lo que dicen y en como lo dicen. Así la perspectiva expresionista se esconde bajo una escena cómica, que habla temas incómodos y expone realidades oscuras, con cuerpos expresivos, personajes desbordantes y un humor negro. Lo anterior deja en evidencia que el expresionismo es compatible con las herramientas que articulan personajes y estéticas de un mundo monstruoso.

En suma, nosotros propusimos que el lenguaje español no se quebrara, mejor aún, que continuara, pero con otro acento, por ejemplo, en mi caso propuse un acento andaluz y mi compañero el del gato con bota. Debo admitir que en algunos momentos estaba perdida frente a las direcciones de Alexandra Von Hummel porque me daba cuenta de que no avanzábamos en la escena y ensayábamos para encontrar un rumbo que ni nosotros ni ella misma tenía claro, por lo mismo, me preguntaba, ¿Hacia dónde nos quiere llevar Alexandra Von Hummel? ¿Cuál es su pensamiento artístico/creativo? ¿Por qué quería llevar una escena realista a algo artificial? ¿Por qué no se estaba entendiendo la escena si había un objetivo claro? ¿Por qué era tan importante darle un sentido a lo

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

morboso?. Frente a estas preguntas y a medida que el proceso avanzaba comencé a percatarme de dos cosas. En primer lugar, la manera en que trabaja Von Hummel, puesto que se enfoca en lo que va surgiendo en el camino y en las propuestas que puede potenciar, además, del ensayo y error, de probar cosas y luego volver a propuestas anteriores, o no. En ese sentido es un trabajo extremadamente intuitivo que a lo mejor busca una cosa significativa más que demasiadas cosas que carecen de sentido. En segundo lugar, que el recurso artificioso, es decir, la capa externa, el “mono”, era el sostén de nuestra escena. Con lo anterior me refiero a que sin el mecanismo del doblaje y el acento español no hubiese podido crear mi personaje, ya que, a diferencia de las primeras propuestas realistas, marcadas por una cotidianidad no teatral, cuando encontramos el doblaje se convirtió inmediatamente en una escena expresionista con elementos sumamente teatrales y expresivos, sin perder por supuesto esa veracidad que quería mantener Von Hummel. En tercer lugar, lo morboso siempre estaba presente, de hecho, recuerdo que, al ensayar la escena, Von Hummel siempre nos llevaba a lugares incómodos, a mi compañero intérprete de El Chico le decía que realmente tenía que representar al estereotipo del hombre acosador y sexista, porque si lo hacía a medias y no lo exageraba entonces no se entendería que era una burla a esa caricatura estereotipada. Es por ello que mostrar exageradamente esa realidad deja al descubierto que el expresionismo se instala y confabula a través de estos personajes.

Eventualmente me surgieron otras interrogantes, ¿Por qué era tan importante que la escena ocurriera primero? ¿Y porque era fundamental encontrar un mecanismo artificial? La respuesta de las interrogantes es bastante simple, en definitiva, la escena tenía que ocurrir primero para entender que lo que se estaba discutiendo tiene relación con la escena anterior y también con lo que la escena estaba significando, básicamente la escena de El Chico y La Chica se desarrolla en función de la escena que acabamos de ver, de esta manera se entiende una

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

realidad a través de otra y en consecuencia se ponen en tensión. Cuando los textos tienen las intenciones adecuadas y la organicidad necesaria para que la escena dialogue con verdad, es cuando entra el elemento artificial, no obstante nuestro proceso fue a la par, a medida que encontrábamos esa verdad el elemento artificioso se impuso y empujo ayudando a que la escena dialogue con mayor organicidad.

Con respecto a lo anterior cabe destacar que la creación del personaje de La Chica fue posible gracias al doblaje y al acento español. Hacer la caricatura de la andaluza me sirvió para darle matices a los textos, sobre todo a la hora de accionarlos, además de que en el momento en que se instaló la caricatura de la española comenzó a volverse exagerado y cómico, instalándose la mezcla del acento español con las palabras chilenas, por lo que no era lo mismo decir “aweonao” con acento chileno a que decirlo con acento andaluz. Esta caricatura que al fin y al cabo se convirtió en una figura expresiva se relaciona con los mecanismos expresionistas en la dirección de Von Hummel, de esta forma comprenderemos el viaje creativo que en un comienzo ni yo misma entendía.

3.- ¿Cómo se integra el personaje a la totalidad de la obra?

El personaje de la Chica se integra en la totalidad de la obra mediante la repetición de la primera escena en el doblaje y posteriormente en el debate ideológico que mantiene con el Chico al defender la postura de la Mujer torturada. No cabe duda que la expresividad y el componente caricaturesco calza con la estética y el discurso de la obra en general, por lo que la participación de este personaje calza con el lenguaje escénico que se propone desde un principio. Finalmente, la llegada del dedo es un significativo contundente para que el discurso total de la obra se

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

relacione con el morbo y lo perturbador. Es por ello que les llega el dedo a los doblajistas, porque vendrían a representar el común de la gente, es decir, la idea de que probablemente mientras están torturando a una persona por razones ideológicas al mismo tiempo hay gente trabajando, comprando, viajando, haciendo su vida cotidianamente. Tal idea se asocia a lo que la obra propone en términos de discurso, mostrar una realidad o distintas realidades no como una verdad absoluta, más bien como una metáfora (exacerbada), encarnada por arquetipos personificados.

IV. DESCRIPCIÓN DEL PERSONAJE DE LA AMANTE Y SU ESCENA.

El personaje de la Amante está en una relación secreta con un político y recibe un paquete que contiene un pie, que al parecer es de la esposa del político. Esto le permite comprender que su relación no es tan secreta como ella pensaba y que corre gran peligro. Bajo esta premisa el segundo personaje a definir contiene mayores elementos expresionistas que el de la Chica. La razón de que sea el personaje que más gocé hacer.

Partiré mencionando que la Amante también es un personaje secundario dentro de la obra y que genera un quiebre fundamental en la historia. Este personaje tiene dos escenas. En la primera aparición la vemos detrás de un vidrio llorando porque acaba de ver el discurso del político en el cual se escucha que no va a pagar la recompensa de su mujer por convicciones políticas pero que a pesar de eso la ama profundamente. Esto destroza a la amante. Sumado a esa situación, de pronto aparece una mensajera que le entrega un paquete. La amante se queda en shock, debido a que, primero no esperaba nada y segundo su casa estaba resguardada por la seguridad. Sin saber cómo entró la mensajera, la amante recibe

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

el paquete, extrañada. Al quedarse sola, abre el paquete y se da cuenta que en su interior hay un pie. El pie de la mujer. Al verse sobrepasada por esta situación decide ir en busca del político. En esa búsqueda, entra sin querer a la escena de la tortura y ve a la mujer ensangrentada en el suelo. Se va impactada y vuelve a entrar por el otro lado del escenario donde se encuentra la escena de las pacas. Al entrar escucha el doblaje de la escena de la amante en su versión original de Sergi Belbel, e interrumpe con movimientos estridentes. La Amante se incorpora a la escena realizando un lipsync de lo que la doblajista relata, hasta que no aguanta más y lanza un texto en español chileno. La amante rompe la convención y termina de increpar al político con un monólogo final.

1.- Herramientas del expresionismo que ayudan en la articulación de un personaje.

El personaje de la Amante a mi parecer es el que representa de manera tajante la caricatura. De tal manera se evidencia en todos los aspectos de su articulación, en la vestimenta, la manera en que habla, camina y se expresa. Es desbordante, grotesco y a la vez es un personaje construido por distintas capas de ficción. A continuación, se comprenderá con mayor detalle los mecanismos que interfieren en la articulación del personaje con influencias expresionistas.

a.- La repetición

En el caso de la amante el recurso de la repetición se encuentra en dos instancias. La primera, es más bien una fragmentación repetitiva, es decir, en la escena hay

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

dos actrices una que interpreta a la doblajista que a su vez está interpretando a la amante desde el texto y la voz, y la otra que interpreta a la amante como personaje tridimensional. Entonces, el recurso repetitivo se logra vislumbrar cuando la doblajista repite ciertas palabras que la amante dice en acento chileno y la doblajista las “corrige” al español castellano, por ejemplo:

DIANA: UN WEON CON FUTURO, QUIÉN SABE SI HASTA
PRESIDENTE Y TODO TE PODI CONVERTIR, DE ESTE PAÍS
CULIAO QUE EN EL FONDO TE IMPORTA UNA WEA

KARINA: Te la suda

DIANA: PORQUÉ PA TI TODO ES LA PLATA Y PLATA Y PLATA

KARINA: Dinero dinero y más dinero (Von Hummel, 2022)

Esta situación pasa reiteradas veces, y no solo para dar a entender el mecanismo de doblaje, sino también para dejar en evidencia palabras claves que conforman las diferentes realidades dentro de la obra. Un ejemplo de aquello es lo que sucede en la parte en que la amante increpa al político y le explica que recibió la “pata” de su mujer, y justo después de ese mismo texto la doblajista la corrige diciendo el “pie”. Porqué es tan importante recalcar que fue el pie, porque el elemento que engloba a las partes del cuerpo que han sido cortadas, es un elemento que opera en la escena de la tortura que se vuelve a mencionar reiteradas veces como un signo que le compete a las diferentes realidades (Las Pacas, El Chico y La Chica, La Amante) en las múltiples escenas, en este caso a dos puntos de vista diferentes, la mirada de la escena de la amante y la de la tortura. Las estrategias expresionistas que se vinculan con esta escena partieron su desfiguración desde lo que propone el texto a lo que se lleva a la escena. Los

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

mecanismos escénicos mencionados son parte de esa desfiguración escénica, logrando la misma transgresión que la Virgen de Munch que cambia flores por espermatozoides. La desfiguración que en el caso de la pintura son los colores o trazos, puede llevar a la puesta en escena otros mecanismos desfigurados como la repetición, entendiéndose como un mecanismo expresionista.

b.- La caricatura

Como mencioné anteriormente el elemento caricaturesco en la Amante es notable. Analizando la capa externa es posible dar cuenta que tanto el pelo, vestuario y corporalidad el personaje es capaz de armar un “mono” muy claro. Quiero decir que a esa Amante ya la hemos visto, en una película, en una tía, en un libro, en la televisión, es decir, el arquetipo de la Amante es reconocible de primera instancia por su capa externa, por lo que muestra físicamente, por como camina y se mueve. En una segunda capa, se distingue la palabra, la voz y lo que se quiere comunicar, por lo que su habla es coloquial y desbordado, lo que comunica es exuberante, su deseo por comunicar es explosivo, desestructura cualquier evidencia realista para convertirse en expresividad pura, concreta las palabras a partir de las tonalidades vocales y los recursos discursivos que hay detrás de ellas. En esta capa la caricatura adquiere discurso y sentido, se vuelve subjetiva, particular. Una tercera capa corresponde a los sentimientos que ella contiene dentro de esa caricatura, que durante el monólogo los deja revelar para no votar la caricatura sino más bien dejarla en pausa, así revelar la desesperación y la rabia en su máxima vulnerabilidad. Esto demuestra que la caricatura no es realista pero no por eso carece de sentimiento. La línea discursiva del pensamiento de este personaje se integra en la caricatura, dejando al descubierto su contenido consistente y claro. Al ver una pintura expresionista logramos identificar que las deformaciones se instalan

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

para dar cabida a los sentimientos o a los elementos discursivos de esa deformación. La caricatura entra como herramienta expresionista, como una deformación y exageración del personaje, se exagera para darle importancia a los rasgos que deforman esa exageración. Es tan exagerada, que llegan a ser grotescos todos los movimientos que el personaje realiza. Son exacerbados, su habla es vulgar y disruptiva. Su discurso no conoce mediaciones, pues, arremete contra todo pronóstico. Este personaje es un vómito emocional y un desparpajo físico. Sin embargo, toda esa desfiguración propia del arte expresionista se traduce a su contenido discursivo. La Amante no puede cargar con más, está cansada de ser siempre la más perjudicada, la que se esconde para no ser vista, la que tiene miedo, la que sufre la angustia de no ser una primera opción, la que ocupa una máscara para que no la reconozcan, para esconder su rabia, la que finalmente rompe con toda moral y decide sacarse la máscara para lanzar sus pensamientos más profundos que la martirizan día a día. Es por esta razón, que al final de la escena La Amante explota y metafóricamente se quita de encima la caricatura dejando que su verdad hable por ella. De esta manera, la articulación de este personaje incorpora las herramientas expresionistas que le ayudan a crear una estética monstruosa sin perder la verdad y organicidad que se establece en el realismo.

c.- La exageración

La exageración en el personaje de la amante puede verse de múltiples formas. El peinado: Puesto que lleva un jopo enorme. La vestimenta: Utiliza una vestimenta entera de leopardo. El maquillaje: Exacerbado en todas sus posibilidades. La corporalidad: Los movimientos son estridentes y grandes, al igual que la firmeza de los pasos que da cuando camina. La articulación: La modulación de la boca cuando

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

está haciendo Lip Sync es sumamente exagerada. El tono: tanto actoral, energético y vocal son grandes, no pasan desapercibidos. En sí todos los mecanismos y recursos que configuran el personaje de la Amante son exagerados, a tal punto que llegan a ser grotescos. Por ende la escena es también grotesca, la estridencia de los textos revela una urgencia, un deseo de vomitar grotescamente lo que se quiere comunicar. Tal como se menciona en el punto anterior, este personaje ocupa con creces estrategias expresionistas lo que ayuda en la efectividad de su articulación y desarrollo dramático.

2.- Proceso creativo de la construcción del personaje.

El proceso creativo de la construcción del personaje de la Amante estuvo impregnado por el ensayo y error. La búsqueda constante del contenido más que de la forma. No obstante, en la práctica fue todo lo contrario. La primera propuesta fue tener dos realidades: el mundo del doblaje y de los personajes. En estos dos mundos conviven realidades y espacios diferentes, por lo que en algún momento debían integrarse ambas realidades en una sola para que dialoguen de manera simultánea. De la idea anterior, nace el mecanismo del Lip sync y la repetición de los mismos gestos entre la doblajista y la amante, con el fin de mezclar estos dos mundos sin que exista un corte notorio. Se pretendía transitar por un momento, el del doblaje de la escena de la amante, que esté interrumpido por otro, el de la Amante que interrumpe la escena del doblaje porque le llegó el pie cortado de la Mujer del Político.

La propuesta escénica estaba solucionada, ahora faltaba encarnar con mayor profundidad el personaje. En mi caso, los inicios de la Amante fueron dedicados al entendimiento discursivo, para mí era fundamental entender primero

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

al personaje para que luego desde mi punto de vista pudiera encarnarlo. En las primeras muestras la Amante era más bien un personaje realista que bordeaba lo melodramático, porque estaba abordando el personaje desde la emocionalidad más que de la acción o la forma. Y eso no estaba funcionando debido a que no tenía que victimizar al personaje, al contrario, debía defenderlo y posicionarlo en un lugar activo discursivamente hablando. Incluso Alexandra me sugirió no ponerles tanto dramatismo a las palabras ya que estas tenían el peso necesario para comunicar, por lo que debía prestar mayor atención a otras capas de ficción que me permitieran darle más profundidad al trabajo. A raíz de este comentario decidí enfocarme en lo concreto, en las acciones, en lo que quería comunicar y de qué manera quería hacerlo. Cuando estuve clara con las intenciones, Alexandra Von Hummel me dijo que faltaba más cuerpo, debía llevar al extremo la caricatura. Ese comentario fue crucial. A la muestra siguiente lleve la caricatura de la Amante con algunas intenciones claras en los textos. La propuesta funcionó e incluso Von Hummel me pidió precisar aún más los movimientos y darles más matices a las intenciones de los textos. Cuando encontré la caricatura me di cuenta de que eso era lo que le faltaba al personaje o más bien eso necesitaba con urgencia, una piel porque los órganos ya los tenía.

A.- Interrelación de las herramientas actorales del realismo y las herramientas de la estética expresionista.

La relación existente entre la actuación realista y los mecanismos expresionistas que se configuraron para el desarrollo de la Amante fueron fundamentales en el proceso creativo. Resulta lógico que en los inicios del proceso de creación se pensara el personaje en términos realistas, puesto que el texto lo requiere así, al igual que las exigencias de la escena para que ésta ocurriera con verdad y

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

organicidad. No obstante, estas exigencias fueron necesitando de otras para así adentrarnos en la estética que Alexandra requería. Estas otras exigencias tenían que ver con algo que sostuviera la escena más allá del texto, la verdad o el diálogo, era algo que coincidiera con lo grotesco de las otras escenas. Y es en esa búsqueda de lo faltante que se integra una estética expresionista en la actuación, la puesta en escena, la escenografía, y la atmósfera que generan la música e iluminación. Estos componentes se integran a esa veracidad actoral para entender la puesta en escena desde diversos mecanismos que se articulan para que la obra encuentre un sentido discursivo coherente que además dialogue con lo estético. Sin duda alguna La Amante es el cruce entre una actuación con elementos fundamentales del realismo como la verdad y organicidad, y la estética grotesca/monstruosa del expresionismo como lo es la caricatura, la exageración y los mecanismos excesivos de la puesta en escena.

3.- ¿Cómo se integra el personaje a la totalidad de la obra?

El personaje de la Amante se integra en la totalidad de la obra mediante el vínculo con el Político y este con su Mujer. En este sentido, la llegada del paquete con el pie a su casa es fundamental al momento en que la amante tiene que accionar, pues este suceso le da el impulso para ir tras el Político y enfrentarlo. En términos discursivos este personaje es bastante claro en sus convicciones, en efecto ella es la que incide en el pensamiento del político para que piense en su mujer y entre a cuestionar su ética. Queda claro cuando esta le dice:

DIANA: UN WEON CON FUTURO, QUIÉN SABE SI HASTA
PRESIDENTE Y TODO TE PODI CONVERTIR, DE ESTE PAÍS
CULIAO QUE EN EL FONDO TE IMPORTA UNA WEA

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

KARINA: Te la suda

DIANA: PORQUÉ PA TI TODO ES LA PLATA Y PLATA Y PLATA

KARINA: Dinero dinero y más dinero

DIANA: DE DONDE SACASTE LA PLATA. RESPONDE. DE DONDE CHUCHA SACASTE TODA ESA PLATA. ¿POR QUÉ NO PAGASTE ANTES? ES TU MUJER WEON, UNA MUJER CULTA, INTELIGENTE, UN HIJO, NO SÉ CUÁNTAS CASAS, NO SÉ CUÁNTOS AUTOS, UNA AMANTE, MÁS RICA QUE INTELIGENTE PA COMPENSAR LO QUE LA OTRA MARACA NO PUEDE DARTE ¿CIERTO? UNA AMANTE QUE NO ES TAN SECRETA COMO PENSABAS (Von Hummel, 2022)

Así el personaje demuestra su punto de vista frente a la situación que está viviendo y genera una tensión que repercute en la totalidad de la obra. Pues es en esta escena de la Amante que al encarar al Político este finalmente confiesa que ya pagó.

CONCLUSIÓN

Resulta indudable que el proceso de creación en la Amante y la Chica hayan estado relacionados en un principio con la vinculación de las herramientas utilizadas en el realismo, y luego, que durante el proceso de creación se sume el expresionismo respectivamente. Como se ha planteado anteriormente en la discusión, estos dos mecanismos que operan tanto en la actuación como en la estética, a simple vista parecieran ser opuestos e incluso es posible deducir que no tienen vinculación alguna. Sin embargo, en esta investigación se demuestra lo contrario. De acuerdo con la hipótesis planteada he llegado a la siguiente conclusión. No es condición

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

exclusiva que al instaurar una propuesta expresionista se dejen a un lado elementos fundamentales propios del realismo como lo son la organicidad, la verdad y la acción verbal/física. Estas herramientas a mi parecer son la base fundamental para cualquier tipo de lenguaje escénico. Más aún si se quiere lograr un personaje caricaturizado para que este sea creíble debe tener consistencia en términos actorales y esa consistencia la alcance integrar gracias a las bases de la actuación realista. Además, quiero dejar en claro que durante el proceso de creación de la obra *Nosotros* bajo la dirección de Alexandra Von Hummel existieron influencias marcadas por la estética expresionista que si bien no pretendo encasillar a la directora con ese determinismo, si es pertinente relacionar la poética de Von hummel y sus rasgos estéticos discursivos con lo que plantea el expresionismo, sobre todo a lo que respecta cuando definimos los concepto de monstruosidad, deformación de la realidad y subjetividad.

BIBLIOGRAFÍA

- Berlante, D. (2020). *Aportes de la Teoría teatral francesa para el abordaje y estudio de los ...* Eventos Académicos. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/1702/2299> consultado el día 9 de Diciembre de 2022.
- Cornago, Ó. 2006. "Teatro posdramático: las resistencias de la representación" en: Sánchez, J. (dir.) *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca, UCLM, (pp. 165-179).
- Eco. U (2007). *Historia de la fealdad*, Trad. Maria Ponz Irarrazabal, Barcelona, Lumen.
- Elger, D. (2018) *Expresionismo: una revolución artística alemana*, Madrid, Taschen.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

- Jerez, C. (1989). *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. Coruña, Castro.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro Posdramático*, trad. Diana González, Murcia, CENDEAC.
- Micheli, M. de. (2002). *Las Vanguardias Artísticas del Siglo XX*, Madrid, Alianza Forma.
- Montes, R. (2006). *El expresionismo pictórico y literario. El caso español en José M^a Gironella y su filiación barrojana*, Badajoz, Moenia.
- Muñoz, M. T., & Fullaondo, J. D. (1991). *El Laberinto Expresionista*. Madrid, Molly.
- Noehlin, L. (1991). *El Realismo*, trad. José Antonio Suárez, Madrid, Alianza Editorial.
- Stanislavsky, K. S. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el Proceso Creador de la Vivencia*, Trad. Jorge Saura, Barcelona, Alba Editorial.
- Pavis, P., & Ubersfeld, A. (1998). *Diccionario del Teatro*, Trad. Jaume Melendres, Barcelona, Paidós.
- Von Hummel, A. (2021) *Cover (Pato Salvaje de Ibsen) a Teatro La Memoria, SATCH*. Disponible en: <http://www.satch.cl/2022/05/18/cover-pato-salvaje-de-ibsen-a-teatro-la-memoria/> consultado el 9 de diciembre de 2022.
- Von Hummel, A. (2018) "La María: El Teatro Como Acto de Rebeldía y resistencia brutal", *Galio*. Francisco Pérez. Disponible en: <https://galio.cl/2018/10/19/la-maria-el-teatro-como-acto-de-rebeldia-y-resistencia-brutal/> (Consultado: Diciembre 8, 2022).
- Von Hummel, A. (2017) *Memoria de Obra : La puesta en escena como anagrama o escucha múltiple : Proliferación del Habla y del cuerpo en franco, Memoria de obra : la puesta en escena como anagrama o escucha múltiple : proliferación del habla y del cuerpo en Franco*. Disponible en:

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

<https://repositorio.uc.cl/xmlui/handle/11534/21625> consultado el día 9 de Diciembre de 2022.

- Von Hummel, Alexandra. (Directora) Colectivo La Nufa (Dramaturgismo) (2022) *Nosotros*. Providencia, Santiago, Chile: Egreso Escuela de Teatro Universidad Finis Terrae (del 25 de Noviembre al 4 de Diciembre)
- Hecht, F. Z. (2021). El drama y la historia. En *Expulsión de la Casa Dramas Históricos Chilenos 1920-2020* (pp. 32–35). Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae.