



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**EL LENGUAJE ACTORAL EN RÉQUIEM AMORIS DE DISCORDIA COLECTIVA Y
ANDREINA OLIVARÍ, DIÁLOGO CON EL EXTRAÑAMIENTO BRECHTIANO
EN LA BÚSQUEDA DE LA FELICIDAD EN EL SIGLO XXI**

Pablo Baeza - Catalina Rojas

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



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
MARCO TEÓRICO	6
DESARROLLO	18
CONCLUSIONES	29
REFERENCIA	30



RESUMEN

La siguiente investigación, analiza cómo la obra *Requiem Amoris* dirigida por Andreina Olivari e interpretada por Discordia Colectiva, utiliza el lenguaje actoral en base a algunas herramientas de las actuaciones Brechtianas para poder indagar la noción de felicidad en el siglo XXI. Este enfoque pone en pugna la felicidad colectiva y la felicidad individual, dando a conocer o reflejando las tensiones existentes en el contexto materialista actual. Mediante el teatro épico, la obra busca incitar al espectador a través de estrategias dramáticas (lenguaje, cuerpo del actor, juego de roles y referencias a la vida real), promover e incentivar una crítica reflexiva sobre las imposiciones sociales que impiden el alcance de la felicidad.

PALABRAS CLAVES: Extrañamiento (distanciamiento), acción dramática, felicidad, materialismo histórico, hegemonía, estrategias dramáticas, colectivo, individualismo, roles (personajes).

INTRODUCCIÓN

El objetivo principal de esta investigación ahonda sobre los principios de una actuación Brechtiana, presente en la obra *Réquiem Amoris*, dirigida por Andreina Olivari, bajo la actuación de Discordia Colectiva. Estos principios actorales dialogan con el lenguaje presente a lo largo de toda la acción dramática.

Se mencionará y analizará sobre, cómo el uso del método de actuaciones Brechtianas (teatro épico), son utilizados como herramientas para transmitir una crítica o reflexión a los espectadores, para volver a ver tópicos relevantes en la sociedad actual. En el caso de *Réquiem Amoris*, el principal tópico es: la felicidad. Esto con el fin de proponer una nueva mirada a las imposiciones sociales de lo que es la felicidad y cómo la encontramos realmente. Dicho tópico, se presenta en la obra bajo la pugna de dos fuerzas que se oponen: una felicidad colectiva y una individual. Se debe mencionar, la relevancia de un contexto histórico, como lo es el materialismo histórico, lugar donde se analizará el uso de una actuación Brechtiana. Para todo esto, se articulará una dialéctica entre ambas fuerzas mencionadas, siendo este el conflicto implícito de la obra y lo que se busca retratar mediante el uso de un lenguaje artificioso y distanciado.

En esta investigación, Brecht nos presentará cómo se articula una actuación extrañada (distanciada) mediante el uso de formas del teatro épico; de esta manera se levantarán interrogantes y por consecuencia reflexiones en el espectador, siendo relevante para esta investigación el cómo interpretar una actuación, que logre hacer que el espectador se cuestione una realidad social y/o cultural. Para discutir sobre lo mencionado se defenderá la siguiente hipótesis a lo largo de toda esta investigación:

La obra *Réquiem Amoris*, dirigida por Andreina Olivari, recurre a las formas del teatro épico con el propósito de ofrecer a los espectadores una opinión y reflexión cuestionadora de los obstáculos para la concreción de la felicidad en la sociedad actual. Esta imposibilidad de alcanzar la felicidad se manifiesta por una serie de imposiciones sociales que han sido naturalizadas. Por tanto, la obra busca que los espectadores vuelvan a ver aquellas imposiciones características de la realidad social de comienzos del siglo XXI.



Para avanzar en la investigación, al discutir sobre la ya mencionada hipótesis y para argumentar sobre aquello, es que examinaremos nuestra obra, bajo la mirada del materialismo histórico y dialéctico en conjunto con los parámetros del teatro épico.

En grandes rasgos, este trabajo investigativo, consiste en un marco teórico el cual sustentará la discusión sobre materialismo histórico, dialéctico, hegemonías presentes a lo largo de la historia de la humanidad y la presencia de las formas del teatro épico en la actualidad. Todo esto con el propósito de sustentar teóricamente nuestro trabajo.

Luego en el desarrollo encontraremos las relaciones de lo anterior con la obra *Réquiem Amoris* en donde se pueden presenciar aquellas formas del teatro épico en las estrategias dramáticas de la ficción. Para finalizar con la pregunta ¿Por qué es importante el uso de las estrategias dramáticas para lograr el extrañamiento? concluyendo así el sustento de la hipótesis.

MARCO TEÓRICO

Cómo se articula la realidad social

Es relevante, antes de comenzar el desarrollo de nuestra investigación, comprender y situarnos en el contexto social y cultural de manera teórica, en el cual se desarrolla la obra. Y para eso, es importante estudiar la realidad social que vivimos para poder analizar a la sociedad, estas formas se definirán a continuación.

Materialismo dialéctico

Primero que todo para abordar el materialismo dialéctico es importante entender la realidad social que nos rodea y de esta manera comprender la realidad y sus diferencias sociales. Stalin lo define concretamente de la siguiente manera:

El materialismo dialéctico es la concepción del mundo del Partido marxistaleninista. Llámese materialismo dialéctico, porque su modo de abordar los fenómenos de la naturaleza, su método de estudiar estos fenómenos y de concebirlos, es dialéctico, y su interpretación de los fenómenos de la naturaleza, su modo de enfocarlos, su teoría, materialista (Stalin, 1977, p.1)

El estudio de la realidad social, busca identificar en esta, las diversas fuerzas que sostienen las ideas que se confrontan en los procesos de construcción de la estructura de la sociedad. En ese sentido, el materialismo histórico identifica las dialécticas del poder en la realidad social, caracterizada por una contradicción constante de fuerzas. Los marxistaleninista ven el mundo bajo la lógica del materialismo dialéctico. Es importante desentrañar el concepto para generar un análisis más concreto:

Materialismo: Todos los sucesos del mundo tienen una base material, es decir todo se explica por factores físicos y económicos.

Dialéctico: Estudian los fenómenos del mundo, para generar una observación de cómo se transforman, cambian e influyen las cosas a partir de una relación de oposición entre las fuerzas que constituyen la realidad histórica.



Rasgos fundamentales del materialismo dialéctico:

Según lo señalado por Stalin, el materialismo dialéctico, debe entenderse como la concepción del mundo desde la vida material, es decir que todo lo que nos rodea es materia y todo es un conglomerado de interconexiones que dependen una de la otra dentro de la naturaleza misma, por ende, contradice ideas anteriores a la época, las cuales explican cómo la realidad material determina la conciencia del ser (1977).

El materialismo dialéctico plantea, siguiendo todavía a Stalin haciendo referencia a lo planteado por Engels en su teoría filosófica; todo está en constante movimiento y permeable a diversos cambios de diferente índole, sobre todo social, el cual por medio de una lucha de fuerzas opositoras dentro de una sociedad, donde hay quienes desean y aspiran a un puesto superior económicamente hablando (la burguesía) a estas se le contradicen quienes luchan, interfieren y son parte de la clase trabajadora, los mismos que le brindan sus productos y bienes por medio del trabajo (1977). Es en este punto donde la dialéctica se explica por sí sola, generando una contrariedad de pensamientos y una lucha social explícita, las cuales se enfrentan bajo un mismo sistema económico y lógicas universales dentro de una sociedad.

Sintetizando lo anterior: “La dialéctica plantea como dos ideas de diferente índole se interponen una con otra y que pensando bajo una lógica social, es que esta se hace determinante al observar la realidad que nos rodea” (Stalin,1977,p.3)

Materialismo Histórico

Ahora, pensando en encontrar un mecanismo de estudio de la realidad que nos rodea y las diferencias sociales que esto conlleva es que se hace pertinente definir el materialismo histórico. Este plantea cuál es el factor determinante que define la fisonomía y el régimen social de una sociedad, esto entendiendo cuales son las condiciones de vida material dentro de una misma, es decir el estilo de vida y sustento económico de las personas. (Stalin,1977, p.3)

El materialismo histórico es la extensión de los principios del materialismo dialéctico al estudio de la vida social, la aplicación de los principios del materialismo dialéctico a los fenómenos de la vida de la sociedad, al estudio de ésta y de su historia. (Stalin,1977, p.1)

Para responder aquello mencionado es que Stalin plantean una nueva forma de concebir la historia y los acontecimientos sociales de una determinada comunidad, para esto es que plantea que la mejor forma de estudiar a una sociedad es mediante los modos de producción de la misma y como la ejecución del trabajo de las personas o la clase trabajadora ejerce su fuerza productiva, esto no solo abarca el modo de producción de un determinado producto sino que también cómo se relacionan los trabajadores entre sí y cómo se establecen las relaciones de poder entre personas.

Otro punto importante que se debe mencionar sobre el materialismo histórico, es que el modo de producción siempre está en constante cambio y transformación, la cual es dada por los mismos cambios que se dan en el modo de trabajo de las personas.

Lo que intenta explicar Stalin, bajo los parámetros de Marx, es que es imposible estudiar la historia sin antes entender cómo funciona la forma de producción de una sociedad, si el modo de producción de un determinado producto está abierto a transformaciones, estas transformaciones siempre se verán reflejadas en la sociedad misma (1977). Una nueva forma de concebir la historia social es observar cómo han de transmutar las fuerzas productivas de la misma.

Todo esto trae consigo una nueva mirada en cuanto a la relación entre trabajadores, puesto que los seres humanos experimentan estos cambios en la forma de producir y generar bienes de consumo, trae como consecuencia nuevas relaciones entre personas; por ende, entre toda la sociedad.

En síntesis, como lo mencionado anteriormente, si la forma de producción cambia, la sociedad experimenta estos cambios por medio de transformaciones sociales y por sobre todo económicas lo que traerá a futuro una nueva toma de consciencia del poder, entendiendo que hay una clase superior que está al mando de la sociedad, por medio de una lógica económica.

El concepto de Hegemonía en Gramsci:

La investigadora Natalia Alvarez plantea en su artículo: *El concepto de Hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política*, esta afirma lo siguiente sobre hegemonía y el análisis que este requiere para nuestra investigación:

El concepto de hegemonía comprende la dirección político-ideológica de un amplio arco de alianzas, logradas a través del consenso. Este consenso, implica que el articulador de esta alianza, el partido para Gramsci, logre representar un conjunto de demandas heterogéneas, que no son la suma de demandas de distintas clases, sino su amalgama en un proyecto político ideológico que les da consistencia. (Alvarez, 2016, p.8)

Esto quiere decir que la hegemonía debe entenderse como la ideología de un determinado grupo de personas, las cuales se han conglomerado para avanzar en busca de tener el poder social y económico.

Ahora bien, parafraseando a Alvarez, la hegemonía debe comprenderse como una serie de creencias y prácticas de la clase dominante. Es aquel conjunto de personas que posee mayores bienes materiales y controlan los medios de producción, aunque son la minoría que ostenta el poder, no tan sólo económico sino también político (2016); es decir, son aquellos que por medio de su amplio poder económico interfieren en las decisiones de un estado.

Este fenómeno no sólo se presenta en decisiones sociales y económicas, sino que también se encuentra a nivel cultural, educacional y en todo ámbito social. Es importante entender que la clase dominante cumple con su ideología constantemente y se ha mantenido por décadas de este modo, marcando las diferencias sociales dentro de un mismo territorio.

El discurso hegemónico de esta clase ha sido enormemente comprometedor por lo que toda una sociedad ha caído en este, marcando las complejidades que trae y arrastra consigo un sinfín de complejos cuestionamientos. No se cuestiona esta abismante diferencia social (Álvarez, 2016).

Por otro lado, se debe considerar que el proletariado debe tomar consciencia de lo mencionado y ver desde fuera esta ideología dominante de un territorio. Para reafirmar esto se hace pertinente recurrir a lo señalado por Álvarez sobre lo planteado por Gramsci:

El italiano hace un llamado a la descorporativización del proletariado y, en consecuencia, a la operativización de alianzas que incluyan a todos los que tienen similar situación de explotación. Así, propone la construcción de una

“nueva hegemonía” donde el nuevo príncipe: “el partido”, es central como así también la actividad política de los intelectuales orgánicos para cimentar ideología y develar situaciones: el paso de “la consciencia en sí” a “la conciencia para sí” (Álbarez, 2016, p.2)

Puesto que al estar todos sumergidos en esta lógica capitalista y que se sigue arrastrando una hegemonía del poder económico, las personas y por sobre todo, la clase trabajadora debe (según Gramsci) tomar las riendas de esto y presentar una nueva hegemonía.

Conglomerarse y buscar aliados es una forma de encontrar una especie de igualdad entre personas, no sólo económicamente hablando, sino que también en todo ámbito social que la hegemonía dominante ha desarrollado por siglos. Podemos observar esto en el capitalismo neoliberal actual donde estamos inmersos actualmente, la clase dominante ha tomado territorio y ha marcado su posición social. Por medio de la imposición de un modelo económico que determina materialmente la forma de la estructura social.

Tras el reconocimiento de esta lógica en que el discurso hegemónico impone un sistema de valores, Álbarez explica cómo se articulará una discusión con este orden:

(...)Este proyecto, es conducido por el proletariado. Por ello, el partido comunista debe superar su discurso de clase obrera “corporativista” y articular un discurso nacional y popular, pasar del momento económico-corporativo al momento político hegemónico, donde se complementa y sintetice con otras demandas y percepciones ligadas a los otros grupos sociales subalternos forjando así la alianza que permite gestar la voluntad colectiva nacional-popular. (Álbarez, 2016, p.8)

Siguiendo lo mencionado anteriormente, es que, para esta investigación se debe comprender la relevancia de la toma de consciencia, de cómo ejerciendo el poder con la ayuda de alianzas, se hace increíblemente atractivo observar cómo una sociedad se va desarrollando mediante diversos paradigmas sociales y puntos de vista variados según las personas y su condición económica.

Se hace llamativo comprender que el proletariado tiene mucho más poder del que se cree que tiene, ya que su paralización en términos formales, de ejercer la fuerza de trabajo traería diversos conflictos, dentro de cómo funciona la economía de un país. En este momento hay que detenerse para explicar que es ahí donde la realidad social se hace determinante, en la diferenciación de clases y el querer aspirar a derrotar a su contrario, sabiendo que una depende de la otra continuamente (bajo la lógica de este sistema) y que la unión de una ideología y la experiencia de vivir bajo las lógicas de la explotación económica pueden traer consigo una nueva clase: una nueva hegemonía que aspira al poder.

Ya revisadas las teorías sociales, requeridas por esta investigación para comprender los procedimientos de construcción de sentido de la obra *Réquiem Amoris* de Andreina Olivari, es necesario comprender los mecanismos teatrales que permiten la disposición de estas ideas en la puesta en escena, estos se definirán a continuación.

Efecto de extrañamiento y la actuación brechtiana: Una mirada brechtiana a las actuaciones del actor.

Se definirá el teatro épico de manera global, para luego profundizar en cómo se articula la actuación brechtiana, la cual está presente en la obra, definida desde el punto de vista de Brecht.

Para avanzar en la investigación se requiere definir qué es el teatro épico de manera global, hacer hincapié en cómo este se articula mediante una actuación Brechtiana, en nuestra obra. Por un lado, partiremos definiendo cómo es la mirada de Brecht a las actuaciones anteriores a su método y luego, analizaremos la actuación Brechtiana para comprender de qué manera funciona el efecto de extrañamiento y cómo incide en los espectadores.

Brecht, en su texto *Escritos sobre teatro*, da una visión de cómo ha sido el teatro hasta ese momento (hasta mediados del siglo XX). En su investigación, demuestra cómo la interpretación actoral se ha desarrollado siguiendo un modelo ininterrumpido por varios siglos en la modernidad occidental. Por tanto, quiere romper con esta tradición generando la percepción del distanciamiento en el espectador. Definiendo del siguiente modo cómo se ha actuado hasta antes de su aparición:



[...] El actor que procede de tal modo niega al espectador la posibilidad de conocer al personaje como él lo conoció. En lugar de transformarse ante sus ojos aparece ya transformado, como un hecho que se ha mantenido ajeno a cualquier influencia y que no se someterá a influencia alguna, es decir, como un ser disociado, absoluto y abstracto.

El hecho de que ese tipo humano queda sometido al juicio del espectador no varía las cosas, puesto que el veredicto del público no le alcanza. Por otra parte, como esos juicios carecen de objetivo, no hay razón para provocarlos. Además, generalmente por esa vía ni siquiera se provoca el enjuiciamiento y solo se logra la vivencia (Brecht, 1963, p.17)

Brecht menciona cómo un actor al momento de representar un personaje, se deben plasmar las ideas y el concepto a tratar en una determinada obra, se debe entender que el espectador va a conocer este mundo mediante la actuación del intérprete y que al realizarse una actuación de manera convencional no se levantan mayores cuestionamientos en el espectador, el autor hace una mirada hasta antes de sus obras y por supuesto a lo que ha sido el teatro convencional con actuaciones convencionales.

Actor deductivo, paulatino y rasgos

Siguiendo bajo la misma línea, el autor nos habla de cómo se debe proceder en esta nueva forma de situarse frente a un personaje. En el apartado *La elección de los rasgos* (del personaje), define como un actor *deductivo*, definido como el actor que encarna a su personaje sin el objetivo principal de levantar cuestionamientos en su interlocutor.

Por otro lado, define al actor Brechtiano como Paulatino, el cual, si desempeña una labor donde el actor tendrá como objetivo no solo encarnar a su personaje, sino que también presentarse de una forma novedosa, diferente y cuestionadora frente a su público y también en cómo se relaciona con los otros actores que componen una misma obra. Brecht, lo menciona así en su libro:

Su misión consiste (del actor) en reunir todos esos rasgos en un determinado personaje concreto, diferenciado de los demás y fácilmente diferenciable y al mismo tiempo equilibrarlos. No le está permitido omitir rasgos aislados, claramente visibles para facilitar la síntesis. Al hacerlo

estaría partiendo, en el fondo, de una concepción del todo que en su juicio es la esencial; en una palabra, estaría cayendo en el proceso deductivo. Para la construcción de su personaje debe utilizar precisamente los rasgos que no “cuadran”, los que están en contradicción con otros (Brecht, 1963, p.19)

En este apartado el autor pone énfasis en no caer en un proceso deductivo, sino que más bien, señala la importancia de generar contradicciones, las cuales contradicen lo ya conocido por el espectador (más adelante ahondaremos en esto) y que por medio de la precisa elección de rasgos es que se lograría una actuación cuestionadora y más llamativa. Sin embargo nos queda en cuestión preguntarnos específicamente a que se refiere Brecht al mencionar los rasgos del personaje, pues de esta manera podemos simplificar esta idea. “Los rasgos son pues, hasta cierto punto, movimientos de ajedrez de los personajes y no simples expresiones (reacciones a estímulos) de una persona con libertad de expresión”. (Brecht, 1963, p.20)

Es de esta manera que una interpretación Brechtiana busca siempre diversas particularidades en los personajes que se presentan en una obra, ya que de esta manera se logra una diferenciación de lo ya conocido anteriormente, se lograría generar en el interlocutor, mediante la reacción a diversos estímulos, el habla y la acción, una diferencia en el espectador a lo ya conocido, ya este no estaría solo sintiendo identificación, sino que también estaría preguntándose sobre lo que está observando y por qué se presenta de tal manera.

Cuestionamiento de la mimesis

Tomando en consideración todo lo mencionado hasta este momento, podríamos dilucidar que el autor cuestiona la mimesis generada y muy trabajada (hasta el momento) en las obras y cómo esto sólo produce una identificación con el público, generando así una buena puesta en escena que cumple con el objetivo de que el espectador se emocione y que todas sus preguntas levantadas en la obra puedan ser, en su mayoría, respondidas.

De este modo, Brecht toma esta lógica de identificación con los personajes y rompe con aquello. Para empezar a discutir sobre esto, siendo lo más importante de nuestra investigación, es necesario hacer hincapié en el extrañamiento, el cual formula una crítica a la mimesis que realizan los actores, como se había dilucidado anteriormente (Cabezas, 2016).



La identificación es un pilar de la estética predominante. Ya en la magnífica *Poética* de Aristóteles se describe cómo la catarsis, es decir la purificación psicológica del espectador, es provocada por la mimesis, pues el actor imita al héroe (Edipo o Prometeo) y lo hace con tal sugestión y capacidad de transformación que el espectador le sigue en esa imitación, y de este modo se apropia de las vivencias del héroe (Brecht citado por Cabezas, 2016, p.80)

Es en este apartado donde Brecht dimensiona la importancia de encontrar una nueva forma de hacer teatro, un nuevo lenguaje y recalca la importancia de tomar en cuenta la mimesis que realizan los actores y transmutar aquello a un elemento determinante y cuestionador en la actuación.

Definición de extrañamiento

Ya entendiendo las propuestas de Brecht y su mirada al teatro desde el apogeo de las artes escénicas, desde la Grecia clásica hasta la primera mitad del siglo XX, es que ya es momento de definir concretamente, qué se entiende por extrañamiento, partiremos analizando las palabras de Cabezas que apunta hacia lo concreto, luego nos extenderemos hacia lo más complejo que apunta Bertolt Brecht. “Extrañar implica volver ajeno o extraño algo conocido para volver a conocerlo, lo cual no implica necesariamente una desafección”. (Cabezas, 2016, p.2)

El autor plantea la importancia de “abrirle los ojos” al espectador, de comunicarle una situación que está ocurriendo, no tiene porqué ocultar lo que desea transmitirle a su interlocutor, debe traspasar lo que desea decirle, debe levantar preguntas y no respuestas.

Se debe dejar de lado la mimesis ya conocida, el actor ya no debe pretender en su totalidad ser un personaje ficticio, el cual el público desea sentir algo y hasta, (generalmente siempre) llegar a la catarsis, tan buscada en el teatro de antes (Cabezas).

No se debe pretender que el espectador se pare de su butaca y llegue a su casa conmocionado con lo que acaba de ver, sino por el contrario debe generar un cuestionamiento por el modo en el que se han presentado diversos acontecimientos en la obra que podría estar presenciando.

El actor debe querer generar todo esto en el espectador y debe lograrlo mediante este nuevo lenguaje que ha de llamarse extrañamiento. Bajo esto mismo es que Brecht menciona lo siguiente;

El actor debe presentarse lisa y llanamente ante su público y exhibir algo ante sus ojos, abiertamente, sin disimular siquiera que está mostrando algo. Imita a otro hombre, pero no hasta el punto de pretender ser ese otro hombre; no tiene la intención de hacer olvidar al público su propia existencia, la del actor. (Brecht, 1963, p. 24)

El autor plantea una vez más la relevancia del teatro épico. De no querer generar una mimesis entre actor y personaje, sino que más bien presentarse tal cual a su audiencia, sin embargo también plantea la necesidad del teatro épico (teatro de Brecht) de mostrarle a su público un actor que pueda dar cabida a representar una sociedad, es decir un personaje interpretado por un actor puede ser una representación social de todo un conglomerado y de esta manera levantar cuestionamientos. "(...) Su persona se mantiene como una persona corriente, diferente de las demás, con rasgos propios; una persona, pues, que se asemeja por eso mismo a todas las otras, a las que están presenciando el espectáculo". (Brecht, 1963, p.24)

Pues queda claro cómo las ideas de Brecht quedan plasmadas en el teatro épico, se plantea la relevancia de generar un extrañamiento, es decir que el público no se identifique emocionalmente, pero que sin embargo si vea un personaje perteneciente a una sociedad. Finalmente, para dejar más en claro la definición de extrañamiento y porqué es relevante en una determinada obra, se hace atingente mencionar las siguientes interrogantes: ¿Por qué el actor ha de brindar a su público sólo la posibilidad de una vivencia, cuando puede proporcionarle un conocimiento, cuando puede abrirle los ojos a algo? (Brecht) y de la misma manera que Brecht deja planteados interrogantes, seguiremos avanzando en la investigación.

Formas en la actualidad

Para reafirmar nuestra hipótesis, es importante saber cómo las formas de Brecht siguen vigentes en el teatro contemporáneo, para esto recurrimos a la tesis *Juego dramático y estrategias metadramáticas: la reflexividad en Beben de Guillermo Calderón* de Andreina Olivari (2014), para comprender el método de juego dramático, que busca mediante estrategias metadramáticas; como el lenguaje, cuerpo del actor, juego de roles y referencias a la vida real que presenta la obra, el cual tiene como objetivo generar un distanciamiento en

el espectador sosteniendo la ficción en el modo en que percibe la obra y como la directora implementa la mezcla de métodos actorales en *Réquiem Amoris*. Olivarí menciona lo siguiente sobre aquello:

El teatro debe ser un espacio que cite al lector/espectador a una constante confrontación para que surja de éste la reflexión sobre su propia realidad. Esta reflexión y confrontación son posibles en la medida en que ocurra un distanciamiento crítico, por lo que el teatro debe quebrar con la representación como ilusión para convertirse en un espacio de discusión; en un espacio de tensión y problematización de los discursos generados por los conflictos que han marcado nuestra historia. (Olivarí, 2014, p.24)

Lo anterior apunta a la existencia de un espacio, dónde se presentan temas contingentes, con conflictos y problemas relevantes, que afectan a la sociedad actual, siendo el espectador impulsado a construir críticas y cuestionamientos, para volver a ver lo que habían dejado de ver, el cual no sólo requiere de un trabajo actoral específico, sino que también una crítica implícita en el modo en que se han dispuesto los acontecimientos, que por medio de un tratamiento al lenguaje, han de ser relevantes y levantador de cuestionantes.

Primero que todo, el trabajo actoral se enfoca en estudios dialécticos, para profundizar el tema que se ha elegido y cómo este se relaciona con el contexto social/cultural actual, y por medio de esto, iremos definiendo roles que componen la sociedad, los que ayudarán a darle sentido a la búsqueda de la reflexión del espectador y luego adentrarse en una interpretación rítmica que, mediante el juego dramático, el cual está generando estrategias metadramáticas constantemente vayan en pos de ayudar a la construcción de la ficción de la obra.

Olivarí define estrategias metadramáticas de la siguiente manera: “procedimientos que producen distanciamiento y generan una actitud crítica y reflexiva en el lector/espectador” (Olivarí, 2014, p.3)

Siguiendo con lo mismo, se hace relevante mencionar la obra de teatro *Beben* (Calderón), la cual es traída a colación por Olivarí en su investigación. El autor utiliza la ironía, juego de roles y referencias a la vida real, con el fin articular un nuevo lenguaje teatral, esto se da de igual manera en nuestro montaje, pues todo esto mencionado da como resultado una obra de teatro particular y cuestionadora, todo esto servirá más adelante para sustentar



nuestra hipótesis, a lo largo de la investigación. Para reforzar lo dicho anteriormente se hace necesario mencionar lo que Olivarí define sobre los procedimientos que se realizan en una obra con interpretaciones que podrían llamarse Brechtianas:

Se presenta un juego dramático que busca entregar una perspectiva crítica respecto de la realidad, desarticulando las construcciones discursivas y simbólicas que organizan y operan en la praxis real. Para esto se vale de procedimientos que producen distanciamiento y generan una actitud crítica y reflexiva en el lector/espectador. Dichos procedimientos corresponden a estrategias metadramáticas, mediante las que la obra alcanza su condición autorreflexiva (Olivarí, 2014, p.3)

Pensando en lo mencionado anteriormente, podemos dilucidar la relevancia de generar un cuestionamiento en el espectador, la autora es enfática en mencionar la importancia de este entramado de construcciones específicas, las cuales, encaminadas con un lenguaje disruptivo, dan como resultado un extrañamiento en el interlocutor que presencia la acción dramática.

DESARROLLO

Para la creación de esta obra, el colectivo, a partir de una indicación de la directora, Andreina Olivari, formuló una premisa que fuera capaz de direccionar la temática a tratar. Esta premisa señala lo siguiente: *¿Qué es la felicidad?: La felicidad es una disposición o actitud del individuo que nace de una voluntad por buscar experimentar y/o vivir, tranquilidad deseo o placer.* Esta idea da camino a la creación de la obra *Réquiem Amoris* dirigida con la actuación de *Discordia colectiva*, grupo compuesto por estudiantes de cuarto año de Actuación de la Universidad Finis Terrae. Este elenco interpreta a un grupo de diez peculiares personajes de clase media que forman parte de un coro amateur formado por una inespecífica municipalidad. Los miembros del coro están preparando una presentación ante un grupo de ancianos, proyecto que se ve interrumpido por el abandono repentino de Sergio, director del coro. Este asunto genera una serie de situaciones conflictivas y cuestionamientos entre los integrantes de la agrupación.

A continuación, se realizará el análisis de la obra en función de identificar, siguiendo lo señalado por la hipótesis, qué propuesta de sentido formula la obra en relación con el tratamiento del tema de la felicidad en torno al uso de un lenguaje disruptivo.

Noción de felicidad que ofrece la obra: fuerzas que participan del conflicto

La noción de felicidad que se presenta en la obra *Requiem amoris*, es un cuestionamiento binario a las relaciones de poder entre visiones opuestas sobre el funcionamiento de la realidad social, sobre todo material. Esto quiere decir que se presentan dos fuerzas que se oponen, dialogando entre sí. Estas son una visión colectiva de la sociedad y otra individualista. No hay mayores matices que se sobrepongan en la obra.

A lo largo de la acción dramática se articulan discursos, los cuales se confrontan en paralelo con el conflicto explícito de la obra: La no llegada del director del coro y cómo esto se interpone con la búsqueda de la felicidad y satisfacción individual de las personas que asisten a este lugar. Bajo esta discusión explícita, se desarrolla otra de manera implícita: La obra discute cómo la sociedad se ha desarrollado actualmente, en temas tanto sociales

como económicos, esto se ve representado a lo largo de la obra en diversos argumentos que interfieren en la búsqueda de felicidad del ser humano en el contexto actual.

Vale decir que todo esto mencionado dialoga con el lenguaje escénico que la obra presenta de principio a fin. Sin embargo, este lenguaje se quiebra en el momento que los roles expresan su verdadera molestia en torno a cómo se están relacionando las personas en la actualidad (y dentro de este mismo coro como tal) aspirando cada uno a su propia felicidad, a vivir en libertad, una libertad donde cada persona pueda ser feliz, según sus propias necesidades y principios, pero por sobre todo una aspiración por obtener bienes materiales, entendiendo esto, como el contexto actual, en el que la obra es desarrollada.

Para entender esto mencionado y observar desde la posición del espectador cuáles son esas dos fuerzas que se oponen a lo largo de la acción dramática, es que las definiremos a continuación, ejemplificando con escenas de la obra donde se presentan estas dos ideas:

Una felicidad colectiva

Por un lado, hay una idea de aspirar a una felicidad colectiva, con la que todas las personas aspiran a un proyecto en conjunto, mediante el cual todos puedan ser felices y vivir cómodamente, ocupándose de apoyarse mutuamente y así mismo, todos encontrar su felicidad en un mismo conjunto de personas, un proyecto en común que aspira a encontrar tranquilidad y satisfacción.

Un ejemplo de lo anterior dentro de la obra se presenta en la escena número uno (primera semana). En esta parte, vemos por primera vez a los diez roles que están dispuestas a cantar y entregar todo de sí mismos. Sergio, el director del coro no se ha presentado al ensayo y, en cambio, ha enviado confusos mensajes de voz, los que llegan al teléfono de la encargada del colectivo. Esto romperá el equilibrio precario y desatará el conflicto, el que se manifestará mediante una gran desesperación llena de ambigüedades sin resolver.

Con lo anterior, es posible presenciar a todo el coro deseando lo mismo: que el director del grupo se presente en el lugar y dirija a todos cantando. Es posible afirmar que todos los integrantes de este coro tienen puesta en jaque una misma felicidad (entendiendo esta como

una aspiración y deseo común) que ha sido dañada por completo, al no haber obtenido lo que desean y lo que van a buscar concretamente a ese lugar. Todos demuestran cómo se ven afectados y dañados en conjunto por un mismo hecho, a la vez estas personas intentan solucionar aquello sin éxito, con lo que dejan en evidencia un vacío existencial que no los lleva a ninguna parte, y los deja rondando siempre el mismo tópico: ¿Qué hacer cuando es pasada a llevar nuestra felicidad colectiva y todos sentimos un mismo vacío por un mismo hecho?

Una felicidad individual

Por otro lado, la otra fuerza que participa del conflicto es la búsqueda de la felicidad individual, con la cual cada persona aspira a vivir felizmente por su cuenta, sin importar la felicidad del otro o lo que este pueda desear. De este modo, la obra da cuenta, con esta idea conceptual de la felicidad, cómo las personas han aspirado a una competencia individual que consiste en conseguir más y más bienes materiales.

Se debe entender como felicidad individual a sentirse satisfecho con el acaparamiento de bienes materiales. Con esto, se justifica el sistema económico en el que estamos inmersos en este período de la historia social, el cual nos mantiene atados a la idea de querer conseguir más bienes, promovida por un deseo aspiracional y una lucha de egos constantes. Como se trata de una idea dominante, y es esto lo que la obra busca proponer, en nuestra actualidad no se cuestiona esta lógica, ya que, como fue dilucidado en el apartado sobre materialismo histórico y dialéctico del marco teórico de esta investigación, el sistema que nos maneja es un tramado social complejo el cual se vuelve casi imposible de cambiar, pues, si estudiamos la historia de nuestra sociedad, podemos encontrar que mediante el sistema de valores impuestos por la modernidad occidental, sostenida en el desarrollo del sistema capitalista, la individualidad es lo más común y sencillo de seguir.

Para demostrar lo mencionado anteriormente se hace pertinente dar un ejemplo de un momento específico de la obra: en la escena cinco (semana cinco), el rol de una actriz, la cual realiza un monólogo, luego de haber fracasado la idea de colectividad, donde no se ha encontrado la lógica de seguir siendo un colectivo cuando todo se ha derrumbado, sobre todo si un líder ha desaparecido.

En esta parte de la escena sucede lo siguiente: Están de pie todos los integrantes de este coro sobre la tarima. Recientemente han presentado una canción de Silvio Rodríguez, terminando de haber cantado, el coro es interrumpido, por una integrante del grupo, esto desata una nueva discusión en el cual todos participan, cuestionando tópicos como el amor y las relaciones humanas en el contexto social actual, se presenta aquello mencionado mediante el uso del lenguaje que la obra articula a lo largo de todo el discurso dramático, el uso del ritmo y las actuaciones extrañadas que se pueden observar (actuaciones Brechtianas, como es mencionado en el marco teórico de esta investigación). Todo esto se quiebra con dos monólogos que realizan dos actores.

Nos explayaremos en uno específicamente, el cual ocurre al final de esta escena, quebrando lo establecido por este lenguaje extrañado, el rol de esta actriz cumple con representar las vivencias y entramados sociales en el cual las personas se han desarrollado en la actualidad, especialmente, en un contexto capitalista, lugar donde los bienes materiales y de consumo son lo primordial, por sobre todo hay un alcance individual de lograr aquello.

Dicho monólogo, explica cómo en la actualidad nos relacionamos guiados por los parámetros de este sistema económico. La escena presenta coloquialismos que son identificables en el espectador y por sobre todo denota un parecer que genera extrañamiento en este, un cuestionamiento inmediato, el cual hace pensar cómo hemos caído en esta lucha de egos e individualidades que no buscan más que consumir todo a su alcance para alcanzar una felicidad completamente enriquecedora. Lo cual cuestiona al espectador, planteando la siguiente interrogante: ¿Somos realmente felices al estar compitiendo por bienes materiales en este sistema capitalista para conseguir una felicidad completamente individual?

Estrategias dramáticas presente en la obra *Réquiem Amoris*

La utilización de diferentes estrategias dramáticas, con el objetivo de concretar un juego teatral, trae consigo, generar un extrañamiento en el espectador. Por esto mismo, se hace importante dar a conocer los distintos métodos utilizados en nuestra obra para demostrar

con base lo anterior, tanto su función en la creación actoral, cómo en la conformación del estilo que se presenta en la obra.

Principalmente, en *Réquiem Amoris* se pueden denotar, las siguientes estrategias dramáticas: lenguaje, cuerpo del actor, juego de roles y referencia a la vida real. Cada uno lo abordaremos a continuación:

Lenguaje

En la obra existe un tipo de diálogo que se caracteriza por ser repetitivo, fragmentario, rítmico, absurdo, irónico e incoherente. Este tiene el objetivo de producir, desde el inicio un distanciamiento con la realidad, generando que la percepción del espectador se vea afectada al vivenciar una sobreconciencia, que, por consecuencia, crea en este mismo, un pensamiento crítico y cuestionador orientado a cómo funciona la sociedad en torno a la comprensión y búsqueda de la felicidad en un lenguaje artificioso y extraño. Sobre esto, Olivari señala:

Cada fragmento, o cada frase aislada, funciona como una unidad de sentido, impidiéndole al receptor anticipar la siguiente. Esto produce el efecto de estar ante una palabra que se va pensando, y haciendo, en el presente dramático, pues no obedece a la causalidad lineal del discurso, en la que cada idea debiese colaborar con la que le antecede o sucede. El lector/espectador es atraído a este presente dramático con fuerza, y se produce la inversión del distanciamiento que habíamos observado anteriormente, pues si bien la palabra evidencia una crisis, es por medio de ésta precisamente que el receptor penetra en lo que ahora se revela como el verdadero sentido del discurso dramático: la caída del mundo en cada figura dramática. (Olivari, 2014, p.35)

Para demostrar lo siguiente, se ejemplifica con la primera escena de la obra (semana uno) donde se puede observar lo mencionado anteriormente.

Jeru: Sí, se supone, perdón.

Cata: Tranquila.

Camilo: Sí, tranquila.

Jeru: Gracias

Sophi: Sí, tranquila

Jeru: Gracias.

Sophi: Pero, ¿sabes algo? De Sergio?

Jeru: Eeeeeh...no

Cata: Tranquila, si es sólo para saber

Jeru: Gracias...Denme un segundito (*Saca su celular, empieza a buscar, todos la miran en silencio, se demora*) Chuta...

Camilo: Chuta ¿qué?..

(Discordia colectiva, 2024, p.5)

En este fragmento se puede identificar que existe un diálogo compuesto por un ritmo fragmentario, ya que, en esta parte de la creación teatral se requiere, concretamente, que la interpretación de los roles sea bajo una falsa amabilidad, la cual genera incomodidad entre los diez roles, todo esto, con el objetivo de poder comprender la atmósfera que se está viviendo, la misma que se presenta en este mundo ficticio y artificioso, de principio a fin.

Continuando con la definición de estrategias dramáticas presentes en la obra, ahora abordaremos el cuerpo del actor. Esta estrategia dramática se presenta a medida en que los cuerpos de los intérpretes gestionan ciertas particularidades. Las cuales, la obra exige continuamente, para poder interpretar estos roles, los que son, tanto artificiosos como extrañados, entendiendo, una vez más el lenguaje por el que atraviesa *Requiém Amoris*. A continuación, se explicará lo necesario, para poder lograr en la obra el juego dramático unificado en lenguaje y cuerpo:

Cuerpo del actor

Para que el lenguaje de la obra se mantenga con una presencia atractiva y novedosa, es importante que los cuerpos de los intérpretes estén en constante trabajo físico. Específicamente, con la conciencia de tener músculos activos, tensionados y contenidos, esto enriquecido con los particulares movimientos que se presentan en el montaje, los cuales (los movimientos de los actores) tienen la característica de ser precisos y en estacato, que aporta continuamente a la construcción del lenguaje y el mundo que se presenta. Esto mismo en la

lógica de lo ya mencionado, se genera una contradicción con esto, ya que dentro de la obra se presentan otro tipo de corporalidades: corporalidades que por momentos dan pie a la aparición de lo real, el cual genera extrañamiento en el espectador al presenciar un quiebre en las corporalidades y ritmos de los personajes, los cuales son presentados desde un comienzo de la obra y dan a entender el lenguaje corporal de estos diez roles, por esto mismo es la aparición de lo real lo que quiebra aquello.

Ahora bien, para entender mejor esto mencionado se requiere dar dos ejemplos específicos de la obra; primero en la escena número dos (segunda semana): El monólogo que realiza el actor Ramón Gálvez, todo esto en relación con el cuerpo de los actores, el actor realiza estos cambios corporales y él juega con el lenguaje, quebrándolo una y otra vez, sin embargo siguiendo una misma línea de extrañamiento, lo que genera un lenguaje completamente enriquecido y no hay nada esperable por parte del espectador, sino que más bien se generan cuestionamientos y se siguen levantando preguntas

Otro ejemplo importante, es en la escena número cuatro (abuelos): En esta escena se disponen los diez actores en una mesa a personificar a diez diferentes ancianos muy deteriorados tanto físicamente como intelectualmente. En este momento de la obra, es el lugar donde mejor se puede apreciar el uso del cuerpo físico de los actores, ya que hay una gran contención, ritmo y extrañamiento en sus cuerpos. Esto con el fin de aportar a la construcción del lenguaje de *Réquiem Amoris*, puesto que en este momento se juega una gran ficcionalidad, un quiebre en el lenguaje. Aunque, pensando en lo Brechtiano, si podría haber un mínimo de identificación (hacia los ancianos) por parte del espectador, el cual se contradice con un lenguaje rítmico y extraño. Queda mencionar que, con esto, se juega con la contradicción de la realidad con la ficcionalidad, con el objetivo de mostrar a un grupo específico de la sociedad.

Finalmente, para poder lograr lo anteriormente mencionado, es de suma importancia que, durante el proceso de construcción de la obra, los actores generen entrenamientos físicos con el colectivo, todo esto con el objetivo de poder entender y tener conciencia de la contención y densidad que necesita el cuerpo para abordar estas escenas. Por otra parte, la concentración que necesita esta obra, para que todo el colectivo esté conectado unos con otros y de esta forma, escuchando el ritmo y el lenguaje que se requiere, da como resultado la vivencia de un presente dramático, todo esto mencionado, con el propósito de poder lograr

el objetivo dramático de cada escena y lograr traspasar un mensaje implícito mediante un lenguaje extrañado.

Juego de roles:

Siguiendo con la definición de estrategias dramáticas presentes en la obra, es que definiremos a continuación, el juego de roles: El juego de roles presente en *Réquiem Amoris* se presenta como una herramienta que cumple el objetivo de presentar un juego dramático. Como ya fue dilucidado a lo largo de la investigación, esta obra, no cumple con las normas o con una línea de teatro Aristotélico, no se busca una identificación entre espectador y actor, tampoco se busca generar catarsis o emocionar a nuestro interlocutor hasta las lágrimas. Esta pieza teatral tiene el objetivo de cuestionar la relación entre personas, en un grupo específico de humanos (explícitamente el coro de diez personas). Por esto mismo, el trabajo realizado por estos diez actores no ha sido impregnarse de emociones realistas o mucho menos querer generar empatía entre los personajes hacia y el público.

La ya mencionada obra utiliza como herramienta el uso de roles y no personajes, roles que son un tipo de persona que pertenece a un grupo social particular, el cual es identificable por parte del espectador de forma casi automática.

Para todo esto mencionado, se requiere presentar desde un principio estos roles y definir cómo se articulará la obra sin personajes ni profundidades psicológicas, pues se deben evidenciar las reglas del juego, puestas en escena y de esta manera el espectador lograría entender el uso de estos roles. El propósito de lo mencionado es levantar preguntas y cuestionantes sin respuestas, en cuanto a cómo se relacionan las personas en sociedad y por consecuencia, cuestionar la manera que el ser humano está buscando su felicidad, tópico retratado implícitamente en esta obra de teatro extrañada. Para evidenciar, de mejor manera lo ya mencionado, Olivari afirma lo siguiente en su investigación:



El juego de roles, en tanto estrategia metadramática y metateatral, permite exhibir ante el lector/espectador la conciencia y condición explícita del juego dramático; muestra la manera en que se produce la ficción, las convenciones y estructuras que la sustentan. En otras palabras, exhibe las reglas propias del juego y en consecuencia, se hace visible la condición de estar haciendo teatro. (Olivarí, 2014, p.37)

Referencias a la vida real

Las referencias a la vida real son utilizadas como una herramienta para generar una conciencia crítica y reflexiva en el espectador. Esto con el objetivo de proponerle a este, volver a ver o recordar un fenómeno o realidad olvidada. Para una mejor comprensión de la utilización de la referencia a la vida real dentro del montaje, ejemplificamos con la escena número cuatro: "Abuelos": En esta escena podemos ver a un grupo de diez ancianos con babero comiendo jalea.

El texto en esta escena es un conjunto de diálogos sin sentido que denotan el deterioro de unos abuelos que residen en un asilo, los cuales están perdidos en temporalidad y con un claro desapego del presente. Dejando entrever una realidad cruda, presenciar un contexto histórico que ha traspasado generaciones y por sobre todo recordarle al espectador cómo el paso del tiempo y el abandono está latente en muchos ancianos. Los cuales han sido arrastrados por sus familias a hogares de reposo (o asilos), lugar donde su deterioro es más rápido. Una historia que se repite en nuestra sociedad y donde pareciera que nadie hace nada al respecto.

A continuación, se ejemplificará con un extracto del texto dramático con el fin de profundizar en la comprensión de esta estrategia dramática:

Cata: ¿Por qué vivimos aquí todos juntos

Kary: Yo no vivo acá, yo estoy de visita.

Fran: No somos pareja, no somos familia, entonces qué somos.

Camilo: Somos comunistas.

Pablo: ¿En serio?



Camilo: De acuerdo con todos los antecedentes que hemos reunido, la única posibilidad que explica el hecho insólito de que vivamos acá juntos bajo un mismo techo, es que somos comunistas O sea que este es el infierno.

Pablo: ¿Estamos muertos?

(Discordia colectiva, 2024, p.43)

Todas estas estrategias dramáticas que se articulan a lo largo de esta obra cumplen con el propósito de construir un lenguaje artificioso y completamente extraño a lo ya conocido anteriormente. Esto con el objetivo de generar preguntas en el espectador mediante el tópico de lo que significa ser feliz en la actualidad, es importante recalcar que el proceso creativo por el cual esta obra se desarrolló fue siempre querer que el espectador se cuestione la posición en la cual está en su presente determinado, en cuanto a las relaciones humanas y la búsqueda de felicidad. Por esta razón la obra recurre a estas estrategias, para denotar todo lo mencionado a lo largo de esta investigación.

Correlación entre ambas fuerzas que se oponen a lo largo del conflicto dramático:

Para finalizar esta parte de la investigación, se hace pertinente cuestionar cuál es el propósito por el que la obra presenta estas dos fuerzas que se oponen a lo largo del conflicto (lo colectivo y lo individual). Primero que todo es importante entender el entramado social que se nos presenta de principio a fin, un entramado que se pone en jaque, desde un punto de vista, tanto colectivo como individual. La obra señala como ambas fuerzas opositoras son completamente válidas, no hay ninguna que triunfe en esta representación dramática, sino que más bien deja esta tarea al espectador de decidir qué idea representa mejor a la sociedad actual (o si bien en un conjunto específico de personas). Es relevante cuestionarnos el por qué este egreso, decide poner en la palestra dichos cuestionamientos sobre la felicidad del ser humano actual. Para responder esta pregunta recurrimos a Brecht, el cual plantea cómo debería de ser un teatro cuestionador, levantador de preguntas sin respuestas.

Es de esta manera que se presenta con claridad el no generar una mimesis entre actante y rol (personaje), poner énfasis en que el espectador no se sienta identificado, sino que más haya un extrañamiento por su parte (entendiendo esto, como el lenguaje utilizado



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

en la obra, el cual ya fue explicado a lo largo de esta investigación) y en la mente de la audiencia ocurra un choque entre preguntas y cuestionamientos, no necesariamente respuestas. Con esto en mente el colectivo de *Réquiem Amoris*, desde un comienzo pone en la palestra un sinfín de preguntas, en cuanto a cómo se articula actualmente la realidad social donde estamos todos inmersos, investigando sobre realismo capitalista y marxismo.

Teniendo en mente lo mencionado, surge la necesidad de trabajar con la siguiente pregunta: ¿Qué hace feliz al ser humano y qué lo hace sentirse pleno y realizado actualmente? Sin tener una respuesta a esta cuestionante, surge una obra que implícitamente tiene una postura social: Cómo se presenta una sociedad que ha transmutado desde lo colectivo a lo individual, bajo la perspectiva de una lógica social materialista y paternalista que ha de ser sumamente competitiva. Es así como se realiza una puesta en escena colectiva y con avistamientos reales de lo que piensa y ejerce el ser humano en su conjunto.

CONCLUSIÓN

Habiendo llegado al final de este trabajo investigativo, podemos dilucidar lo siguiente: Las formas presentes del teatro épico en la obra *Réquiem Amoris* de Andreina Olivari, aportan en su totalidad a la construcción de estrategias dramáticas que generan extrañamiento, con el fin de levantar cuestionamientos, preguntas y reflexiones en el espectador. Esto denota, que si bien, no es una obra Brechtiana, sin embargo, cumple con la utilización de diversas herramientas del teatro épico cómo: el objetivo de cuestionar imposiciones sociales y las nociones actuales de la felicidad por parte del espectador, el que vivencia una reconsideración de las estructuras capitalistas que diseñan sus aspiraciones hacia la concreción de la felicidad.

Todo esto mencionado, se evidencia en la pugna de la felicidad en dos fuerzas: colectiva o individual, las cuales concretan que la obra sea temáticamente llamativa para los espectadores en la actualidad, siendo enfrentados a esta realidad (no con la identificación) si no, mediante actuaciones extrañadas que cumplen con la ficcionalidad que propone el montaje.

Es posible afirmar que, el uso del rol (como puente hacia la reflexión) en esta obra si origina una discusión sobre la felicidad y lo que esto conlleva en una sociedad capitalista neoliberal. Con esto en mente, la hipótesis mencionada al principio de esta investigación: La obra *Réquiem Amoris*, dirigida por Andreina Olivari, recurre a las formas del teatro épico con el propósito de ofrecer a los espectadores una opinión cuestionadora de los obstáculos para la concreción de la felicidad en la sociedad actual. Esta imposibilidad de alcanzar la felicidad se manifiesta por una serie de imposiciones sociales que han sido naturalizadas. Por tanto, la obra busca que los espectadores vuelvan a ver aquellas imposiciones características de la realidad social de comienzos del siglo XXI.

Se puede concluir, que el trabajo realizado, tanto en el desarrollo de la creación de la obra, cómo en esta investigación, cumplen con la hipótesis mencionada. Ya que se ha podido evidenciar cómo las formas de un teatro épico que generan extrañamiento dialogan con la deconstrucción de las narrativas dominantes sobre la búsqueda de la felicidad en la actualidad, generando cuestionamientos y reflexiones en el espectador. Dando el pase a la posibilidad de la creación de un montaje que levante cuestionamientos y no identificación.



REFERENCIAS

- Álvarez Gómez, N. (2016). *El concepto de hegemonía en Gramsci: Una propuesta para el análisis y la acción política*. Estudios Sociales Contemporáneos, (15), 152-162. Universidad Nacional de Cuyo.
- Brecht, B. (1963). *Escritos sobre teatro*. Ediciones nueva visión.
- Cabezas, A. (2016). *Brecht y el extrañamiento: Su influencia en el teatro latinoamericano* (Tesis de maestría). Universidad de Chile.
- Stalin, J. (1977). *Sobre el materialismo dialéctico y materialismo histórico*. Ediciones lenguajes extranjeras de Pekin. Reeditado por UJCE.
- Olivarí, A. (2014). *Juego dramático y estrategias metadramáticas: La reflexividad en Beben de Guillermo Calderón*. Tesis de grado. Universidad de Chile.