



UNIVERSIDAD  
**Finis Terrae**

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**DISRUPCIONES DE LA REALIDAD EN ESPACIOS  
FICCIONALES: LA MANIFESTACIÓN DE LO REAL  
EN LA OBRA *RÉQUIEM AMORIS*  
DE ANDREINA OLIVARÍ**

Camilo Ortiz - Karime Pérez

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

*Agradecimientos*

*A Federico Zurita Hecht por su dedicación y compromiso*

*A Andreina Olivari por su paciencia y valiosas enseñanzas*



## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	<b>4</b>
<b>PALABRAS CLAVE</b> .....	<b>4</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>5</b>
<b>MARCO TEÓRICO</b> .....	<b>6</b>
<b>Marx: lineamientos de la realidad social</b> .....	<b>6</b>
<b>Hegemonía y subordinación de clases</b> .....	<b>8</b>
<b>Brecht y el camino a la crítica social</b> .....	<b>10</b>
<b>Calderón y su influencia en Bonobo</b> .....	<b>12</b>
<b>El juego dramático.</b> .....	<b>13</b>
<b>El rol</b> .....	<b>13</b>
<b>Ironía</b> .....	<b>14</b>
<b>Compañía Bonobo</b> .....	<b>15</b>
<b>Lo que escapa de las palabras... puesto en palabras. Lo Real.</b> .....	<b>16</b>
<b>DESARROLLO</b> .....	<b>18</b>
<b>CONCLUSIÓN</b> .....	<b>29</b>
<b>REFERENCIAS</b> .....	<b>31</b>



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

## **RESUMEN**

La presente investigación tiene como propósito analizar y develar los mecanismos surgidos en el proceso de creación de la obra *Réquiem Amoris* dirigida por Andreina Olivari. Esto con la finalidad de reflexionar en torno a aquellos mecanismos que dentro de la articulación de un método de creación teatral propician la construcción de una experiencia que escapa de los límites de la ficción. Además, dentro de este análisis se pretende estudiar los fenómenos que conforman la realidad y que pueden ser articulados dentro del contexto escénico.

**PALABRAS CLAVE:** Dialéctica, Lo Real, ironía, juego dramático, roles.

## **ABSTRACT**

The purpose of this research is to analyze and develop the mechanisms that emerged in the process of creating the work *Requiem Amoris* directed by Andreina Olivari. This with the purpose of reflecting on those mechanisms that within the articulation of a theatrical creation method promote the construction of an experience that escapes the limits of fiction. Furthermore, within this analysis it is intended to study the phenomena that make up reality and that can be articulated within the scenic context.

## **KEYWORDS**

Dialectic, Lo Real, irony, dramatic play, roles.

## **INTRODUCCIÓN**

Si bien históricamente el Teatro como corriente artística ha sido construido bajo diversas definiciones, todas ellas sugieren la conexión directa con la realidad. Es a raíz de esto que, la directora teatral Andreina Olivari menciona que “Es un espacio en donde existe una atracción por poder construir pequeños mundos que escapan a las reglas que existen en la realidad con el fin de problematizar el nuestro.” (comunicación personal, 23 de agosto de 2024). Es por esto que se convierte en algo esencial el contar con un vasto arsenal de herramientas y técnicas teatrales que permitan no solo abordar, sino también profundizar y dar voz a estas complejas realidades.

En primer lugar, se debe tener en cuenta qué se entiende por “realidad”, y para fines de esta investigación el concepto será abordado bajo la definición propuesta por el filósofo Karl Marx y complementada por los aportes de Jacques Lacan. De este modo la realidad será entendida, en su concepción más general, desde una vertiente social donde el enfoque reside en la lucha de clases constituida históricamente sobre una base materia (Marx & Engels, 1848), a lo cual se le suma la articulación individual que genera el sujeto para percibir la realidad. Esto último desde los registros de Lo Imaginario, Lo Simbólico y Lo Real propuestos por Lacan. En resumen, se entenderá la realidad como una construcción compleja, la cual posee múltiples capas entre las que se encuentran las condiciones sociales, culturales y psicológicas del individuo; las que, a su vez, dialogan con las estructuras macrosociales.

En este sentido, el teatro requiere constantes transformaciones y desarrollo de estrategias en el ámbito de las artes escénicas, no solo para adecuarse a los contextos de producción, sino que también para encontrar mecanismos que propicien la relación de referencialidad con la realidad. Es aquí donde surge la pregunta ¿Qué mecanismos teatrales han de ser empleados en la construcción de un montaje escénico cuyo recorrido pretende adentrarse en la percepción de una experiencia que trascienda la ficción, para develar las diferentes capas que se hallan ocultas en la realidad social?

En la actualidad, existen múltiples compañías y estilos teatrales que pretenden dar respuestas a esta pregunta. Es dentro de este marco que se instala la Compañía Bonobo, compañía dirigida por Andreina Olivari, cuyo trabajo de creación artística se basa, entre otras cosas, en ideas de Guillermo Calderón con respecto al juego dramático, la ironía y el uso de roles; y Jacques Lacan en torno a la idea de Lo Real, entendiendo este concepto como “lo real como imposible de simbolizar e imaginarizar” (Aguirre, s.f., p. 15). Expresado de otro

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

modo, alude a aquel espacio de la realidad que se presenta y que, sin embargo, es indecible, ominoso, y no puede ser explicado.

Se postula, por tanto, que la aplicación de los mecanismos de creación teatral propuestos por la compañía Bonobo en la obra *Requiem Amoris*, una construcción colectiva de Discordia Colectiva dirigida por Andreina Olivari (2024), podría catalizar la manifestación de una experiencia auténtica, conocida como 'Lo Real', dentro del contexto escénico; es decir, sería capaz de generar una experiencia teatral que trasciende lo ficticio y alcanza la aparición de lo esencialmente humano que se haya oculto tras los discursos hegemónicos.

## **MARCO TEÓRICO**

A continuación, se presentará una discusión en torno a las ideas que sustentan esta investigación sobre el montaje teatral *Réquiem Amoris*. Para esto, la reflexión transitará, por un lado, por la comprensión de la realidad dialéctica marxista, el despliegue de la hegemonía cultural en la sociedad contemporánea y la constitución de lo real en el contexto de nuestra realidad histórica; y, por otro, por la comprensión de las articulaciones del teatro de las últimas décadas que más esfuerzo ha hecho por comprender la realidad desde una mirada materialista e histórica. Esto con la finalidad de comprender las herramientas que se despliegan en la poética teatral que la directora Andreina Olivari ha desarrollado en su trabajo con la compañía Bonobo, y que además ha utilizado para realizar la obra *Réquiem Amoris*.

### **Marx: lineamientos de la realidad social**

Para la teoría marxista, desarrollada por Karl Marx y Friedrich Engels, la realidad se sustenta en la base filosófica del materialismo que señala que “la materia es ontológicamente lo primero, siéndole su determinación como idea genéticamente posterior” (Royo, 2001). Este planteamiento defiende la idea de que la realidad es primeramente material y propone a su vez que no existe nada fuera de esta misma. Para esta corriente todo lo que constituye la realidad es material y está interconectado.

Otro asunto fundamental para la comprensión de la dialéctica marxista se halla en las influencias recogidas por Marx de la dialéctica idealista anteriormente propuesta por Georg Wilhelm Hegel. Se entiende por dialéctica en el pensamiento de Hegel a la construcción de la realidad misma, él ve a la realidad como un proceso dialéctico; asimismo menciona en su obra *Fenomenología del Espíritu* que “el movimiento dialéctico, [es] este proceso que se

engendra a sí mismo, que se desarrolla y retorna a sí” (Hegel, 1971, p. 45); es decir, se trata de un mecanismo autónomo que se encuentra en constante movimiento y transformación, y que además presenta siempre contradicciones en sí mismo.

De esta forma, propone entender la realidad como un proceso dialéctico que atraviesa tres momentos. Félix Duque menciona en el prólogo del texto *Ciencia de la Lógica* de Hegel que “el primer momento puede ser denominado análisis, regressus [tesis]; el segundo, construcción intrasistemática [antítesis]; el tercero, síntesis o proceso” (2011, p. 94).

El primer momento del proceso dialéctico consiste en la existencia de una afirmación (tesis). Posterior a esta deviene la negación o aparición de contradicciones en esta (antítesis), para finalmente culminar en la resolución de las contradicciones y así alcanzar un nuevo nivel de realidad (síntesis). Pero esta visión idealista de Hegel es retomada y adaptada por Marx y Engels desde una perspectiva materialista, pues, en su texto *El manifiesto comunista*, se valen de la dialéctica hegeliana, pero para sostenerla desde una visión donde “la historia de toda sociedad hasta nuestros días, es la historia de la lucha de clases” (Marx y Engels, 1948, p. 3).

En este sentido el materialismo histórico o dialéctica marxista plantea que la realidad, si bien primeramente ofrece las condiciones materiales necesarias, en esencia está determinada por la permanente lucha entre opresores y oprimidos, la cual se articula como consecuencia directa de las relaciones sociales y de clase existentes dentro de esta.

Hombres libres y esclavos, patricios y plebeyos, barones y siervos, maestros y compañeros, en una palabra, opresores y oprimidos, han estado enfrentados unos a otros en un constante antagonismo y manteniendo una lucha ininterrumpida, ora disimulada, ora abierta, lucha que siempre ha terminado en una transformación revolucionaria de la sociedad entera, o en la destrucción de ambas clases en pugna. (Marx y Engels, 1948, p. 3-4)

## **Hegemonía y subordinación de clases**

Como parte de la comprensión del carácter dialéctico de la realidad material e histórica, es necesario ahondar en cómo se organiza el poder, y por tanto cómo se articulan las hegemonías que moldean el pensamiento y los valores de la sociedad. Puesto que, como señala Antonio Gramsci en *Cuadernos de la cárcel*, “se lee a menudo en las narraciones históricas la expresión genérica: relaciones de fuerza favorables, desfavorables a esta o

aquella tendencia. Así, abstractamente, esta formulación no explica nada o casi nada(...)" (1981, p. 1158).

Es así como plantea que no hay que entender las relaciones de poder que se presentan en la realidad como meras categorías o bajo expresiones ambiguas y poco concretas. Por el contrario, plantea que en estas "hay que distinguir diversos momentos o grados" (1981, p. 1157), tres para ser más precisos. En otras palabras, Gramsci propone que dentro de las sociedades, la "relación de fuerza" entre opresores y oprimidos se desarrolla principalmente en tres grados: 1) En la relación de fuerzas sociales. 2) En la relación de fuerzas políticas. 3) En la relación de las fuerzas militares.

En primer lugar, Gramsci señala que existe "una relación de fuerzas sociales estrechamente ligada a la estructura, objetiva, independiente de la voluntad de los hombres, que puede ser medida con los sistemas de las ciencias exactas o físicas." Es decir, explica que esta relación entre poderes sociales existentes opera más allá de la decisión consciente de las personas. Concretamente señala que estas fuerzas son "objetivas", en el sentido que pueden ser medidas con parámetros concretos; ejemplo de estas fuerzas sociales medibles sería: la distribución de la riqueza, la cantidad de instituciones existentes, el número de empresas y de empleados que poseen, etc.

Por otra parte, menciona que las relaciones de fuerza también se dan a nivel militar, pero que "tampoco éste es algo indistinto e identificable inmediatamente en forma esquemática (ya que) también en éste se pueden distinguir dos grados: el militar en sentido estricto o técnico-militar y el grado que se puede llamar político-militar." (1981, p. 1158). En este sentido Gramsci propone que las fuerzas militares no corresponden solo al ejército, el armamento bélico, etc; sino que argumenta que están condicionadas por su relación estrecha con la política, y que la aparición de las fuerzas militares depende siempre de esta relación.

Dado este contexto, Gramsci acentúa en la importancia de la relación de fuerzas políticas dentro de una sociedad, ya que, es en esta relación (o pugna) donde se desarrollan las condiciones sociales necesarias para el establecimiento de una hegemonía, es decir, es en este momento donde se articulan los poderes e ideologías dominantes. Esto debido a que, es en esta relación donde ocurre una "evaluación del grado de homogeneidad, de autoconciencia y de organización alcanzado por los diversos grupos sociales" (1981, p. 1158). Esto quiere decir que, la conciencia política que han desarrollado los diversos grupos sociales adquiere gran peso en el sentido de que, es esta conciencia la que determinará el grado de organización de la sociedad.

Dentro de la configuración y desarrollo de los grupos sociales, y por ende de los sistemas dominantes, Gramsci identifica tres momentos los cuales atraviesan estos grupos en su lucha por el poder:

El primero y más elemental es el económico-corporativo: un comerciante siente que debe ser solidario con otro comerciante, un fabricante con otro fabricante, etcétera, pero el comerciante no se siente todavía solidario con el fabricante; [...] Un segundo momento es aquél en el que se alcanza la conciencia de la solidaridad de intereses entre todos los miembros del grupo social, pero todavía sólo en el campo meramente económico. [...] Un tercer momento es aquél en que se alcanza la conciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan el círculo corporativo, de grupo meramente económico, y pueden y deben convertirse en intereses de otros grupos subordinados. (1981, p. 1158)

En un primer momento, los individuos comienzan a empatizar con aquellos con los que comparten profesión, sin embargo, en este punto aún no se dan las condiciones necesarias para el desarrollo de una conciencia política o para el desarrollo de una unidad a nivel de clases sociales. Es una vez adquirida la conciencia de interés compartidos que se articula el segundo nivel de conciencia política, donde los miembros de diversos grupos sociales comienzan a solidarizarse con otros pares aun cuando no comparten profesión, no obstante, esta conciencia sigue respondiendo principalmente a intereses económicos.

Finalmente, cuando los grupos sociales entienden que sus intereses van más allá de lo netamente económico, se adquiere el último grado de conciencia política. En este momento los grupos sociales luchan por imponer sus intereses como los intereses generales de la sociedad, y comienza por consecuencia, un proceso de subordinación hacia las minorías. Gramsci señala que "esta es la fase más estrictamente política, que señala el tránsito neto de la estructura a la esfera de las superestructuras complejas, es la fase en la que las ideologías germinadas anteriormente se convierten en "partido" (1981, p. 1158). Es en este punto donde, el resultado de la pugna entre los diversos intereses de las clases sociales, determinará la hegemonía que moldea la sociedad.

Ahora bien, la consolidación de una hegemonía en base a la subordinación de grupos sociales minoritarios no se da necesariamente de forma de lucha directa, sino que se gesta de forma pacífica y poco evidente. Es así que la socióloga Nicki Cole, desarrollando las ideas de Antonio Gramsci propone que:

La hegemonía cultural funciona al enmarcar la cosmovisión de la clase dominante y las estructuras sociales y económicas que la encarnan como justa, legítima y diseñada para el beneficio de todos, aunque estas estructuras solo beneficien a la clase dominante. Este tipo de poder es distinto del gobierno por la fuerza, como en una dictadura militar, porque permite que la clase dominante ejerza la autoridad utilizando los medios "pacíficos" de la ideología y la cultura. (Cole, 2020)

En síntesis, el concepto Hegemonía busca explicar cómo la clase dominante mantiene su poder mediante la instauración de un sistema de valores. Señala que ésta inserta a las personas a sus normas y valores de grupo, naturalizando así sus puntos de vista y formas de estructura social, y el mecanismo mediante el cual logran propagar esta visión es mediante instituciones sociales como: educación, religión, medios de comunicación, etc.

### **Brecht y el camino a la crítica social**

El Teatro en su configuración de arte viva tiene la capacidad, y necesidad, de estar en constante transformación. Dependiendo de los contextos de producción de la realidad material y los mecanismos teatrales que se empleen, el resultado será siempre particular. En el largo camino de la historia del Teatro se ha visto cómo este se ha erguido una infinidad de veces como un espejo de la realidad, ya sea para reafirmarla o cuestionarla de algún modo, y es así como bajo este contexto es que se erigen mecanismos, estilos teatrales o referentes que marcan precedentes en el desarrollo de la disciplina.

Tal es el caso de Bertold Brecht y su Teatro Épico. Lisbet Flores señala que "Brecht se caracterizó por regirse bajo los principios de la filosofía marxista (...) [y por tanto] el teatro épico está enfocado a la clase social menos privilegiada, es decir, la clase obrera." (Flores, 2020. p.82).

Teniendo en cuenta lo anterior, el cuestionar la realidad social se inserta como uno de los puntos fundamentales que expone y desarrolla Brecht en el *Breviario de estética teatral*, donde menciona que:

Es necesario un teatro que no admita solamente las sensaciones, las intuiciones y los impulsos propios de un limitado campo histórico de las relaciones humanas en que se desenvuelve la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que tienen una función en el cambio de la sociedad misma. Hay que

caracterizar este campo en su relatividad histórica. Lo cual significa que hay que romper con el hábito que iguala distintas estructuras del pasado con la nuestra, y en consecuencia nuestra época adquiere el carácter de algo que siempre ha existido y es eterno. Nosotros queremos destacar y mantener su diversidad, y no perder de vista su carácter transitorio. (2019. p. 24)

La idea anterior señala que el teatro debe evidenciar el carácter transitorio de la realidad, ya que, para Brecht no es suficiente un teatro que se limite meramente a plasmar y reproducir las ideas y acciones delimitadas por el campo histórico de la situación dramática. Por el contrario, señala que es necesario un teatro que ofrezca posibilidades de análisis y transformación de la sociedad, donde sea el espectador quien tome consciencia de este fenómeno, y por tanto, sea él mismo quien estimule la crítica.

Así, el efecto de distanciamiento es la herramienta más popular desarrollada por Brecht para llevar a cabo tal corriente teatral, denominada Teatro Épico. Es en su obra *Pequeño Organon para el teatro*, citado por Patrice Pavis en el *Diccionario del Teatro*, en donde explica que:

El efecto de distanciamiento transforma la actitud aprobada del espectador basada en la identificación, en una actitud crítica, una imagen distanciadora es una imagen hecha de tal modo que el objeto sea reconocible pero que al mismo tiempo le dé un aspecto extraño. (Pequeño Organón, 1963. p 42). (1998 p. 142)

Además, Pavis también menciona en el *Diccionario del Teatro*, que existen seis niveles de distanciamiento, tales como: la fábula (parábola y la capa moral de la historia), el decorado (el reconocimiento del objeto y la crítica que debe presentarse sobre el mismo), la gestualidad del actor (la relación que existe entre la interpretación actoral y el mundo ficticio), la dicción (con el fin de que lo único importante sea el texto y no la psicología del personaje), la interpretación (busca eliminar la idea aristotélica de la "identificación" y se limita a "mostrar" el personaje) y las interpretaciones al público (se le evidencia constantemente que lo que ve, es una obra de teatro; como por ejemplo, los cambios de escenografía frente a los espectadores) (1998. p. 142)

En síntesis, todos los niveles del distanciamiento son utilizados como estrategias que evitan que el espectador se identifique completamente de la obra, ya que cada nivel de distanciamiento permite evidenciar el carácter ficcional de esta, con el fin de que el espectador critique solo las ideas expuestas, no así la trama o la puesta en escena.

## **Calderón y su influencia en Bonobo**

Guillermo Calderón se destaca como uno de los dramaturgos y directores chilenos más influyentes de los últimos años cuya obra se encuentra influenciada principalmente por el Teatro Épico y el distanciamiento brechtiano.

Su estilo teatral se distingue por provocar en los espectadores una mirada crítica sobre la realidad social de manera dialéctica, ya que, en sus creaciones se aborda una premisa dada por un hecho histórico-nacional del cual se desarrollan diversos argumentos (tesis) y contraargumentos (antítesis) de diferentes visiones ideológicas, para así poner en tela de juicio las opiniones presentes en sus espectadores, y que sean estos quienes desarrollen nuevas conclusiones (síntesis). Para ello se vale de diferentes herramientas tales como:

### **El juego dramático.**

Lisbeth Flores para la revista Escena menciona lo siguiente.

Si observamos, desde una concepción fundamental y amplia al juego, siguiendo a Huizinga [en su texto *Homo ludens*] (2007), es posible notar que este “se halla fuera de la racionalidad de la vida práctica, fuera del recinto de la necesidad y de la utilidad ... El juego tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad” [...]. Con ello, podemos concebir su naturaleza como la creación de una segunda realidad que se gesta a partir de la primera realidad que vivimos [...] (p. 177)

En base a esto, es posible afirmar que el juego dramático es un mundo diferente al nuestro, que puede funcionar a partir de elementos del mundo real, pero en donde se permite desarticular todos los modelos sociales establecidos. A pesar de que este segundo mundo proporciona cierta libertad de creación, al igual que la realidad base debe poseer reglas que lo delimiten.

Calderón sitúa las bases del juego dramático en un contexto particular, que como ya se mencionó anteriormente, está determinado por algún hecho histórico-nacional. Es desde este lugar que configura tanto las reglas como las circunstancias dadas que se habitarán en este segundo mundo. No obstante, a diferencia de otros estilos teatrales, las reglas seleccionadas por el dramaturgo, como por ejemplo el uso constante de la contradicción de

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

ideas de los personajes, siempre tienen el fin de develar la teatralidad de la obra, es decir busca generar en el público el efecto de distanciamiento.

## **El rol**

En segundo lugar, dentro de la dramaturgia de Calderón tenemos la aparición de los roles, sobre los cuales, la directora Andreina Olivari menciona que es “[una] oposición a la estética del teatro realista. (...) el rol no tiene que obedecer a ninguna regla de la realidad, tiene que obedecer lo que la escena pide” (comunicación personal, 23 de agosto de 2024)

Dicho de otro modo, el rol, es un agente que solo existe y está al servicio del segundo mundo. Es decir, su propósito no es producir la identificación con el público, ya que no está articulado para ser representado como un personaje tridimensional, sino que sus intervenciones en la obra sólo existen para alimentar la línea dramática. Olivari, sobre la obra *Beben* de Calderón, en su texto *Juego dramático y estrategias metadramáticas: la reflexividad en Beben de Guillermo Calderón* también menciona que:

Por otra parte, 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. (Olivari, 2014, p. 40)

En otras palabras, Calderón utiliza esta herramienta con el fin de develar uno de los tantos límites del juego dramático en su obra, por ende, pretende acrecentar el distanciamiento provocado en el público, y de esta manera transformar al rol en un objeto de análisis crítico.

## **Ironía**

Finalmente, una de las herramientas principales es el uso de la ironía dramática. Patrice Pavis en el texto *Diccionario del Teatro*, menciona sobre la ironía que “Un enunciado es irónico cuando, más allá de su sentido evidente y principal, revela un sentido profundo, distinto, incluso opuesto.” (1998. p.260). Entendida esta concepción más básica, Olivari propone

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

entender “El tratamiento de la ironía como figura de la reflexión (...) [el cual] se instala en la obra de arte como un procedimiento que explicita la conciencia del creador respecto de su actividad creadora.” (2014, p.8).

Con el fin de evidenciar las diferencias entre ambas definiciones, vale decir que, la ironía entendida de manera coloquial se refiere a cuando se dice verbalmente lo contrario a lo que se está pensando, y que, usualmente va acompañado de un tono burlesco, ya que tiene como fin último evidenciar el carácter irónico de lo propiamente dicho. Es importante comprender esta concepción básica de ironía para poder diferenciarla de la ironía entendida como figura de reflexión dentro de la creación artística, ya que esta pretende exponer la conciencia que tiene la obra sobre sí misma. Esto permite que el espectador entienda que lo más importante de la obra no es la trama, si no que esta funciona sólo como una excusa para plantear diferentes ideas y levantar cuestionamientos de las mismas.

De esto, se infiere que Guillermo Calderón utiliza esta herramienta, con el fin de erradicar la pasividad del espectador o lector, ya que, una vez que la obra le evidencia que es una construcción artificial, este puede tomar distancia de la trama, y por tanto es impulsando a realizar un ejercicio crítico con el fin de entender el verdadero significado de las ideas expuestas. En suma, Calderón utiliza la ironía como un mecanismo que pretende exhibir un mundo artificial en exceso de manera que, al igual que los roles y el juego dramático, permite que el ejercicio de distanciamiento y reflexión crítica crezca.

## **Compañía Bonobo**

La compañía teatral chilena Bonobo, bajo la dirección de Andreina Olivari y Pablo Manzi, ha desarrollado desde su creación, en el año 2012, proyectos teatrales tales como *Donde viven los bárbaros* (2015) o *Tú amarás* (2018) en donde exploran tensiones sociales, políticas y culturales presentes en la actualidad desde una perspectiva crítica, a través de una metodología de creación en base a diversos referentes, como por ejemplo Guillermo Calderón, pero que tiene por objetivo generar la aparición de Lo Real y “correr el velo”.

Bonobo, utiliza el concepto de Velo hegemónico para referirse a la perspectiva individual de la realidad, condicionada por las hegemonías dominantes instauradas según Gramsci; a través de los elementos mencionados anteriormente, como el distanciamiento, la ejecución del rol, el uso de la ironía y el carácter dialéctico (hegeliano) en sus obras, construyen un “falso conflicto dramático”, es decir, crean un mundo y articulan una historia que funciona sólo como pretexto para exponer y defender en escena ideas que a su vez son

velos hegemónicos para, a través de Lo real, lograr “correr el velo” de los espectadores. (Olivari. 2024).

La obra *Tú amarás* es un perfecto ejemplo de cómo se logran los objetivos de la compañía. En esta se presenta un mundo en el cual los extraterrestres denominados Amenitas ya se han instalado en el planeta tierra, pero son discriminados por los humanos; a raíz de esto un grupo de médicos deben dar una conferencia sobre el respeto hacia ellos, pero a medida avanza la obra de manera accidental manifiestan sus propios prejuicios hacia los Amenitas.

En primer lugar, la obra presenta y defiende un primer velo hegemónico, que corresponde a la lógica social del respeto e inclusión para con los Amenitas, es decir, intenta sobreponerse a la idea de que estos no merecen respeto por ser diferentes al resto. Dicha defensa se construye mediante la instauración de lo irónico como mecanismo reflexivo dentro de la obra, a través del juego dramático y el uso de roles; para de este modo desarrollar los argumentos que justifican por qué los Amenitas deben ser tratados de la misma manera que los humanos. Finalmente, y del mismo modo se presenta y defiende la idea contraria, ya que, es a medida que avanzan las conversaciones en torno a esta lógica que algunos de los roles comienzan a revelar sus dificultades para integrar esa lógica social, enfrentados al deseo de los Amenitas de que se reconozca el miedo y rechazo que les generan, dejando ver el segundo velo hegemónico, que corresponde al rechazo y exclusión hacia estos.

Sin embargo, presentar ambas ideas (o velos hegemónicos), que corresponden a una tesis y antítesis respectivamente, no garantiza “correr el velo” de los espectadores, y es en este punto cuando Lo Real se vuelve necesario para lograr que el público genere una crítica reflexiva (síntesis) de las ideas expuestas.

Para esto uno de los roles, interpretado por Gabriel Urzúa, es arrastrado a exponer que estuvo en la cárcel por el asesinato que cometió contra un amenita debido a que este pensó que se había burlado de él. Es mediante esta historia que revela el velo hegemónico que lo condiciona: el miedo y repulsión que siente por los Amenitas. Como consecuencia es despedido, provocándole esto una profunda angustia que, en su desesperación, lo lleva a tomar el brazo del rol que le da la noticia, lo cual altera al resto de médicos quienes se lanzan sobre él de manera violenta, defendiendo así el velo hegemónico que aceptan: respeto e inclusión hacia los Amenitas. En este punto el rol de Urzúa comienza a llorar y gritar pidiendo que lo suelten, argumentando que no hizo nada malo. Es aquí cuando aparece Lo Real, exponiendo al público que ninguno de los velos hegemónicos es correcto, evidenciando las contradicciones de ambas ideas, y permitiendo así “correr el velo” individual de los espectadores para dar espacio a la crítica reflexiva.

### **Lo que escapa de las palabras... puesto en palabras. Lo Real.**

Lo real, entendido como aquello que no puede ser representado o manifestado en la realidad, es uno de los conceptos que conforman los tres registros psíquicos desarrollados por el psicoanalista francés Jacques Lacan. Dentro de los cuales se encuentran, además: lo imaginario y lo simbólico. Así, estos tres elementos componen el eje central de la teoría psicoanalítica de Lacan respecto a la configuración y desarrollo de la psique humana.

Javier Aguirre, teórico psicoanalítico, explica que, según Lacan, lo imaginario configura el primer nivel de percepción de la realidad individual. Este registro alude a la percepción que se produce en la identificación con los otros y que, por consecuencia, forma una parte de la identidad propia del individuo. "Lacan sitúa aquí el "estadio del espejo", donde el yo se conformará en base a una identificación con la imagen de un semejante." (Aguirre, (s.f.), p. 3). Dicha identificación, ocurrida a nivel inconsciente, está dirigida por las imágenes que el individuo recolecta de su entorno y de su imaginación.

A medida que el individuo crece, se articula el segundo registro que corresponde a Lo simbólico, el cual se genera a partir de la interpretación de los signos y símbolos que se encuentra el sujeto en la realidad.

Con el registro de lo simbólico se alude a la función del lenguaje, en tanto que se trata de un sistema de carácter universal que nos precede, subvierte al ser humano y determina las formas de los lazos sociales. "El hombre habla pues, pero es porque el símbolo lo ha hecho hombre" (Lacan, 1953: 265) (Aguirre, (s.f.), p. 6)

Es decir, el lenguaje, al ser entendido como un sistema que antecede al individuo, se le presenta a este como un mecanismo de simbolización al cual se somete, para estructurarse, en primera instancia, como individuo, y en segunda, para establecer relaciones sociales y tener una visión particular del mundo. A partir de esto Aguirre explica que "Lacan demuestra que las formaciones del inconsciente, son hechos de lenguaje, o sea, que se resuelven por medio de lo simbólico, es decir, "el inconsciente se estructura como lenguaje"" (Aguirre, s.f, p.5)

Una vez que el lenguaje estructura el inconsciente del individuo, "[...] la imagen no se limita solo a lo imaginario, sino que entra en conexión con lo simbólico, es decir, que las imágenes están sometidas a lo simbólico" (Aguirre, s.f, p. 5). Por tanto, las imágenes ahora se pueden conceptualizar y categorizar en dimensiones como, por ejemplo, "de la

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

representación, de la impostura, del engaño, la ilusión, seducción, la envidia [...], de las proyecciones imaginarias a los semejantes, [...] de la agresividad, de la prestancia. El mundo de la fantasía, los sueños [...]" (Aguirre, s.f, p. 3). Esto termina por moldear una realidad donde cada imagen ahora tendrá un significado particular, el cual está medido por el entorno y por la interpretación que da el individuo de la misma.

En la configuración de ambos registros finalmente se moldea la identidad propia del individuo; es decir, la actitud con la cual se desenvuelve en la realidad social. Esta funciona, además, como una máscara que ha de emplear necesariamente para afrontar dicha realidad. Esta idea es desarrollada por Lacan bajo el concepto de Semblante.

Santiago Thompson, psicoanalista argentino, citando el *Seminario 17* de Lacan explica que "el semblante es aquello que se opone a lo real, sería más preciso decir que el semblante se presenta como un velo, punto de detención en la vía hacia lo real." (2014. p.571) Al entender el Semblante como la máscara (la identidad personal) que configura la relación con los demás, es posible afirmar que el individuo se encuentra limitado; ya que el semblante está condicionado por las construcciones sociales ya presentes (el lenguaje, las normas sociales, etc.). Es por ello que Lacan sugiere que esta configuración -fragmentada- del individuo no le permite ver, y por ende, experimentar aquello que sería verdadero, o en otras palabras, Lo Real.

Así se erige el último de los registros que componen la tríada propuesta por Lacan. Para este Lo Real es imposible de describir y, por consiguiente, desarrolla el concepto desde aquello que no es.

"lo real es lo imposible. (...) para delimitar lo imposible es necesario recurrir a los otros registros, lo real como imposible de simbolizar e imaginarizar, ni las palabras ni las imágenes alcanzan para capturarlo, en este sentido Lacan dice que "lo real no cesa de no escribirse". (Aguirre, s.f, p. 15)

De este modo se postula que el registro de Lo Real responde a ser todo aquello que se encuentra fuera de las estructuras y convenciones sociales; y que el inconsciente decide filtrar (a través del semblante) con el fin de resguardar la integridad del sujeto para que este último no se vea enfrentado a las capas de realidad que le son incapaces de soportar y procesar.

Dicho de otra forma, el individuo posee un nivel de manejo de la realidad el cual está determinado por las condiciones en las que se halla y su interpretación de estas. Sin embargo, esta configuración de lo que él cree que es la realidad (compuesta por Lo simbólico y Lo

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

imaginario) sólo es posible en la medida que el individuo omita la noción de que existe una realidad más compleja. Es por ello que en el momento que se descubre ante él una situación de carácter traumático, es decir, una situación que ponga en tensión su bienestar y perspectivas establecidas, el individuo queda frente a una realidad a la que no es capaz de darle estructura ni sentido, revelándose así una nueva noción de realidad (compuesta por Lo simbólico, Lo imaginario y Lo real).

## DESARROLLO

Primeramente, *Requiem Amoris* es un drama postmoderno<sup>1</sup> que se desarrolla en torno a un grupo de diez individuos que participan activamente de un coro municipal que canta en centros para adultos mayores, los cuales reciben mensajes de Sergio, su director, explicando los motivos de su ausencia hace ya tres semanas.

A medida que la obra avanza, se revela que Sergio ha decidido apartarse del coro para cuidarse a sí mismo, lo que provoca un conflicto entre la empatía y el resentimiento que sienten los miembros del coro y que desemboca en conversaciones que abordan temas como la soledad, el sentido de pertenencia y la felicidad. Finalmente, el conflicto se acrecienta al momento en que Sergio acaba hospitalizado y debe contactar al grupo para solicitar ayuda. Así los miembros del coro reflexionan sobre el impacto de sus decisiones y cómo estas repercuten en la configuración de la felicidad ajena y personal.

"La felicidad es una actividad del alma de acuerdo con la virtud." (Aristoteles, 1985, p. 147). "El reconocimiento y la felicidad pertenece a todo aquel que esté preparado y decidido a tener esos beneficios." (Hill, 2008, p.10). Estas ideas son las que circulan en las dos premisas sobre la felicidad y que se cuestionan en la obra *Réquiem Amoris*, con el fin de crear un espacio en donde se pueda evidenciar y cuestionar desde distintos niveles (espectadores y roles en escena) la profunda complejidad existente en la realidad social y que se halla oculta detrás de la superficialidad del ser humano.

Para ello, la construcción de la experiencia teatral de la obra, creada colectivamente y dirigida por la reconocida directora Andreina Olivari, se ve resuelta a través de las estrategias representacionales de la compañía Bonobo, ya que estas, en su configuración e interrelación, propician la aparición de Lo Real.

---

<sup>1</sup> En la medida que se construye escénicamente sobre un falso conflicto dramático.

Si bien estas estrategias representacionales responden a un lenguaje netamente artístico, pueden ser entendidas como parte del registro de Lo Simbólico y Lo Imaginario de la obra, ya que de este modo facilitan la comprensión de cómo se configura Lo Real en la puesta en escena. No obstante, es de suma importancia ahondar en la construcción teórica de la problemática a tratar y cómo ésta va dictaminando los recursos escénicos que se requieren para el desarrollo y construcción final de la experiencia teatral.

En primera instancia la creación teatral pretende desarrollarse, tanto a nivel teórico como escénico, de forma dialéctica, y para ello comienza con la elección de una pregunta de un tema de interés presente en la sociedad actual: ¿Qué es la felicidad?, donde la respuesta, que se construye en base a la visión hegemónica (visión compartida y naturalizada por la sociedad) acerca de la felicidad, a su vez, funciona como premisa inicial del montaje.

Es así que la felicidad es entendida como la disposición o actitud del individuo que nace de una voluntad por buscar, experimentar y/o vivir, tranquilidad, deseo y/o placer. (Discordia colectiva, 2024). Posteriormente, esta definición base de felicidad es situada en el contexto de una sociedad capitalista, la cual al estar acostumbrada al bombardeo de estímulos sensitivos y al hiperconsumismo, termina por establecer y perpetuar una visión distorsionada de la felicidad, transformándola así en una positividad tóxica<sup>2</sup> que fomenta el individualismo y la realización personal como fin último.

De la misma manera en que se pretende definir la visión hegemónica dominante, la creación de la antítesis aparece desde el lugar de la contrahegemonía. Dentro de *Réquiem Amoris* la antítesis a tratar se sostiene, y se defiende, bajo la idea de que la felicidad se construye colectivamente en la relación y el cuidado del otro.

Una vez establecidas las premisas, se abre el camino de la creación escénica, y por tanto, el paraguas de las herramientas teatrales. La estrategia base de la creación teatral se encuentra en la implementación de la ironía como mecanismo reflexivo, por tanto la creación inicia desde la decisión consciente de hacer visible para el público el artificio que está viendo; y que se levanta como la base que establece los límites del juego dramático.

Además, anteriormente se señaló que el fin último del montaje es instaurar la crítica reflexiva respecto de temas presentes en la realidad. Para ello se vuelve necesario que este mismo construya sus reglas de forma tal que la brecha entre la realidad del espectador (realidad social) y la realidad del montaje (segundo mundo) no sea del todo abrupta. Por ende,

---

<sup>2</sup> Término coloquial, empleado socialmente para referirse a la imposición del pensamiento positivo, minimizando e invalidando así tanto los pensamientos como emociones "negativas".

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

la elección de reglas también debe iniciar desde la reconfiguración de las normas sociales, como una forma de distanciar someramente al espectador.

Esto quiere decir que el juego dramático de *Réquiem Amoris* ha de construirse sobre reglas específicas con el fin de implementar la ironía, y además instalar el tema principal a discutir dentro de la obra, la felicidad, a través de la redefinición de normas sociales. Por tanto, es en este punto donde se levantan las primeras imágenes y símbolos que, tanto para los creadores como para los espectadores, configuran la percepción de la realidad presentada en escena. Dicho de otro modo, es donde inicia la configuración de los registros de Lo Simbólico y Lo Imaginario de esta nueva realidad.

De esta forma la interpretación escénica adquiere lineamientos particulares, dentro de los que se encuentran: corporalidades rígidas con movimientos reducidos y en staccato, gestualidad facial limitada, forma del habla poco convencional y de contenido verbal difuso, entre otras. Además, en su interrelación estas deben evidenciar, en su capa más superficial, la intención comunicativa de amabilidad, respeto e ingenuidad.

Un claro ejemplo dentro de la puesta en escena de cómo interactúan entre sí estas reglas, se presenta en la primera escena del montaje, donde los integrantes del coro tras haber ensayado su repertorio, hacen notar la ausencia de su director, Sergio. En este momento, en medio de la incertidumbre, los miembros comienzan a opinar y cuestionar su desaparición.

**Moncho:** De nuevo

**Pablo:** ¿De nuevo qué?

**Fran:** Que de nuevo no vino Sergio, ¿A eso te refieres?

**Moncho:** Sí, claro.

**Sophia:** Ya lleva tres veces sin venir.

**Jerusa:** Sí.

**Catalina:** ¿Pero alguien sabe?

**Pablo:** ¿Saber qué?

**Fran:** Qué le pasó a Sergio. ¿a eso te refieres?

**Catalina:** Sí, claro.

**Camilo:** Yo no sé, no uso whatsapp, ustedes sí.

**Karime:** Sí, pero como que nadie habla mucho por ahí.

**Valentina:** Claro, sólo se mandan fechas y lugares.

**Camilo:** Pero eso se manda por mail también.

**Vila:** Claro.

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

**Moncho:** ¿Pero eso qué tiene que ver?

**Pablo:** ¿Qué tiene que ver qué con qué?

(Discordia colectiva, 2024, p. 5)

En este fragmento de la obra se evidencian las múltiples reglas que circularán por el montaje. Por una parte, se observa como los intérpretes articulan textos que parecieran convertirse en un diálogo de ingenuidades que no se resuelve, el cual sumado a la quietud de los mismos y a la gestualidad reducida y amable termina por construir el segundo mundo. En este punto del montaje no solo se instalan las reglas propias del mundo, sino que también se hace notoria la ironía (reflexiva) misma de la obra.

Esto se ve reflejado en la forma e inmediatez en la que exponen la desaparición de su director, ya que de este modo se le comienza a explicitar al espectador que la información entregada solo aparece para situar el contexto de un falso conflicto dramático y para hacer circular la trama.

Otro elemento fundamental, y que se construye desde el inicio de la creación escénica, es el empleo del rol. Tal como se mencionó con anterioridad, la compañía Bonobo trabaja el rol como un elemento de carácter superficial y artificioso, que además emerge directamente en favor de la línea dramática. En este punto de la obra se puede observar como pareciera que todos los roles en escena están en favor de ser uno solo, puesto que en su articulación no presentan mayores diferencias entre sí. Sin embargo, a lo largo del montaje son múltiples los momentos donde se explicita de modos más concretos la forma en que operan los roles.

Esto se desencadena en un punto específico de la obra, el momento en el que Sergio mediante un audio de voz explica que ha abandonado el coro:



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

[Sergio] (*off*) Hola, Sergio por acá. Me salí del coro... Se que la presentación es en dos semanas, pero estoy mal, perdón. No pasó nada muy grave, pero... no sé, decidí cuidarme, no puedo seguir. (...) Necesito cuidarme, preocuparme de mí. (...) ojalá ustedes sigan (...) ¿por qué lo hacen? Si tampoco nos sale tan bien y los abuelos no miran, tampoco es que veamos sus caras llenas de alegría. Están ahí, no escuchan. No dicen nada. Entonces, ¿por qué? ¿Ustedes lo pasan bien? Como que yo no lo veía pasándola tan bien (...). (Discordia colectiva, 2024, p. 7-8)

Es aquí cuando primero, por una parte, Sergio siembra en el grupo la primera premisa a desarrollar por el montaje, la cual sostiene que la felicidad es individual. Y por otro lado provoca que los roles comiencen a diferenciarse unos de otros, reflejando así los cuestionamientos, inquietudes y conflictos que estos dichos despiertan en cada uno de ellos. Al mismo tiempo, y de manera difusa, comienza a instaurarse lentamente la otra visión de felicidad, la que responde a ser entendida en tanto fenómeno colectivo, donde el cuidado y respeto por los otros es lo que desemboca en una felicidad individual.

**Karime:** Me quedé pensando cuando Sergio dijo “decidí cuidarme”. ¿Qué habrá querido decir? (...)

**Vila:** Nada, detrás de las palabras no hay nada.

**Catalina:** Sergio era un arrogante asqueroso, era tan autorreferente que sintió que este lugar no estaba a su altura, y por eso dió un paso al costado. Hablo en pasado, porque para mí Sergio está muerto.

**Sophia:** Huyó como los cobardes.

**Camilo:** Exacto, como los cobardes que huyen ante los problemas.

**Jerusa:** Pero sonaba tan triste en ese último mensaje.

**Fran:** Estaba actuando, era una actuación, un show pobre, un teatrillo de cartón barato.

**Karime:** Quizás le pasaban cosas por dentro que no sabíamos.

**Valentina:** ¿Por qué no las contó? ¿Por qué no nos involucró en sus problemas?

**Sophia:** Lo podríamos haber ayudado.

**Camilo:** Pero no tenemos las herramientas. (Discordia colectiva, 2024, p. 15)

La diferencia entre los roles se gesticula en razón de las diversas posturas que se levantan respecto de la situación. Dentro de las cuales encontramos posturas reflexivas, defensivas y críticas. En este caso, el rol reflexivo es ejecutado por Karime, quien

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

principalmente se pregunta por las razones de Sergio de dejar el grupo; mientras que el encargado de ejecutar el rol de defensa hacia el director lo ocupa Jerusa; finalmente, tanto el rol de Camilo como de Catalina son los encargados de establecer una opinión crítica y de rechazo para con las decisiones tomadas por Sergio, y también son los encargados de instaurar los primeros tintes de la segunda premisa. De este modo, queda instaurado y explicado como el rol ejerce una función en el desarrollo de la línea dramática.

Más, se mencionó también que el rol tiene la función y finalidad de revelar el artificio que es la obra, y por consecuencia está en función y servicio de la ironía. El ejemplo más evidente de esto último se construye hacia el final de la obra, donde tras varias semanas en las que se ha reunido el coro en ausencia de Sergio, los ánimos y las opiniones respecto de la situación se han agravado. A esto, se le suma el hecho de que Sergio quien se había manifestado mediante audios de voz en los cuales expresaba su molestia con el grupo, reaparece nuevamente para solicitarles ayuda económica. Esto desemboca en un alto nivel de tensión en el grupo, quienes llegan a compararlo con un dictador.

Es en este momento, entre el caos y el conflicto de opiniones, que el rol de Jerusa ejerce y devela sus propiedades artificiosas. Este a lo largo del montaje se desarrolla con una mirada conservadora y religiosa, abogando en favor de las buenas costumbres, el perdón y la bondad. Esto provoca que los otros roles se pregunten acerca de los fundamentos en las opiniones que Jerusa evoca, pero esta nunca llega a responder. Es así que en este punto, al ser nuevamente cuestionada sobre sus creencias y posturas, se decide en favor de sostener la ironía, que esta explicita su cualidad de rol.

**Jerusa:** Estás comparando a Sergio con un dictador asqueroso. Sergio entendió que habernos abandonado estuvo mal y se arrepintió y de los arrepentidos es el reino de los cielos.

**Valentina:** Ah, entonces sí eres católica.

**Jerusa:** Cuando me conviene. (Discordia Colectiva, 2024, p. 49)

Este ejemplo permite entender cuál es la construcción final del segundo mundo que emplea el montaje, puesto que el rol se erige como el mecanismo último que permite esta configuración. Además, se desprende el para qué se usa el rol, ya que, si bien surge como una regla del juego dramático, sus características le permiten ser el elemento principal que sustenta la ironía, debido a que genera el distanciamiento necesario para evitar la identificación en el público, no así para evitar el entendimiento de las ideas que se plasman. Más como se mencionó antes se busca en el espectador que este genere reflexiones críticas,

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

lo cual no es posible con el desarrollo de una sola premisa, sino que es necesario que se le presente y desarrolle la visión opuesta, ya que esto facilita el acercamiento a la crítica reflexiva.

Es así que una vez establecidos y defendidos los primeros lineamientos, el montaje ratifica su carácter dialéctico al cuestionar la premisa inicial, desarrollando aún más la antítesis que permite evidenciar las incoherencias y contradicciones que se hallan insertas en la misma. Si bien esta idea también es defendida a lo largo de todo el montaje, existe una escena que aboga de manera directa en su defensa.

Entendido por contexto que el coro lleva su repertorio nuevo a un centro de adultos mayores, se presenta una escena en la cual se dejan de lado los roles para representar de manera realista a los adultos mayores del centro, con el fin de vislumbrar las condiciones en las que estos viven y los cuestionamientos que les surgen a partir de la presentación. Así se desarrolla la escena, y es hacia el final donde se agudiza la crítica hacia las decadentes formas de tratar a los adultos mayores por parte de la sociedad, la cual en su búsqueda constante de realización personal y felicidad sólo los utiliza como un mecanismo que potencia dicha realización.

**Sophia:** No más cucharadas en la boca, no más talleres de tejido y coros de canciones enfermizas para tratar de que seamos felices. (...) Ustedes me convirtieron en esta bolsa de resentimiento. Antes esto no era una selva. No era el paraíso, pero las personas nos mirábamos a los ojos. Había pobreza, niños con mocos y a pata pelada, pero los presidentes no eran empresarios. Uno se sabía el nombre de sus vecinos y en navidad recibíamos un puro regalo. La vida no era precisamente colorida, pero no era una pesadilla gris oscuro. (Discordia Colectiva, 2024, p. 45)

La función de reforzar esta premisa, en este caso es ejercida de manera notoria por la interpretación de Sophia, la cual en su discurso instala la idea de que la anterior visión de felicidad se encontraba en la comunión con el otro. Enfatizando en que si bien la vida, al igual que en la actualidad, no era perfecta y estaba llena de conflictos y dificultades, aún así existía una decisión por generar convívio y relación con el otro, lo que terminaba por moldear la visión de felicidad predominante. Señalando además que esta no se encontraba precisamente en los bienes materiales, sino que recaía en acciones sencillas y concretas como conocer el nombre de quienes los rodeaban.

Esto a su vez evidencia las contradicciones discursivas existentes en la premisa de la felicidad individual, en la medida que sostiene que esta no logra articularse definitivamente en la actualidad, ya que prescinde de los tratos básicos que se requieren en la relación con el otro, y que son necesarios, no solo para alcanzar la felicidad sino también para poder vivir en sociedad. Nociones básicas que permiten la evolución social y que, por ende, propician las condiciones que permiten el correcto desarrollo de la premisa que justifica la individualidad, la cual menciona que la felicidad nace de la voluntad de querer experimentar tranquilidad y/o placer. En conclusión, la premisa individualista no podría existir sin las condiciones sociales que propone la premisa contraria.

Un claro ejemplo que denota esta contradicción se encuentra en la escena tres, en la cual el grupo coral se divide debido a las diferentes ideas que tienen sobre el repertorio a presentar. Es por esta razón que deciden validar la idea presentada por Sergio, con el fin de avanzar de manera individual. Sin embargo, ninguno de los integrantes quiere separarse de este “grupo”.

**Pablo:** ¿Entonces somos un nuevo grupo?

**Sophia:** Esto no es un grupo.

**Karime:** ¿Y qué somos entonces?

**Vila:** Somos individualidades que por razones arbitrarias y desconocidas comparten un mismo espacio-tiempo pero que no tienen la obligación de llegar a acuerdos ni tomar decisiones de ningún tipo.

**Camilo:** ¿entonces votamos?

**Catalina:** ¡No, no! ¡Aquí no hay votaciones, ni líderes! ¡Es la primera regla!

**Pablo:** ¿Cuántas reglas son?

**Catalina:** ¡No hay reglas!

**Pablo:** Pero tú dijiste que/

**Valentina:** No hay reglas.

**Karime:** Pero entonces cómo vamos a/

(...)

**Moncho:** Se disuelve el grupo.

**Karime:** ¿Cómo se va a disolver un grupo que no es un grupo? (Discordia colectiva, 2024, p. 30-31)

La noción de felicidad individual aceptada por el grupo genera una gran brecha entre los integrantes del coro, ya que provoca que estos no puedan llegar a acuerdos de ningún

tipo, lo que por consecuencia no permite el correcto funcionamiento del coro. De este modo es que se evidencia la importancia e influencia de las relaciones sociales, ya que el coro se erige como una metáfora de la sociedad contemporánea.

Es así como se configuran todas las piezas discursivas que se desarrollan dentro del montaje, las cuales están sostenidas por la capa metódica construida mediante la ironía, el juego dramático y el uso de roles; y sobre las que se pretende generar la crítica reflexiva por parte del espectador. No obstante, para que se logre efectuar este ejercicio de manera óptima y concreta es necesario que el espectador pase por el efecto denominado “correr el velo”. Es por ello que no basta con construir un mundo que solo manifiesta dos registros de la realidad, Lo simbólico y Lo imaginario, sino que es necesaria la aparición de una herramienta que potencie el “correr el velo”. Así la última pieza en levantarse a nivel escénico es Lo Real.

Se explicitó con anterioridad que Lo Real es aquello que escapa de la simbolización, que se encuentra en la(s) capa(s) más oculta(s) de la realidad y que, permanece suprimido al encontrarse por debajo de los discursos y reglas que se aceptan tácitamente y que circulan dentro de las realidades sociales existentes; pero que tiene la capacidad de manifestarse de diversas formas. Bajo esta definición y habiendo señalado reiteradamente que el montaje se levanta como un segundo mundo, se podría decir que Lo Real emerge como algo propio al montaje y ajeno a la realidad social. Sin embargo, dentro de *Réquiem Amoris*, la capa correspondiente a Lo Real está estrechamente ligada a la capa de Lo Real presente en la realidad social chilena, esto como una consecuencia de haber articulado un mundo que se construye en base a reconfigurar normas presentes en esta última realidad mencionada.

Teóricamente hablando, las decisiones tomadas por el colectivo desde un inicio en torno al juego dramático permiten ir sentando las bases sobre las que se propicia la manifestación de Lo Real. Esto lo hace de un modo indirecto y poco evidente, ya que la realidad que le construye al espectador es totalmente distinta a la que se le es develada en el momento que Lo Real aparece en escena. De esta manera el espectador que se encuentra distanciado del montaje respecto de su trama, no es consciente de que los discursos que está cuestionando poseen una capa más profunda, y no es hasta el momento en que escénicamente se les presenta la contradicción intrínseca a ambas premisas de felicidad (individual y colectiva) que puede tomar la postura crítica y reflexiva que el montaje le exige.

Un primer ejemplo que permite acercarse a la comprensión de cómo se articula Lo Real se halla en las primeras escenas de la obra. Si bien este no logra instalar el registro de Lo Real en sí, logra acercarse y rozarlo, convirtiéndolo así en el perfecto ejemplo para lograr iniciar su explicación. En este caso, el acercamiento a Lo Real no se concreta, ya que las formas sobre las que se construye este momento están orientadas en favor de sostener la

trama y la premisa individualista del montaje, para lo cual solamente se requiere desarticular ligeramente el lenguaje escénico.

**Karime:** Es que me quedé pensando.

**Pablo:** ¿En qué? ¿Cuándo nos abandonó por celular?

[Jerusa se levanta abruptamente de su lugar y se autoflagela]

**Jerusa:** A mí me abandonaron por celular.

**Sophia:** ¿En serio?

**Jerusa:** Sí. Mi ex. (Discordia colectiva, 2024, p. 11)

Al ser la segunda escena del montaje, en ningún otro momento el lenguaje escénico ha sido desconfigurado, es decir, el juego dramático hasta este punto no permite que existan movimientos corporales expresivos. Es por esta razón que en el momento en que Jerusa se levanta y se golpea a sí misma sin una razón aparente, el público es sorprendido. Sin embargo, este gesto en sí mismo no contiene instaurados los discursos que circularán a medida que avanza la obra, es por ello, que en el espectador no ocurre el contacto directo con Lo Real, ya que aún no se le ha explicitado los discursos hegemónicos que habita y de los que se pretende logre “correr el velo”.

Como se ha mencionado a lo largo de la investigación, los roles van fluctuando entre las opiniones (discursivas y respecto de la trama) que tienen y la forma en la que la expresan, esto no tan solo en términos de discurso, sino que también del modo escénico en el que las ejecutan. En la primera escena del montaje los roles parecieran no expresar opiniones, sino que más bien se adecuan al eje social amable que se propone creativamente, ya que no poseen una situación de la cual opinar.

Es en la escena segunda donde poco a poco algunos de los roles comienzan a expresar su molestia con la situación de Sergio, abriéndose así el paso a que estos cuestionen su lugar dentro del coro, y por tanto, adquieran paulatinamente un carácter individualista que a su vez desarticula el eje social instaurado previamente. Ya para la tercera escena, es cuando los roles finalmente aceptan por completo la premisa de que la felicidad es individual, y por tanto es en este punto del montaje donde el eje social establecido al inicio termina por desaparecer permitiéndoles así adoptar un trato pernicioso con el resto.

En el inicio de la cuarta escena el coro se encuentra ensayando una canción, que tiene como finalidad reunir fondos para Sergio luego de haber recibido la petición económica del mismo. Es aquí donde los roles, en un intento de colectivizarse nuevamente, cuestionan los comportamientos que han adquirido a raíz del abandono de Sergio.

**Pablo:** Dijimos que teníamos que aprender algo de todos los acontecimientos que nos han acontecido en el último tiempo. Hasta los abuelitos lo hicieron con su protesta.

**Jerusa:** Dijimos que el mundo era lo suficientemente terrible como para que más encima este coro de amor se transforme en un vertedero, en una cloaca que reúne lo peor de nuestras personalidades y afecciones personales.

**Pablo:** En el nombre de Sergio, tenemos que convertirnos en mejores personas.

**Vila:** Difícil en tu caso.

[Pablo, con un gesto repentino y violento, toma abruptamente a Vila, para recriminarla]

**Pablo:** ¿Qué dijiste?

**Vila:** Perdón, fue una talla, una broma.

**Pablo:** No más bromas. No más webeo. Podemos pasarlo bien, pero sin herirnos. Tenemos que ser responsables afectivamente. El mundo no necesita más odio ni guerras. Piensen en lo que pasa en Gaza, piensen en Ucrania, Siria, Uganda, Somalia, Sudán, Burkina Faso. (Discordia colectiva, 2024, p. 48)

Una vez llegado a este tramo de la obra es que se articula el momento que propicia la catalización de Lo Real. Es en este punto donde el espectador experimenta el contacto con el tercer registro psíquico, es decir con aquello que no es decible ni interpretable. Esto ocurre exactamente en el momento que Pablo, en un acto de descontrol e ira, no solo ataca violentamente al rol de Vila, sino que además rompe por completo todas las reglas impuestas por el lenguaje escénico, adentrándose así en un comportamiento propio de la realidad social.

El juego dramático al ser construido y aplicado cuidadosamente con el fin de sostener la ironía, genera por consecuencia que el público acepte e interiorice sus reglas, ya que, si bien hacia el inicio de la obra se fracciona levemente el lenguaje con Jerusa, esto queda instaurado de modo tal que, para el espectador, se naturaliza y se acepta como regla del juego dramático la noción de que el montaje transita por esas leves rupturas. Es esto lo provoca que el impacto producido por la desarticulación del montaje, en el momento que Pablo ejerce violencia física sobre un otro, logre permear a este de formas que trascienden el lenguaje y la simbolización.

La irrupción de lo real, finalmente desempeña el papel más importante del montaje ya que este efectúa la función de “correr el velo” de los espectadores, permitiéndoles generar la crítica reflexiva respecto de las ideas instaladas a lo largo del montaje. Y es así que se termina por consolidar el carácter dialéctico de la obra, ya que tras este momento, el grupo coral, al iniciar la escena seis, se entera de la muerte de Sergio, dejando a los roles en una tristeza que no les permite llegar realmente a conclusiones certeras, es aquí en donde el montaje se encamina hacia su cierre, sin dejar espacio a la creación de una respuesta (síntesis) por parte de los creadores.

Luego de ensayar la canción que deberán cantar en el funeral de Sergio, el coro se prepara para salir, es aquí cuando vislumbran la idea de que no pueden irse de la sala de ensayo, volviendo así a recordarle al espectador que se trata de una trama artificiosa.

**Karime:** Tenemos que irnos.

**Fran:** Sí.

**Vila:** ¿Por qué no nos movemos?

**Valentina:** No lo sé.

**Catalina:** Yo quiero moverme, pero no sé por qué no me muevo.

**Jerusa:** Quizás no queremos que esto se acabe.

**Fran:** ¿Y por qué no te mueves?

**Catalina:** No lo sé. (*Silencio*) (Discordia colectiva, 2024, p. 67-68)

## CONCLUSIÓN

A partir de esta investigación se han podido explicar las herramientas metodológicas que propician la aparición y manifestación de Lo Real, y como este emerge dentro de la obra. En primera instancia se ha comprendido que la ironía como mecanismo reflexivo se levanta como la herramienta primera y primordial para la construcción del montaje, que pretende ser de carácter dialéctico, y cuyo propósito final es generar crítica reflexiva en el espectador.

Seguido a esto, se ha determinado que es imprescindible que el montaje se establezca sobre reglas específicas, y determinadas por el colectivo, que aboguen por el sostenimiento de los discursos a cuestionar, en este caso respecto de la felicidad. Tras esto, la aparición del rol se levanta como otro mecanismo principal que sostiene la ironía, y por tanto la crítica, ya que este, además de dar desarrollo a la línea dramática permite explicitar constantemente al espectador que este está siendo partícipe de una ficción.

En la suma de estos mecanismos es que se sostienen y se desarrollan a lo largo del montaje las premisas hegemónicas (felicidad individual) y contrahegemónicas (felicidad colectiva) presentes en la sociedad, para finalmente ser desarticuladas en favor de “correr el velo”. Esto quiere decir que toda la construcción del segundo mundo en realidad se encuentra en disposición de manifestar Lo Real en escena, ya que este es el único mecanismo capaz catalizar una experiencia que vaya más allá de lo simbolizable e imaginizable; y que por ende permite eliminar los velos hegemónicos presentes en los espectadores.

Respecto de esto es importante destacar que, si bien el montaje cumple con todos los elementos escénicos y teóricos capaces de generar dicha experiencia, es imposible determinar si finalmente cumple el objetivo en el espectador. Esto debido a que sólo es este el capaz de identificar y determinar si lo que le ha sido expuesto en escena realmente logra removerle la realidad social (Lo Simbólico y Lo Imaginario) que ha construido a lo largo de su vida.

En definitiva, las herramientas entregadas por la compañía Bonobo, permiten articular, mediante el uso de cualquier falso conflicto dramático, un montaje capaz de propiciar la aparición del tercer registro psíquico (Lo Real), pero que esto solo puede ser confirmado mediante la praxis. Sin embargo, en *Réquiem Amoris* sí es posible concluir que el proceso de crítica reflexiva por parte del espectador podría llegar a ocurrir sin la necesidad de que este logre el contacto con Lo Real, debido a los extensos argumentos que se plantean, defienden, contradicen y critican a lo largo del montaje.



## REFERENCIAS

Aguirre, J. (s.f.). *Apunte: Los tres Registros de la realidad humana*. Apunty.

<https://filadd.com/doc/los-tres-registros-de-la-realidad-humana-pdf>

Aristoteles. (1985). *Ética Nicomáquea* (J. Pallí, Trad.) Editorial Gredos. (Original publicado en 350 a.C)

Bonobo. (2015). *Donde viven los bárbaros* [Obra de teatro].

Bonobo. (2018). *Tú amarás* [Obra de teatro].

Cole, N. (2020). *¿Qué es la hegemonía cultural, según Gramsci?*. Bloghemia

[https://www.bloghemia.com/2020/12/que-es-la-hegemonia-cultural-segun.html#google\\_vignette](https://www.bloghemia.com/2020/12/que-es-la-hegemonia-cultural-segun.html#google_vignette)

Discordia Colectiva (2024). *Réquiem Amoris*. Sin publicar.

Flores, L. (2024). El juego escénico: la utilidad de lo inútil. *Escena, revista de artes*. 83.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9476644.pdf>

Gramsci, A. (1985). *Cuadernos de la cárcel*. Ediciones Era.

[https://www.abertzalekomunista.net/images/Liburu\\_PDF/Internacionales/Gramsci\\_Antonio/Cuadernos\\_de\\_la\\_carcel-Completo-6\\_Tomos-PAGINADO.pdf](https://www.abertzalekomunista.net/images/Liburu_PDF/Internacionales/Gramsci_Antonio/Cuadernos_de_la_carcel-Completo-6_Tomos-PAGINADO.pdf)

Hegel, G. (1971). *Fenomenología del espíritu*. Fondo de cultura económica.

[https://proletarios.org/books/Hegel-Fenomenologia\\_Del\\_Espiritu.pdf](https://proletarios.org/books/Hegel-Fenomenologia_Del_Espiritu.pdf)

Hegel, G. (2011). *Ciencia de la lógica*. Abada Editores/ Uam Ediciones.

[https://proletarios.org/books/Hegel-Ciencia-de-la-Logica\\_Vol\\_1.pdf](https://proletarios.org/books/Hegel-Ciencia-de-la-Logica_Vol_1.pdf)

Hill, N. (2008). *Piense y Hágase rico*. HablaLibre.



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTES  
ESCUELA DE TEATRO

[https://www.economicas.unsa.edu.ar/afinan/informacion\\_general/book/piense\\_y\\_hagase\\_rico.pdf](https://www.economicas.unsa.edu.ar/afinan/informacion_general/book/piense_y_hagase_rico.pdf)

Lacan, J. (2003). *Lacan. Escritos I y II*. Siglo veintiuno editores. <https://www.colpsibad4.org.ar/wp-content/uploads/2022/05/Lacan-Escritos-I-y-II-Siglo-XXI-Completos.pdf>

Lacan, J. (2009). *El seminario de Jacques Lacan libro 18*. Paidós. <https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/06/Lacan-Seminario18.pdf>  
<https://e-diccionesjustine-elp.net/wp-content/uploads/2020/05/Lo%CC%81gica-del-fantasma.pdf>

Marx, K., & Engels, F. (n.d.). *El manifiesto comunista*. Recuperado de <https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=documentos/10221.1/19671/1/19742.pdf>

Olivari, A. (2024). *Clase sobre Velo hegemónico* [Clase no publicada].

Olivari, A. (2014). *Juego dramático y estrategias metadramáticas: la reflexividad en Beben de Guillermo Calderón* (Tesis de licenciatura, Universidad Finis Terrae). <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/137743>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Paidós. <https://marisabelcontreras.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>

Rojó, S. (2015). Teatro político actual: la dramaturgia de Guillermo Calderón. *Meridional. Revista Chilena De Estudios Latinoamericanos*, (5), pp. 109–129. <https://doi.org/10.5354/0719-4862.2015.37445>

Royo, S. (2001). *¿Qué es el Materialismo?*. Academia. [https://www.academia.edu/64709465/Qu%C3%A9\\_es\\_el\\_Materialismo](https://www.academia.edu/64709465/Qu%C3%A9_es_el_Materialismo)

Thompson, S. (2014) La categoría lacaniana del semblante. *Acta Académica*. 571-573 <https://www.aacademica.org/000-035/730.pdf>