

**MODELO DE INVESTIGACIÓN PARA ARCHIVODRAMATURGIA.CL**  
**POR MÓNICA A. RÍOS Y CARLOS LABBÉ, ejecutores de proyecto FONDART 2005**

**1**

**LEER EL TEATRO NUEVO DEL PERÍODO 2000-2004 EN CHILE**

La investigación teatral cuyos resultados entregamos en **Archivodramaturgia.cl** responde a la carencia de estudios críticos especializados sobre la escritura dramática de los nuevos montajes teatrales entre los años 2000 y 2004. Así, nuestro objetivo fue sistematizar, analizar e interpretar según criterios relevantes y específicos el trabajo escrito de la mayor cantidad posible de dramaturgos chilenos jóvenes menores de 35 años —a la fecha del año 2000—, sobre la base de textos efectivamente puestos en escena.

La escritura dramática del período en cuestión está intervenida por un repertorio en el cual se cruzan determinados procesos creativos e influencias de diversa naturaleza, tanto disciplinaria como etárea, social y cultural, además de aproximaciones teóricas recientes al fenómeno del teatro en general y a la escritura dramática en específico. Con estas similitudes de fondo, emergen las distinciones particulares de cada escritura, iluminándose con sus coetáneas para de esta manera establecer un marco dinámico desde el cual sugerir la existencia de una vocación generacional.

**2**

**TEATRO Y LITERATURA: OBSERVACIONES EN TORNO A UNA POLÉMICA**

Las innovaciones en el teatro, tal como las conocemos hoy, fueron introducidas en Chile a mediados del siglo pasado. El teatro naturalista de corte ibseniano y el indigenista fueron desplazados por los nuevos temas introducidos hacia la década de los sesenta e incluidos en las poéticas de los dramaturgos de la llamada generación del 50 (Guerrero, “Prólogo”, 8; “Develación y utopía”, 8), los cuales logran integrar a la estética de la burguesía que predominó en sus primeras obras una crítica hacia esa clase social. En cuanto al estudio del teatro, éste también va a empezar a sufrir un cambio en esos años: el enfoque textual que había predominado en los estudios teatrales mundiales a lo largo de los siglos, por la preeminencia de la escritura teatral sobre el carácter pasajero de la performatividad, deviene una postura arcaica y da paso a un énfasis en torno al trabajo sobre el escenario. De esta manera, tanto el cambio de tema y espacio desde el salón

burgués hacia otros espacios posibles de representar en la escena, como la renovación del objeto de estudio, tienen consecuencias políticas: si bien el estudio de la escritura teatral estaba concentrado en instituciones académicas universitarias que propiciaban una formación estrecha que favorecía a ciertas clases sociales por sobre otras<sup>1</sup>, la nueva estética se plantea como una corriente abierta, creativa, innovadora y que incluía perspectivas anti-institucionales, a favor de las clases marginadas y una nueva discusión sobre el ejercicio teatral.

Anteriormente a la década del 50, el estudio del teatro fue acaparado por las instituciones literarias debido a un hecho comprensible: el único acceso que se tenía a las producciones teatrales de antaño eran sus escrituras y otros testimonios que dotaban a ese texto de un supuesto escénico. En el siglo XX aquella concepción toma un drástico cambio con planteamientos como el de Constantin Stanislavski en Rusia y Antonin Artaud en Francia, los cuales hacen del trabajo actoral y del conjunto de signos sobre el escenario la cuestión primordial por la cual se define el teatro.

Dejando de lado las consideraciones historicistas y sociológicas del teatro, su estudio a lo largo del siglo XX se debatió entre dos posiciones contrapuestas: por un lado, la consideración del teatro como mera literatura, postura que asume Jiri Veltruski al afirmar que “O drama é uma obra de literatura por direito propio” (164); por otro, la concepción del teatro como un arte compuesto por una oposición fundamental entre *texto* y *representación* (Ubersfeld, 12), cuyo objetivo es dar cuenta de todo el fenómeno teatral. Según Iván Carrasco, quien se inscribe dentro de la segunda de estas posturas, “el drama se ha incluido en los estudios literarios a pesar de que supera el ámbito de la textualidad, ya que, al representarse en un escenario, en su funcionamiento se incorporan varios elementos de índole extraverbal” (39). Así distingue entre la *obra teatral* y la *obra dramática*, dejando este último término para el “texto o mensaje verbal”, y “circunscribiéndola al campo de lo literario” (40). Carrasco expresa que “el drama se realiza sólo parcialmente en la lectura”. A pesar de esto, se interna en el sentido del texto dramático como una obra teatral en potencia distinguiendo tres discursos que lo conforman: el de las *acotaciones* o —en el decir de Ubersfeld— *didascalias* (17), el diálogo o *discurso de los personajes* que serán enunciados en el escenario, y los *discursos complementarios*, que tienen como destinador al autor y destinatario al lector empírico (Carrasco, 43).

---

<sup>1</sup> Es la llamada época del teatro universitario, cuya producción estaba delimitada a las escuelas de teatro de la Universidad de Chile y la Universidad Católica de Santiago. Recordemos que tanto Luis Alberto Heiremanns como Sergio Vodanovic eran académicos de la primera de ellas.

Las didascalias merecen una consideración especial, puesto que su sentido va cambiando de un autor a otro. Si Carrasco las define como aquello “que se transforma en la actividad de los actores, en el espacio escénico y en los efectos teatrales propios de cada obra” (43), Ubersfeld por su parte amplía esta definición a cualquier parte del texto que nos entregue información sobre el contexto de la enunciación, es decir, el nombre de los personajes, alusiones a los espacios en los diálogos de los autores, entre otros (17). De manera general, las acotaciones o didascalias son la parte del texto dramático que introduce esa característica definitoria que es la *teatralidad*, esto es — tal como nos recuerda Ubersfeld al citar al Barthes de Ensayos críticos—, “un espesor de signos” (Ubersfeld, 16) que se contrapone a la monodia literaria.

Hacia 1990, sin embargo, se perfilan otras posiciones que han tratado de resolver la contienda, abordando el texto teatral de maneras distintas. Fernando de Toro en su Semiótica del teatro considera que ninguna de estas posiciones por separado es suficiente para definir el objeto de estos estudios; más bien

La semiología teatral se plantea diferentemente ante el objeto teatral. No se trata de discutir si es o no es literatura, si es o no es puramente una práctica escénica, sino que se encara con el fenómeno en su totalidad. Para nosotros el texto dramático es una realidad fundamental, ineludible y material. Ante aquél caben dos actitudes: o bien tratarlo como texto dramático olvidando que la realidad de ese texto ha sido siempre doble (literaria/espectacular) o bien como un componente más del fenómeno teatral, pero integrado a la práctica escénica. Estos tres niveles son legítimos y de ninguna manera uno excluye al otro. (59)

Fernando de Toro opta por el estudio de la obra teatral en su doble dimensión, a través del estudio semiótico y basándose en la división *texto dramático / texto espectacular*, que otorgará una capacidad para comprender la realidad bifacética del teatro.

### **Una propuesta en torno al texto dramático: la teoría de Iser**

Los estudios teatrales han debatido la preponderancia a una u otra de las posiciones descritas, tratando de dar cuenta de sus características definitorias como género único y diferenciado de la narrativa y la lírica. Sin embargo, hay otra manera de enfrentar el proceso de lectura de una obra dramática que hace inoperable esta diferenciación, a la vez que logra dar las claves del género: el acercamiento a través de la teoría del efecto estético tal como planteó Wolfgang Iser en su libro El acto de leer<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Iser, Wolfgang. El acto de leer: teoría del efecto estético. J.A. Gimbernat, Manuel Barreto, trads.

Iser considera la aproximación a los textos literarios bajo la triple óptica del texto, el lector y la interacción que ocurre entre ellos. El texto, así, es entendido como comunicación y “como la reformulación de una realidad ya formulada” (12); es decir, principalmente como *ficción*. El polo estético de la obra de arte, a diferencia del polo artístico, describe la concreción del texto realizada por el lector, lo que implica que la obra se halla sujeta a las aptitudes que le introduce el lector: “Allí [...] donde el texto y el lector convergen, ése es el lugar de la obra literaria” (Iser, 44). Si se considera la obra dramática bajo esta perspectiva, se puede decir que

El lector recibe el sentido del texto en cuanto lo constituye. En vez de la preexistencia de un código, determinado en su contenido, éste sólo surge en este proceso de constitución, en cuyo transcurso coincide la recepción del mensaje con el sentido de la obra. Si se concede que esto es así, se debe suponer que las condiciones elementales de esta clase de interacción se fundan en las estructuras del texto. (45)

De estas afirmaciones se deduce que un texto literario contiene indicaciones verificables de carácter intersubjetivo que permiten descifrar un sentido; lo que cambia, entonces, son las vivencias y las valoraciones (Iser, 52). La reacción del lector permitiría considerar desde un punto de vista diverso las marcas distintivas que tiene la escritura dramática en comparación a los otros géneros. Las didascalias y los otros signos de teatralidad que se encuentran dentro de un texto dramático podrían integrarse dentro de las nociones de *repertorio* y *estrategia*. El repertorio se ofrece como una mezcla de la literatura precedente y las normas extratextuales, donde se fundarían las diferencias de los géneros literarios (132). Mediante la repetición y despragmatización de un elemento del repertorio, el texto maneja las distintas respuestas del lector:

en la transformación del código de los esquemas conocidos, se genera primero una relación de comunicación, pues mediante el retorno de determinados esquemas el texto gana un horizonte. Pero luego [estas respuestas] sirven como generalizaciones para preconstituir el repertorio general del texto hasta el punto de que se pueda organizar el mensaje. (135)

Las normas que se han seleccionado de las realidades extratextuales y las alusiones literarias se toman de dos sistemas: del sentido de la época y de “los modelos de articulación mediante los cuales en la literatura precedente se había formulado la reacción de los textos a su entorno” (135). Al ser leído por el receptor, el texto modifica los elementos del repertorio para adecuarlos al nuevo texto, proceso que es denominado por Iser *deformación coherente* (137). Si hay un elemento nuevo, no considerado anteriormente en el campo relacional que ha sido traspuesto al texto, éste se abrirá paso en el primer plano; éste sólo adquirirá su forma en contraste con un

trasfondo del cual proviene. Cada estrategia *virulenta* producirá un cambio tanto en los sistemas relacionales de su entorno como en las configuraciones internas de sentido o *perspectiva interna del texto* (Iser, 161).

Los elementos que forman parte del texto (los personajes, la acción, narrador, etcétera) “marcan distintos centros de orientación en el texto” (Iser, 65). De este modo, los signos de la teatralidad presentes en una obra dramática se vuelven indicadores de un género específico, como para considerar las mutaciones que se han llevado a cabo tanto en relación a los escritores precedentes, como a las configuraciones internas del texto.

En la presente investigación se considera que la lectura literaria de un texto teatral es una de las múltiples acciones que se puede ejercer sobre él y no considera como primordial a la escritura si éste será o no representado posteriormente. En definitiva, las acciones que ejercerá el lector sobre el texto decantan en ciertas perspectivas interpretativas, una de ellas —claro está— es la puesta en escena. Sin embargo, bajo este marco también se pueden vislumbrar la acción de la crítica especializada que ofrecemos, en la cual —de manera análoga a la puesta en escena— se despliega una intención interpretativa y una acción creativa al establecer un diálogo entre texto y receptor, obteniendo de esa acción un texto creativo que establece los parámetros de lectura considerados<sup>3</sup>. Tal como afirma Fernando de Toro: “el texto dramático constituye por sí sólo un objeto de estudio que no tiene por qué contraponerse al texto espectacular, el cual constituye *otro objeto de estudio*” (61).

### **Un conjunto de época**

Para poder abarcar la escritura teatral de una generación que ha asumido ciertos mecanismos que alguna vez tuvieron claras afiliaciones con ciertos procederes de las vanguardias o ligazones políticas, se podría proponer la siguiente cuestión como punto de partida: una vez que la performance y el cine acapararon gran espacio que antes le pertenecía exclusivamente al teatro, de qué manera estas dos creaciones antagónicas influyeron sobre el quehacer teatral y, específicamente, de qué manera influyeron en la escritura dramática. Si con la performance la escritura teatral quedó relegada a segundo plano,<sup>4</sup> el escritor tuvo que organizar su material de manera distinta. Si además competía con el cine —especialmente el comercial, que acaparó para sí

---

<sup>3</sup> La perspectiva de la crítica como género creativo fue sostenido en el siglo XX, entre otros, por Walter Benjamin. Ver Benjamin, Walter. El concepto de crítica en el romanticismo alemán. Barcelona: Península, 2000.

el esquema de tres actos y la configuración en torno al conflicto central–, el teatro debía asimilar otros mecanismos para ganar nuevamente su espacio dentro del arte teatral. Heiner Müller es uno de los primeros escritores que reacciona frente a esto, realizando textos teatrales en los cuales sólo se dan pautas de la puesta en escena y algunos tintes del diálogo, exacerbando la atmósfera de destrucción de los textos clásicos y del mismo proceder escritural<sup>5</sup>.

El caso chileno es diferente: la escritura de Ramón Griffero, que ha investigado en sus obras dramáticas el modo en que los nuevos medios permiten abrir el espacio del teatro, le ha permitido superponer diferentes planos de realidad de todos los órdenes, ya sean temporales, de formato – como en Cinema Utopia<sup>6</sup>–, o de distintos planos de conciencia de un solo personaje como en Tus deseos en fragmentos.<sup>7</sup> Sin embargo, la distancia que separa ambos textos y sus montajes –más de 15 años– denota los cambios que ha habido en la escritura, puesto que si en Cinema Utopia hay extensas acotaciones en las cuales Griffero explica el funcionamiento de las realidades, en su escritura posterior las acotaciones desaparecen casi por completo. No está de más decir que esto se debe a que Griffero se hace cargo de la dirección de sus obras y escribe teniendo en cuenta –de manera silenciada, integrada– la proxémica, el decorado y cualquier otra información que entregan las didascalias.

También es importante retomar la difusión que ha tenido el formato breve en la formación de esta generación, dado los innumerables festivales que se han llevado a cabo en distintos lugares de Santiago<sup>8</sup> al alero de talleres de dramaturgia, durante el período que analizamos. Tal como explica Jean-Paul Sarrazac, el teatro breve tuvo un auge creciente en el siglo XX, coincidentemente con la disolución de la hegemonía aristotélica de entender el teatro, la que responde a una visión propia de la modernidad: “les relations des hommes entre eux où plus encore celles qu’ils entretiennent avec le monde en appellent à de nouvelles mesures ou prises de vue, non subordonnées au conflit interhumaine traditionnellement composé d’une exposition, d’une crise et de un résolution” (48). La problemática de la forma breve, entonces, no se resume en un diferencia de duración, sino de óptica y de composición.

---

<sup>4</sup> Véase los artículos de Alberto Kurapel citados en nuestra bibliografía.

<sup>5</sup> Véase Müller, Heiner. La Máquina Hamlet. En Teatro escogido. Madrid: Primer Acto, 1990, vol. 2.

<sup>6</sup> Griffero, Ramón. Cinema Utopia [libreto]. Santiago: s.n, 1985.

<sup>7</sup> Griffero, Ramón. Tus deseos en fragmentos. En Diez obras de fin de siglo.

<sup>8</sup> Festival de teatro en pequeño formato, Festival de teatro breve, Festival de dramaturgia en 10 minutos. Al respecto véase Bernardi, Francisca. “Teatro y pequeño formato”. En Apuntes 121, p. 147 y Kalavski, Andrés. “Teatro breve y desconfiado”. En Apuntes 121, p. 148 – 151.

Si bien en sus comienzos el teatro breve solía llamarse *teatro de un acto* –una parte que se erige en totalidad–, sus dispositivos fueron adquiriendo la forma de una escena o un fragmento, donde el encuentro cara a cara con el conflicto no precisaba de una introducción y una resolución. El salto desde una composición cuyo centro es el conflicto a una acumulación sucesiva de distintos conflictos o, incluso, sin un conflicto. Los dramaturgos jóvenes que han aprendido y experimentado con estas formas aprenden y acomodan el formato de *función completa* según ciertos dispositivos sacados del formato *breve*, que transfieren más eficazmente el sentir propio de su época, despojándolo de las condicionantes modernas. El teatro breve es una instancia contradictoria: relata en el tiempo una imagen que quiere ser inmediata. Como escribe Kalawski, “el teatro breve parece desear la simultaneidad de planos, casi exigirla” (150). Así, este formato de escritura busca salirse del tiempo, provocando el acortamiento de las distancias entre el observador y su objeto, incluso anulándola.

Este carácter escritural del teatro breve tiene su contraparte en el fragmento, el cual corta la relación unívoca, jerárquica, de un solo principio organizador por medio de la pluralidad, la ruptura y la multiplicación de puntos de vista (Sarrazac, 51). Tiene, por su parte, ciertos visos de exploración, minuciosa, confusa, como si la certeza en la cual se basara es que no hay un solo camino; que no hay una unidad. De este modo, las lecturas que produce son múltiples.

Las utilidades de estas sucesivas formas de escritura teatral llaman la atención sobre la necesidad de actualizar las formas de referirse a una dramaturgia como ésta. Markus Wessendorf, en su investigación sobre Richard Maxwell (Wessendorf, “The postdramatic theatre of Richard Maxwell”), recupera la noción de teatro postdramático, revestido eso sí de un carácter puntual por Hans-Thies Lehmann, que en su libro Postdramatisches Theater da cuenta del “terminological upgrade” (Wessendorf) que significa el discurso dramático actual. Wessendorf delimita el término así:

Even though the concept of postdramatic theatre is in many ways analogous to the notion of postmodern theatre, it is not based on the application of a general cultural concept to the specific domain of theatre, but derives and unfolds from within a long-established discourse on theatre aesthetics itself, as a deconstruction of one of its major premises. (Wessendorf, p. 1)

La discusión de Lehmann nace como una discusión de la teoría de Peter Szondi<sup>9</sup>, en la cual interpreta la historia del drama desde Ibsen hasta Arthur Miller como respuesta a la “crisis del drama”, por medio de la cual quiso denotar la distancia trazada entre la forma Aristotélica y un contenido para el cual esa forma ya no era adecuada. En una postura similar a la de la *forma breve*, la noción de *postdramaticidad* intenta describir los modos en que ha cambiado la práctica teatral por la introducción de la performance y por un acercamiento distinto a las prácticas teatrales. A pesar de que Lehmann considera que es la performatividad y no el texto el constituyente mayor del teatro, “the notion of ‘postdramatic’, however, does not imply that theatre no longer uses texts or that writing plays would no longer be possible (or relevant), it only implies that the other components of the mise en scène are no longer subservient to the text” (Wessendorf, pár. 1).

De manera provisoria, el término de *postdramaticidad* podría servir para describir las estrategias presentes en algunas de las escrituras representativas de la nueva dramaturgia, pues podría ubicar la actitud básica con que estos autores reclaman una aproximación escritural diferente, nueva, muchas veces calificadas de indiferente o “irrelevante”<sup>10</sup> por la crítica nacional tradicional.

### 3

#### CIERTAS CONSIDERACIONES HISTÓRICAS

La fuerza renovadora del teatro tuvo un desarrollo marcado en el período de 1964 hasta 1973, año en el cual fue interrumpido y relegado al peligroso lugar de la resistencia política. De este modo, el teatro, que había desarrollado perspectivas y procedimientos autorreflexivos, se veía ahora arrasado por una realidad que se tomó casi por completo la representación teatral de la época. Se podría decir que en este período se radicalizó la postura del teatro como performance, más aún cuando la institucionalidad estaba representada por el régimen dictatorial. En este ámbito, el cuerpo del actor tomó un rol preponderante como ícono del padecimiento del cuerpo social; así se produjo una tendencia hacia el teatro testimonial. Sin embargo, no fue hasta avanzada la década de los ochenta que estas tendencias fueron canalizando en estructuras más acabadas, con el advenimiento de la generación de los actores-directores como Andrés Pérez, Rodrigo Pérez y Alfredo Castro,

---

<sup>9</sup> Véase Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950): Tentativas sobre lo trágico*. Javier Orduña, trad. Barcelona: destino, 1994.

<sup>10</sup> Véase Guerrero, Eduardo. “De espacios, humanismos y ,arginalidades: la poética de Egon Wolff”. En Wolff, Egon. *Antología de obras Teatrales*. Santiago: Ril, 2002. “A grandes rasgos –salvo una que otra obra aislada (muy aislada) nuestro parecer es que la ‘nueva nueva dramaturgia’ aún no ha aportado, en definitiva, nada muy digno de destacar.” (7)

además de innovaciones traídas por creadores que aprovecharon el conocimiento adquirido en el exterior (Ramón Griffero, Alberto Kurapel). El sentimiento de esta época exagera la escritura teatral como mero guión para el trabajo del verdadero artista del teatro, que es el actor y el director: el lugar del teatro es el escenario y el trabajo es colectivo. Con el advenimiento de la década de los noventa esta actitud se consolida dentro de las instituciones universitarias.

Paralelamente se ha formulado una generación de dramaturgos que coincide con la vuelta desde el exilio de escritores que continuaron desarrollando su trabajo tal como lo habían hecho antes de la dictadura. Jorge Díaz, Egon Wolff, Sergio Vodanovic y otros escritores que desarrollaron su escritura desde finales de la década de los cincuenta, tuvieron una suerte de renacimiento hacia fines de los ochenta y principios de los noventa, cuando tocaron tópicos inusuales en sus textos anteriores. El desarrollo de esta postura de *escritor de teatro* tuvo seguidores declarados en Marco Antonio de la Parra y Benjamín Galemiri, que se caracterizan por no provenir del ámbito profesional del teatro, declarando así una especie de guerra de principios con los directores-actores.

Los dramaturgos jóvenes que han desarrollado su escritura o parte de ella entre los años 2000 y 2004 dan una respuesta al problema de cómo las producciones actuales vienen a dialogar con la historia anterior en cuanto a sus motivos, en cuanto a su textualidad y en cuanto a los modos de proceder discursivos. De manera general, la aproximación a los discursos escritos de esta generación de jóvenes dramaturgos se posiciona ante la crítica y ante la generación anterior de manera ambigua. Se podría plantear que, si bien recuperan la crítica contra el realismo decimonónico de las vanguardias de los ochenta, también incluyen en esta crítica otro género dramático que se desarrolló con fuerza durante ese período, esto es, el testimonio. La generación de jóvenes dramaturgos del siglo XXI opta por discursos que vuelven a la ficción y a la revelación intimista, que la alejan de la poética social esgrimida por los grupos de teatro en los años sesenta y setenta. Asimismo, con respecto a los mecanismos vanguardistas de experimentación y disolución del conflicto central, esta generación opta por una renovación de la *situación*, o bien utiliza los mecanismos de las vanguardias con naturalidad, como partes de un conjunto de dispositivos textuales históricos con los cuales proceder a la composición, despojándolos de las connotaciones de radicalidad política que alguna vez tuvieron.

## PROPUESTA METODOLÓGICA

Para apreciar en su totalidad los modos de utilización del abanico de estrategias que las escrituras del período utilizan, es necesario dar cuenta de los modos en que se han modificado las estrategias canónicas de los primeros dramaturgos modernos chilenos, según nociones como el conflicto central o el modelo actancial, por ejemplo. Por lo tanto, se deberá atender a las características de distintos niveles que conforman la escritura dramática, reformulando e incluso simplificando la propuesta de Patrice Pavis en su artículo “Tesis para el análisis del texto dramático”<sup>11</sup>.

En consecuencia, el análisis particular de los textos distingue brevemente categorías deslindadas de antemano por ciertas respuestas hipotéticas. El primer nivel de análisis se denomina *Textualidad*, y se refiere a un análisis de la sustancia escrita, literaria, lingüística y tipográfica de los textos dramáticos. La materia de análisis de esta categoría es la superficie y discurso del texto, en la cual se considerará la expresividad fonética, la expresividad tipográfica, la expresividad sintáctica, la expresividad macrotextual (párrafos, partes y secciones) y las estrategias semánticas (sinonimia, tropos y figuras). El segundo nivel de análisis se centra en la *Estructura*, o más específicamente la estructura dramática de los textos, incluyendo las convenciones de montaje y actuación presentes en la dinámica de actos y escenas, la dinámica de unidades dramáticas no explícitas, la dinámica de las acciones de los personajes, la dinámica de las relaciones entre personajes, la dinámica de las didascalias y la dinámica de otras estrategias dramaturgicas no previstas, pero que sin embargo dan paso a distintas formas dramáticas.

El tercer y último nivel de análisis es la *Ideología*, que se refiere a una interpretación cultural del contenido de las categorías anteriores, así como de otros elementos discursivos no analizados, como los diálogos, las citas y otras referencias intertextuales. Estas interpretaciones evitan ser monológicas, es decir, integran los dos o más polos de discusión de sentido, en una descripción

---

<sup>11</sup> En este artículo, Pavis reformula el método expuesto por Umberto Eco en “Lector in fabula”: “Eco distingue en el texto de ficción varios niveles estructurales, diversamente concebidos, como los estados ideales de un proceso de generación y/o interpretación [...] Nuestro propio esquema ha conservado la infraestructura de cinco niveles y la oposición entre ficción y mundo de referencia, pero ha sido completamente adaptado al teatro, de modo de tomar en cuenta esta ‘palabra en acción’ que constituye el teatro, confrontar el modelo ficcional y el mundo de referencia (la puesta en juego) del lector”. El detalle del esquema ver Pavis, Patrice. “Tesis para el análisis del texto dramático”. Isabel Martín, trad. *Gestos*, N°33 (Abril, 2002).

compleja de las polémicas ideológicas que se dan al interior de los textos dramáticos, por medio de una noción integrativa y plural como es el vínculo.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes críticas

- Accatino, Francesca. Antropología y contingencia: el regreso del origen del teatro chileno actual en cuatro obras de autores chilenos montadas en Santiago de Chile en el año 2001. Tesis para optar al título de Actriz de la Universidad Católica de Chile, 2002.
- Bernardi, Francisca. "Teatro en pequeño formato." Apuntes 121 (1er. Semestre, 2002). 147-148.
- Castro, Alfredo. "Esta larga enfermedad de la memoria". Apuntes N°119 y 120, (2001).
- Castro, Felipe, et.al. Entre la memoria y el olvido: Dramaturgia joven e identidad chilena en el período 2000-2004. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social de la Universidad de Chile, 2004.
- Espinoza, Violeta. "un prólogo en seis fragmentos", prólogo. En Griffero, Ramón. Diez obras de fin de siglo: 6-26.
- Galemiri, Benjamín. "Mi vida como un tribunal". Apuntes No. 119 y 120 (2001), p. 69-74.
- Griffero, Ramón. "De autorías, dogmas y espacio". Apuntes No. 100, 1990, p. 97-116.
- Griffero, Ramón. "Poética: dramaturgia del espacio: respuestas a un cuestionario de Rocío Furney". Apuntes 119 y 120 (2001), p. 75-82.
- Guerrero, Eduardo, ed. "De espacios, humanismos y marginalidades: la Poética de Egon Wolff", prólogo. En Wolff, Egon. Antología de obras teatrales: 7-17.
- Guerrero, Eduardo, ed. "Develación y utopía en la dramaturgia de Sergio Vodanovic", prólogo. En Vodanovic, Sergio. Antología de obras teatrales: 7-17.
- Harcha, Ana María. "Ponencia para mesa de discusión". Apuntes N° 119-120, 2001, p. 90-97.
- Hurtado, María de la Luz. "Construcción de identidades en la dramatización de la realidad chilena". Latin American Theatre Review (Fall, 2000).
- Hurtado, María de la Luz. "Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo". Apuntes 100 (1er. Semestre, 1990), p. 97-116.

- Kalavski, Andrés. "Teatro breve y desconfiado." Apuntes 121 (1er.semestre, 2002): 148-151.
- Kurapel, Alberto. La estética de la insatisfacción en el teatro performance. Santiago: Cuarto propio, 2003.
- Kurapel, Alberto. "La compagnie des Arts Exilio (primer manifiesto)". En 3 performances teatrales. Quebec: Humanitas, 1997.
- Kurapel, Alberto. Prólogo. 3 performances teatrales. Quebec: Humanitas, 1997.
- Labbé, Carlos. "Ladridos de madrugada". Crítica a Perro! seguida de Lulú de Ana Harcha. En [www.sobrelibros.cl](http://www.sobrelibros.cl).
- Maza, Lucía de la. Ser dramaturgo en 1998: claves de una experiencia. Tesis para optar al grado de Actor y Licenciado en actuación de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 1998.
- Moreno, Alexis. "Creando desde la pertenencia (Reflexiones en torno a Trauma)". Apuntes 121 (1er semestre, 2002), p. 75-80.
- Oyarzún, Carola. Díaz. Santiago: Universidad Católica de Chile, 2004.
- Pizarro, Karina, Raposo, V. "Una mirada desde dentro: los jóvenes de los 90". Apuntes 114 (1er Semestre, 1998), p. 95-103.
- Ríos, Mónica. "Recuerdos de lo épico y lo cotidiano". Crítica a Prat seguida de Juana de Manuela Infante. En [www.sobrelibros.cl](http://www.sobrelibros.cl).
- Ríos, Mónica. "Sobre el punto ciego de la dramaturgia". Crítica a Santiago high tech seguida de la María Cochina tratada en libre comercio de Cristián Soto. Ciertopez 2(mar/abr 2005): 83-86.
- Soto, Cristián. "Notas de un joven autor". Apuntes N° 119-120, (2001).
- Thomas, Eduardo. "El juego y el rito como fundamentos de la estructura dramática en tres obras de Egon Wolff: *Los Invasores, Flores de papel y Cicatrices*." Revista chilena de literatura 66 (abril, 2002): 5-27.

### **Fuentes Teóricas**

- Azparren Jiménez, Leonardo. "Esbozo de una teoría del análisis crítico del discurso teatral". Gestos (Abril, 2002)
- Carrasco, Iván. "Naturaleza y función de las acotaciones (a propósito de Buero Vallejo)". Estudios Filológicos, N° 15, 1980. 39-50.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "Alfonso Reyes y la historiografía". En El intelectual y la historia. Caracas:

- La nave va, 2001.
- Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century,". Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York; Routledge, 1991: 149-181.
- Fischer-Lichte, Erika. Semiótica del teatro. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- Iser, Wolfgang. El acto de leer: teoría del efecto estético. J.A. Gimbernat, Manuel Barreto, trads. Madrid: Taurus, 1987.
- Jameson, Frederic. Postmodernism or the cultural logic of late capitalism. Durham: Duke Univesity Press, 1991.
- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren, 1999.
- Pavis, Patrice. "Del silencio en las estructuras: sobre algunas escrituras dramáticas contemporáneas".
- Pavis, Patrice. "Tesis para el análisis del texto dramático". Isabel Martín, trad. Gestos, N°33 (Abril, 2002).
- Remedi, Gustavo. "La escena ubicua: hacia un nuevo modelo de 'sistema teatral nacional'". Latin American Theatre Review (Spring 2005).
- Sarrazac, Jean-Pierre et. al. "Poétique du drame moderne et contemporain: Lexique d'une Recherche". Études Théâtrales 22 (2001).
- Szondi, Peter. Teoría del drama moderno (1850-1950): Tentativas sobre lo trágico. Javier Orduña, trad. Barcelona: Destino, 1994.
- Toro, Alfonso de. "Investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro". Gestos N° 32 (Noviembre, 2001)
- Toro, Fernando de. Semiótica del teatro. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- Ubersfeld, Anne. Semiótica teatral. Madrid: Cátedra, 1998.
- Ubersfeld, Anne. La escuela del espectador. Madrid: ADE, 1997.
- Veltruski, Jiri. "o texto dramático como componente do teatro". En Guinsberg, J., ed. Semiología do teatro. Sao Paulo: Perspectiva, 1998: 163-189.
- Vinaver, Michel. "Méthode d'approche du texte teatral". Écritures Dramatiques: Essais d'analyse de textes de theatre. Paris: Actes Sud, 1993.
- Wessendorf, Markus. "The postdramatic theatre of Richard Maxwell". En [www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm](http://www2.hawaii.edu/~wessendo/Maxwell.htm).