

Teatralidades, espacio comunitario y culturas de la subalternidad

doi: 10.33264/rpa.201802-07

José Luis Olivari

Escuela de Teatro y Comunicación Escénica UNIACC

Facultad de Artes de la Comunicación UNIACC

Resumen

En Latinoamérica y Chile en particular, los sectores populares provienen de una larga, rica y compleja tradición cultural. Salvo excepciones venidas desde la literatura, la expresión artística y el ensayo histórico-crítico, tal “espesor cultural” ha sido contenido y reproducido preferentemente en la experiencia vital de los sujetos mismos, y vehiculizada a través de la llamada tradición oral, y a su vez encarnada en diversas formas de productividad material y simbólica. La necesidad de construir y consolidar una base cultural significativa donde puedan reconocerse e interactuar en un marco de tolerancia y valoración simbólica sus distintos sectores, sensibilidades y expresiones, es el marco general de este trabajo que incluya a la ciudadanía en su conjunto, y dentro de ella a los sectores de origen popular, y las culturas regionales, locales y étnicas.

Palabras clave: teatralidad, espacio comunitario, subalternidad.

Abstract

In Latin America and Chile in particular, the popular sectors come from a long, rich and complex cultural tradition. Except for exceptions coming from literature, artistic expression and historical-critical essay, such "cultural thickness" has been contained and reproduced preferably in the life experience of the subjects themselves, and conveyed through the so-called oral tradition, and in turn embodied in various forms of material and symbolic productivity. The need to build and consolidate a significant cultural base where they can recognize and interact in a framework of tolerance and symbolic appreciation of their different sectors, sensibilities and expressions, is the general framework of this work that includes citizens as a whole, and within it to sectors of popular origin, and regional, local and ethnic cultures.

Keywords: theatricality, community space, subalternity.

Introducción

El campo de estudios teatrales sobre la creación y producción de acontecimientos teatrales que nacen, ya no desde la imaginación de un (a) dramaturgo (a), ni de un colectivo teatral especializado de la academia teatral, sino desde la observación y recuperación de prácticas comunitarias, alojadas en determinados territorios, por colectivos de teatristas investigadores del mundo popular en conjunto con los actores sociales de las propias comunidades.

Corresponde a incursiones de teatralidades novísimas. De acuerdo a Bello, Ochsenius y Olivari (1992), desaparece la separación entre “artistas” y “público” y donde intervienen diversas formas teatrales y para-teatrales (títeres, máscaras, baile, música, literatura oral, gráfica) y que tiene un propósito distinto donde se subvierten los cánones de recepción de un montaje teatral cerrado cuyo impacto en el espectador es generalmente de carácter pasivo, individual, diferido, en otro lenguaje distinto al visto / oído y sin proyecciones de acción mancomunada futura.

La dificultad del tema, estriba en la formulación del concepto de espacio comunitario, en cuanto a desde dónde y cómo se enuncia, y el como se entiende al revestirse de una posible teatralidad, cuestión que por sí aún no resuelta desde los estudios teatrales.

Para empezar, siguiendo a Freire (2009) se entiende el espacio comunitario como un espacio que en esencia es un lugar donde existen relaciones humanas. En este caso se refiere a la relación vecinal, colaborativa y solidaria, aquella que entrega una conciencia en sí y para sí de un espacio para el bien común entre las personas y el territorio que co-habitan, y donde se resignifican determinados momentos espacio temporales, través de una densa trama de relaciones intersubjetivas. En este sentido nos encontramos con un punto de tensión en lo producido desde la cultura del pueblo, y que tiene que ver con su rol para construir un sentido social y cultural. De partida, en dicha relación, hay zonas turbulentas que discuten los límites del orden instituido por la cultura y traspasan el círculo de la representación, áreas imprecisas, marcadas por lo negativo, el ninguneo y la omisión, lo que la hace aparecer con el estigma de lo que no es. Ante ese menoscabo hegemónico, un espacio comunitario que contiene de manera inclusiva una teatralidad aún por definir, moviliza tareas de construcción histórica de producción de subjetividad y de afirmación de diferencia, y por lo tanto contribuye a un factor de cohesión social y contestación política, cruzado de pugnas, avances y retrocesos identitarios. Quien lo habita es este actor denominado pueblo, masa, gente multitud, poblador, idealizado y reconvertido en diferentes fisonomías, donde lo vemos como una presencia que arma, levanta su presencia teatralizada desde su asimetría socio cultural.

Así las cosas, las huellas de la humanidad popular latinoamericana aparecen en innumerables acontecimientos presentados como expresiones y prácticas culturales y artísticas que no responden al canon de la cultura hegemónica, y que vienen de los diversos sectores de la subalternidad, los que pueden encontrarse desde los inicios de nuestra historia de colonizados e independizados, para enmarcar nuestra reflexión en Chile. Hablamos del surgimiento posible de un universo simbólico e imaginario que pone en práctica la relación cotidiana, cara a cara entre todos, y que posibilita un espacio sociocultural y artístico no reconocido ni establecido por los estudios teatrales.

Corresponde a su vez a una teoría muda de una historia, cuyo reconocimiento solo es posible en la medida que existe una interpelación frente a un fenómeno variado y complejo de manifestaciones, formas de vida, culturas orales pertenecientes a un mundo oculto aún no totalmente auto reconocido en su propia interpelación, y por consiguiente no enfrentado a cabalidad por el mundo pulcro del saber ilustrado del cual nos sentimos herederos. Según Kush (2000), pulcritud, que esconde un miedo “al hedor original o sea esa condición de estar sumergido en el mundo y tener miedo de perder las pocas cosas que tenemos, ya se llamen ciudad, policía o próceres”.

Puede decirse que, la noción de espacio comunitario se percibe través de una teatralidad subalterna y de la subalternidad, de tal manera que la relación indefectible entre teatralidades, espacio comunitario y culturas subalternas, forman un solo constructo de estudio. Ahora bien, el planteamiento obliga a la descripción de un nosotros en tanto teatralidad ¿cuál nosotros? y ¿cuál es su teatralidad? En primer lugar, es un elemento que orienta en que al existir una expresión cultural de la subalternidad en espacio socio urbanos o socio rurales, vistos en tanto expresiones populares, aparecen allí algunos aspectos que lo caracterizan, como la recuperación de la historia local en un compartir colectivo. Aquí, el valor del relato con todos sus componentes dramáticos, cobra valor un propio y autónomo como poésis, en tanto acción corporal in vivo (Dubatti, 2010). Sobre este punto se nos presenta la dificultad de sistematizar una historia e identidad popular, en tanto teatralidades, puesto que no se acoplan a la tradición teatral alguna, ni generan aún formas propias, ya que cuando aún no hay una completa coherencia social en el seno de los sectores populares, no hay creaciones sistemáticas y codificadas, como fermento que permita el surgimiento de un espacio comunitario de creación, al igual que productos culturales hegemónicos de otros sectores sociales. Sobre este punto, al examinar la larga tradición de la oralidad popular chilena, cobra significado la conformación de un espacio circular en una rueda de historias, ya sea la “rueda cuequera” o “las narraciones de abuelos en sectores poblacionales” los que al revés del diálogo donde opera la argumentación o el dominio del mejor preparado sobre un tema, lo que

motiva ciertos juegos de poder, aquí todos tienen el poder, pues cada uno cuenta su historia que eligió libremente contar o cantar.

Como puede verse, se está en presencia de un campo borroso, que se construye de manera pragmática, entreabierto a discursos y prácticas de amplia variabilidad. Por tanto es, una memoria que intenta conectarse con el conducto permanente que ha ido hilando nuestra historia común, y que puede traducirse en el pensamiento antiguo de nuestros pueblos originarios desde Alaska hasta la Patagonia. “Cuéntame y lo olvidaré; muéstrame y quizás no lo recuerde; involúcrame y comprenderé” (de la tradición oral del pueblo navajo).

Sobre la idea de espacio comunitario podemos decir que es concebido desde la visión de la naturaleza, percibida como lo que “nos dejamos ser”, una doxa inevitable en nuestra condición humana, y que no está manipulada, donde respiramos algo distinto a nosotros mismos, relacionándonos con lo externo, lo que nos lleva a un permitir ser y estar con otros, observando y percibiendo al mismo tiempo, las diferenciaciones de nuestra corporalidad. Este aspecto ayuda a una primera percepción sobre el por qué y cómo se construye un espacio comunitario y se “teatraliza”, o proyecta una cierta teatralidad desde el habitar cotidiano. Es en ese estar juntos, en un “no hacer”, el que genera a su vez, un espacio subjetivo, pleno de sonoridades interiores, cuestión aún no estudiada en profundidad. En América Latina y en Chile en particular, dicho espacio expresado en diversas manifestaciones de nuestras etnias, ha sido determinante no solo como factor geográfico, sino también como entorno determinante de una sensibilidad frente al destino. Es pues, ese “mero estar”, el que ha caracterizado una suerte de comportamiento ético en la vida cotidiana de sectores populares los que fueron disciplinados por la cultura escrita, como racionalidad diferenciadora de su doxa corporal y que conlleva a “ser alguien”, lo que explica en parte, la construcción de identidades segregadas, heterodirigidas y etiquetadas (Giménez, 1977).

Por otro lado, la aparece la dimensión estética y el contenido expresivo, en manifestaciones colectivas de la cultura de la subalternidad al interior de espacios colectivos, y que contiene las innumerables teatralidades que se dan en sectores subordinados, y en situaciones de subordinación, y con una cierta cohesión social y memoria densa, la que reclama atmósferas especiales de producción teatralizada.

Imagen 1. Animita en Santiago.



Fuente: Elaboración propia (2018).

Algunas teatralidades populares significativas

Experiencias como “Los Callejeros” de la Población Santa Mónica y Villa La Araucanía de la Comuna de Conchalí, quienes a través de un Comité Barrial unitario establecen vínculos espontáneos entre los dos barrios, a través de una acción llamada “La Comparsa” una suerte de caravana que baila, canta, junto a diversas acciones de arte, en una procesión con detenciones a la manera de estaciones de Semana Santa, recuerda el uso del espacio público de manera comunitaria a la manera de la religiosidad popular, en distintos puntos de la población, (plazas y calles), animando e invitando a los vecinos a participar en una fiesta común que solo persigue el compartir (el estar juntos en otra). Está presente una carnavalización grotesca bajtiniana Bajtin (1999), pero con el ingrediente de que enfatiza mensajes no contestatarios, (personajes de la televisión, y dibujos animados japoneses). Así, el espacio comunitario tiene una doble faz: por un lado hay una reapropiación del espacio físico donde se resignifica micro lugares y sus construcciones, (sede comunitarias, animitas, plazas, boliches), objetos pertenecientes a la historia del barrio (el libro de Actas de la primera Junta de Vecinos, el álbum de fotos de las primeras familias de las tomas de terreno, como ocurrió en La Victoria y en La Legua. Al respecto, en la población Las Lilas de la Comuna de Pedro Aguirre Cerda, los vecinos construyeron una animita en honor a un muchacho caído, en circunstancias confusas con narcotraficantes. La animita ubicada al fondo del pasaje principal de la Población, es un elemento referencial en la Población, el cual es convertido en espacio de culto popular cotidiano y de compartir de la vida social. En buenas cuentas, hay un espacio comunitario inmaterial que lo constituyen los vínculos que se entretienen a través de prácticas, gestos, y narraciones que conforman dimensiones estéticas de una teatralidad del discurrir cotidiano, con sus tiempo-espacio extra cotidiano (celebración del aniversario

de la Población, ya sea una Toma, asentamiento natural por erradicación, hitos fundacionales, velatorios y entierros, onces de los abuelos y abuelas, navidades y dieciochos de septiembre. Un espacio comunitario lo forman también gestos y actitudes que indican y ocultan sentidos.

Imagen 2. Ritual en una población de Peñalolén



Fuente: Elaboración propia (1998).

Es por ello que los estados de alerta, atención, y observación son capacidades latentes en el mundo popular subalterno, y que al simple examen de un observador externo no se alcanza a percibir, puesto que la cadena de signos comunicativos que forman el modo de relacionarse, y expresarse en dichos contextos, es denso y complejo, ya que comprende el espacio corporal interior, hablamos de insights sobre un darse cuenta sensorial emotivo (Van Dussen, 1977).

Tal estado, prepara al participante a navegar en el espacio exterior, en buenas cuentas a construir una relación cuerpo activo con el espacio circundante, ya sea en contextos naturales como producidos.

Corresponde a una relación del Cuerpo y su Espíritu como una dualidad que coexiste sin negarse uno al otro, en una realidad ordinaria junto a otra no-ordinaria al interior de un tiempo y espacio real, y que levanta el derecho a reivindicar el formar parte de identidades locales dotadas de estilos corporales y de lenguajes identificables que recuperan ese lugar, y ese cuerpo, dentro de una vecindad y buena convivencia y en una dinámica de ascenso.

En la cosmogonía popular chilena, el cuerpo es un domicilio, o si se prefiere una historia cultural codificada en el cuerpo, inscrita en una ontogenia y epigénesis de la corporalidad creada y reproducida a lo largo de un continuum histórico mestizo e

hibridizado por la cultura contemporánea, pero que sin embargo posee rasgos, predominantes de sincretismo religioso/espiritual y cultural, aún en la profanidad de otros ámbitos de la vida popular, a nivel inconsciente.

Es significativo ver que en gran cantidad de murgas, marchas, procesiones callejeras en circuitos poblacionales se construye una teatralidad espacial andante y con momentos inmóviles, y determinada por ciertos ritmos, uso de la mirada, y manera de pisar el suelo. El espacio comunitario es un espacio construido para ver, tocar y sentir la raíz de un ritmo común. En las caminatas de los promeseros nortinos en la Tirana, cuatro principios regulan ese espacio comunitario de fervor popular:

1. Centro del mundo, esto es, el cuerpo en su parte abdominal como fuente de energía.
2. Largo camino, el espacio de la vida de un devoto popular como un extenso camino, de aprendizaje en el ejercitar su cuerpo actuante y presente en la promesa a la Virgen.
3. Difícil acceso: “el conocimiento” en el decir de las cofradías, no es fácil de obtener. Hablamos de un conocimiento de cómo ha de vivirse la devoción en el baile de la cofradía a que pertenece, ya que cada uno de ellos construye su propio espacio ritual.
4. Eterno retorno y continua revisión: Siempre el promesero está volviendo al origen del por qué baila, y el porqué hace lo que hace en un espacio determinado. (Bello, Ochsenius y Olivari, 1992).

Imagen 3. Murga en la población de San Bernardo.



Fuente: Elaboración propia (2018).

Desde otra orilla, pero intentando inscribirse en dichas teatralidades nos encontramos ante un primer intento de hacer confluír a sectores intelectuales y artistas profesionales junto a sectores populares, en un acontecimiento basado en el texto “La Memoria del Fuego” del escritor Eduardo Galeano, producido y ejecutado con la colaboración de un grupo multidisciplinario que comprendía música, teatro, animación comunitaria, danza y baile popular, ciencias sociales, medicina natural, tecnologías audiovisuales, comunicación verbal y no verbal, junto a la participación de miembros de comunidades urbanas y campesinas del Valle de Aconcagua. Corresponde a un proyecto de creación e investigación teatral presentado por José Luis Olivari, profesor del Departamento de Teatro, co-realizado junto a Enrique Bello y Carlos Ochsenius, y con el financiamiento del Departamento de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile durante el año 2000.

Imagen 4. Colectivo de Teatro Animación en Aconcagua.



Fuente: Elaboración propia (2000).

La propuesta levanta un concepto provisorio (y aún en discusión) de teatro–animación comunitaria, y que surge de la reflexión en acción, que ha ido desarrollándose en torno a la idea de producir un lenguaje y proceso de creación artística que permita combinar el desarrollo de las capacidades expresivas, artísticas y comunicativas con las tareas de participación y organización comunitaria, a partir de temáticas que buscan un tipo de producto teatral cuya recepción sea activa, colectiva, inmediata, en el propio lenguaje de la comunidad receptora y que la comprometa a una acción conjunta posterior.

Esto supone algunas condiciones, que los receptores participante del acontecimiento experiencial reflexionen sobre lo “vivido” y lleguen a una toma de conciencia y luego

a una proposición colectiva de lo que viven como grupo o comunidad, de sus problemas o conflictos actuales, y lo que pueden hacer juntos para enfrentarlos.

El reto que ofrece la propuesta, en cuanto a su teatralidad, obliga a un tipo de preparación pre-expresiva por parte del equipo conductor de la experiencia, y que contempla la ejercitación de cinco elementos relacionados con la apertura de los sentidos: la atención, (un cultivo particular de la percepción) el estado de alerta, (la impecabilidad de una memoria corporal) la observación, (los ojos como motor principal para una disposición y alineamiento de la posición del cuerpo), la expresión /comunicación (un cuerpo abierto a un no hacer creativo).

El énfasis del trabajo está puesto en una toma de conciencia de sí mismo y del entorno, con el fin romper las rutinas corporales cotidianas, y las “máscaras sociales” impuestas por las prácticas socioculturales y artísticas en la formación y preparación de un actor de acuerdo al canon teatral.

Aquí, el participante es un co-oficiante que re-memora y ejercita una serie de lenguajes y gestos expresivo teatrales para encarar y encarnar las temáticas y contenido que exige una partitura guionizada (en esta ocasión el soporte textual /escrito es Galeano) Los participantes actuantes y hablantes comunican, confianza, sentido de comunidad y de pertenencia, asombro, lo mágico, el origen, la codicia, la violencia, y la otredad de las “Memorias del Fuego” en conjunto con el público invitado al acontecimiento.

En cuanto al espacio/ tiempo, se le considera como una extensión topográfica, distribuida en ambientes cerrados y/o abiertos, dispuesta a ser intervenida teatralmente y donde coexisten el espacio exterior, el espacio gestual, el espacio dramático, sin ofrecer separaciones radicales. Así lo relatan Bello, Ochsenius y Olivari (2000):

En el patio trasero se prevén todos los lugares de acción que son múltiples. Se despejan, se limpian, se insinúan. El espacio donde va a transcurrir el Evento es fundamental y determina los recorridos y las diversas estaciones que transitará el público participante durante el desarrollo de las 8 horas de acción ininterrumpida (...) Al patio trasero se accede a través de largos pasillo y dos jardines interiores de un viejo convento del siglo XVIII. Los participantes pasan por salas cuyo piso se encuentra cubierto de hojas escritas –son textos de la Memoria del Fuego-. Canastos con hojas y flores dan frescura al lugar. Algunos participantes se quedan un momento ahí atraídos por los textos. Se escucha desde afuera una rítmica melodía venezolana que produce un grupo de músicos

bajo los árboles con algún participante ya integrado a la banda (...) Hay un Centro pre-parado que lo marca el espacio del Fuego. Será el lugar de reunión, de encuentro de manufacturas de música, de comida de intercambio de destrezas, de saberes, pareceres y pensares.

La visión del participante es olfativa, gustativa, táctil, y auditiva puesto que el espacio ha sido construido para que se involucre en una construcción teatral instalada para ello.

Construir ese espacio, re-significarlo, sacralizarlo es tarea de todos. Hacia allá nos vamos. Entre todos debemos cargar y acarrear las herramientas y materiales que utilizaremos en las acciones fuego, palos, cuerda, ramas, flores, mimbre, velas antorchas, instrumentos, papeles de colores, piedras, palas, alimentos, agua, textos Que sea este un viaje – real al interior del edificio simbólico a través de la memoria. (Ibid)

Imagen 5. Comidas durante el acontecimiento comunitario.



Fuente: Elaboración propia (2000).

La experiencia espacio temporal que presenta un teatro para la participación hablante y de recuperación de la memoria simbólica, establece una alianza entre el lugar convertido en una serie de cronotopos teatrales (Pavis, 2000), a lo largo de la acción desplegada en el relato y sus participantes actuantes. Esto es, el público participante reconoce diversas posibilidades de observar, sentirse tocado, e involucrado en los hechos presentados, dentro de una amplia gama de propiedades del gran perímetro espacio temporal de la experiencia, que “(...) tiene que ver con prever momentos de sonido, baile ritmo, construcción, representación, pero también de atención, recogimiento, de ofrenda, de expresión colectiva”. Una muestra palpable

de la condensación del espacio y el tiempo en una variedad de dimensiones y tempos, corresponde a una sucesión de gestos y acciones que nos van entregando la lógica interna y los efectos físicos en los participantes. “Los textos de Galeano —los mismos que estaban diseminados por ahí— van intercalando, los ejercicios: relatados, representados, coreados, musicados por los actores animadores del equipo (...).

Aparecen espacios pre-determinados de acuerdo a su especificidad donde se realizan acciones simultáneas conducidas por dos actores animadores, en cada uno de ellos. En estas “estaciones” cada grupo de invitados participantes desarrolla una labor correspondiente a diversas actividades de construcción, asunción de roles de juego dramático, ejercitación de ritmos vocales y sonoros, trabajos relacionados con el elemento fuego, selección y lectura comentada de textos de la *Memoria del Fuego*.

Después de tres horas un primer logro es el trabajo de creación en torno al texto de *Los nacimientos* (período precolombino) con la construcción de una estructura gigante de mimbre que simboliza un huevo, donde se realizan variadas acciones: “descarga” con ramas y plantas aromáticas, lectura de textos, antorchas y fuegos que surgen de la tierra.

Ya la noche ha caído, y se forma una gran asamblea en torno al fuego que arde esperando a los participantes. “Se trata ahora de hablar de nuestro presente colectivo al calor de lo vivido /rememorado aquí y avanzar algunas proposiciones que proyecten nuestros lazos y comunes intereses” (...).

Imagen 6. Fin de celebración comunitaria en valle de Aconcagua



Fuente: Elaboración propia (2000).

Escudriñar y reconocer manifestaciones populares en espacios habitados, apropiados y reapropiados por sectores subalternos o subalternizados, es el motivo de estas preocupaciones iniciales. Al margen de la producción de la cultura

hegemónica ha estado siempre presente, la otra vereda, y que como memoria del tiempo, forma parte “del tiempo largo” de la vida social de los pueblos. Es así como, las experiencias presentadas parten de una intencionalidad que se basa en el valor del ser humano, que propicia su transformación profunda y le da sentido de vida. Son formas de teatro y de las artes escénicas donde caben muchas formas de hacer teatro, que buscan devolver al teatro su sentido original, esto es ponerlo en función de la vida de la comunidad, y donde se dan todas las formas del teatro desde las más antiguas hasta las actuales.

En esencia, es una práctica sociocultural y política transformadora, donde se hace indisoluble la relación entre arte, estética, ética y política, entendida como una transformación social y cultural. Se sustenta en la posibilidad de la posibilidad de creación de una comunidad para enfrentar la fragmentación que provoca el individualismo y el consumismo.

Aquí, los “actores”, son una unidad con la comunidad, ya que los espacios hacen actores sociales, y no solo para la escena artística. Es un acto de reconstruir y articular memorias y conformar un relato sobre el pasado común, para la construcción y resignificación simbólica de la historia del presente. Esto permite re-crear lazos de confianza y solidaridad en tanto se comparte una historia. Desde esta perspectiva todo recuerdo individual está ligado al grupo, y se inscribe en un contexto colectivo, en una dialéctica permanente entre lo individual y lo colectivo.

Puede afirmarse en síntesis, que el teatro, en esta forma de concebirse y realizarse, propicia ocasiones en que una comunidad se refleja y se repiensa a sí misma, da forma a sus propias imaginaciones sobre la cultura, ensaya el futuro, hace emulación de un imaginario compartido, crea conciencia para saber reaccionar frente a la realidad con posturas definidas y acción concreta e involucra una experiencia estética, ética y política frente a la que no cabe indiferencia.

Referencias

- Bajtín, M. (1999). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bello, E; Ochsenius, C; Olivari, J. L. (1992). *Un Cuerpo Vivo*. Santiago de Chile: CPEIP/CENECA.
- Bello, E; Ochsenius, C; Olivari, J. L. (2000). *Bitácora de la Primera Presentación de Memorias del Fuego*. Santiago de Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro Vol. II. Cuerpo poético, y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Freire, P. (2009). *La educación como práctica de la libertad*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Galeano, E. (1982). *Las memorias del fuego. Vol. I. Los nacimientos*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Jiménez, G. (1997). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Revista Frontera Norte*, 9(18).
- Kush, R. (2000). *América profunda. Vol. II. Obras Completas*. Buenos Aires: Bonum.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Van Dussen, W. (1977). *La profundidad natural en el Hombre*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.

José Luis Olivari Reyes

Doctor en comunicación Universidad Autónoma de Barcelona, 2008. Actor Profesional. Escuela de Teatro Universidad Católica, 1979. Desde 1979 hasta 2016, Profesor del Magíster en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Autor de publicaciones sobre Teatro Popular y Animación Sociocultural. Director Teatral de diversos montajes en el campo del realismo social y político. Docente Escuela de Teatro y Comunicación Escénica de Universidad UNIACC.