

# Lo ominoso como elemento de construcción para la creación de un estilo de terror en el teatro: Residencia artística de la compañía Teatro del Terror en el centro de creación cultural Nau Ivanow

## The ominous as a construction element for the creation of a Horror style in Theatre: Teatro del Terror's artistic residency at the Cultural Creation Center Nau Ivanow

Mg. Javier Ibarra Letelier<sup>1</sup>

[ibarraletelier@gmail.com](mailto:ibarraletelier@gmail.com)

---

### Resumen

El presente artículo se centra en el estudio estético de la compañía Teatro del Terror, durante una residencia artística realizada en febrero del año 2020 en el centro de creación cultural Nau Ivanow de la ciudad de Barcelona, España.

A partir del concepto de “Lo Ominoso” de Sigmund Freud, se planteó la pregunta ¿Qué es el terror en el teatro? para obtener una definición que permita profundizar en torno al estilo de terror en la práctica escénica. El trabajo presenta un completo análisis de lo experimentado durante la residencia, exponiendo reflexiones, encuentros y futuros cuestionamientos.

**Palabras clave:** Teatro de terror, Dirección teatral, Residencias artísticas.

### Abstract

This article focuses on the aesthetic study of the Theater of Terror company, during an artistic residency held in February 2020 at the Nau Ivanow cultural creation center in the city of Barcelona, Spain. Starting from Sigmund Freud's concept of “The Ominous”, the question was raised: What is terror in the theater? to obtain a definition that allows to deepen around the style of terror in the scenic practice. The work presents a complete analysis of what was experienced during the residency, exposing reflections, encounters and future questions.

**Keywords:** Teatro de Terror (Horror Theater), Theatrical Direction, Artistic Residence.

Recibido: 23/04/2020. Aceptado: 19/10/2020.

---

1 Investigador independiente, Santiago de Chile.

*Una residencia, es un proceso flexible con condiciones adecuadas como la confianza y el diálogo. Permite trabajar dignamente al creador/a y al equipo humano que acompaña sin injerencia, con conexión y de intercambio, basada en el tiempo de la creación y no de la producción*  
Muro de la Nau Ivanow

## Introducción

Durante los años 2016 – 2017, como director e investigador teatral, estuve realizando un Máster en Estudios Teatrales en la ciudad de Barcelona, España. Durante ese periodo conocí el espacio Nau Ivanow al presenciar un monólogo de Angélica Lidell. Después de esa experiencia investigué sobre el trabajo que realizaban en el lugar. Dentro de sus aspectos fundamentales Nau Ivanow “permite facilitar los procesos de creación, la movilidad de los proyectos y la internacionalización de las compañías. Promueve el intercambio de complicidades entre grupos y también busca la profesionalización de estos, en especial de las compañías jóvenes y emergentes, dejando en un segundo plano la línea artística, ya que su finalidad es dar respuesta, a través del programa de residencias a las dificultades para acceder a espacios de trabajo.”<sup>2</sup> Este año,<sup>3</sup> como director y miembro activo de la compañía Teatro del Terror,<sup>4</sup> sentimos la necesidad de detener nuestra producción, para concentrarnos en el significado estético de nuestras producciones. Es por ello que me acerqué a Nau Ivanow, por ser un lugar idóneo para investigar como grupo. Así fue como comenzamos un proceso intensivo de residencia que perduró durante todo el mes de febrero de 2020.

El terror ha sido el estilo con el cual hemos abordado nuestras puestas en escena. En cada creación nos hacemos la pregunta ¿qué es el terror en el teatro? La respuesta no ha sido fácil, ya que convivimos con otras disciplinas artísticas que lo han desarrollado ampliamente como lo son el cine y la literatura. Si bien ambos son referentes, sentimos que limitan nuestro campo creativo ya que el teatro posee sus propias reglas. En ese sentido, buscamos levantar el terror bajo aspectos esenciales del teatro.

Dentro de los diversos estudios que existen entorno a las manifestaciones artísticas de carácter lúgubre -durante el transcurso de los años- nuestros procesos creativos siempre han retornado una y otra vez al de lo ominoso desarrollado inicialmente por Sigmund Freud. Este concepto nos ha ayudado a pensar y construir elementos que resultan efectivos a la hora de poner en escena una obra. Es un material concreto que nos encamina a repensar el terror y su vinculación con lo siniestro y/o lo inquietante.

Es por ello que, durante la residencia realizamos diversos ejercicios a partir de conceptos que se desprenden, tales como: animismo, magia y encantamiento, repeticiones no intencionales, la omnipotencia del pensamiento y las actitudes frente a la muerte.<sup>5</sup>

2 Fragmento extraído de la página web de Nau Ivanow <https://nauivanow.com/es/la-nau/>

3 El 2020.

4 [www.tdterror.com](http://www.tdterror.com)

5 En esta lista se excluyó el complejo de castración porque lo clasificamos principalmente como un elemento de caracterización para un determinado rol, lo cual no estaba dentro de nuestras posibilidades, ya que requería recursos estéticos externos, alejándose de nuestro objetivo que dice relación con la construcción de situaciones. Freud, lo describe como las mutilaciones y/o deformidades del cuerpo. En el escrito, hace referencia al valor que tiene para nosotros los ojos, citando frases populares como “esto me va a costar un ojo de la cara”. El ejemplo de Edipo -visitado

Además, hemos abordado de manera práctica discusiones con relación a nuestros miedos, así como los temas que remueven a la sociedad actual. Finalmente, hemos repensado los dispositivos escénicos ajustando nuestro trabajo a los tiempos actuales.

Como metodología, dado que el objeto de estudio fue analizar el terror en el teatro, tomando lo ominoso como eje estructural, para relacionarnos con la puesta en práctica del campo elegido, abordamos la investigación a través de ejercicios escénicos, basados en el texto original de Freud, para comprobar su efectividad en el escenario. El diseño de investigación fue transversal, con el propósito de describir variables y analizar su incidencia e interrelación en un momento dado. El enfoque fue cualitativo poniendo en práctica la teoría a través de improvisaciones, así como trabajos de escrituras de textos por parte del dramaturgo. La investigación se complementó con la participación y asistencia a obras, ensayos abiertos, entrenamientos actorales, revisión de películas y entrevistas. Todo lo anterior fue registrado con cámara de video y grabadora de mano.

El equipo de trabajo fue:

**Intérpretes** : Nicolás Pavéz, Soledad Cruz, Carol Henríquez  
**Dramaturgo** : Iván Fernández  
**Director** : Javier Ibarra Letelier

Otro factor importante, es que Nau Ivanow ha sido un contenedor de convivencia para la fortaleza del grupo, donde además de trabajar nuestros temas, hemos podido reencontrarnos como teatristas en lo humano, valorando el diálogo, la confianza y el respeto. Aspectos vitales en la creación teatral.

Dado todo lo anterior, en este artículo, expondré nuestra búsqueda, experiencia, encuentros y aperturas de nuevos cuestionamientos a través de conceptos que pueden ayudar a comprender el terror en el teatro, tomando como punto de partida lo ominoso de Freud.

## Sobre Lo Ominoso

El psicoanálisis no siente sino raramente el incentivo de emprender investigaciones estéticas, aunque no se pretenda ceñir la estética a la doctrina de lo bello (Freud, 2001, p. 09).

El psicoanálisis en pocas ocasiones se dispone a estudiar a nivel estético determinados conceptos. En el caso de lo ominoso, Freud, junto con hacer un estudio psicoanalítico de actitudes humanas, profundiza en ello y de cómo el arte ha sido fuente de creaciones inquietantes desde su origen hasta su trascendencia. Aquí, la teoría del arte es utilizada como reflexión de la experiencia de lo real. Es por eso, que creadores como Haruki Murakami,

---

recurrentemente por el autor- de cuando se extirpa aquella parte del cuerpo como forma expiatoria, responde a un acto de castración: "el miedo a quedar ciego, es un sustituto frecuente de la angustia de castración" (Freud, 2001, p. 21). Esto lo describe como un sentimiento repulsivo que se genera por identificación, es lo que sucede cuando vemos a una persona con malformación o sin alguna parte de su cuerpo, lo que a los ojos de quien observa produce incomodidad. En el plano estético, se empatiza con ello porque el receptor posee un cuerpo por lo tanto sentir que es uno quien puede perder alguna parte, genera un sentimiento de angustia. En el teatro, en el cine y en la literatura existen varios ejemplos: Edipo, Ricardo III, El hombre elefante, Frankenstein, etc.

Anne Bogart, Julia Kristeva, Cipriano Argüello Pitt, Alfredo Castro, entre otros, lo han estudiado y empleado (conscientemente) en su desarrollo artístico.

El concepto original es *Unheimlich*<sup>6</sup>. No obstante, la traducción del alemán al español puede variar la significancia de la palabra. Lo ominoso, no posee una definición acabada. Se pueden considerar varios conceptos pertenecientes al dominio de tal, algunos de ellos son; lo espeluznante, lo inquietante, lo extraño, lo espantable y lo angustiante, que aglutinados están próximos a una definición. No obstante, podríamos decir, que lo más cercano al entendimiento de la palabra en nuestra lengua es lo siniestro.

Si revisamos la etimología de la palabra siniestro, proviene del latín *sinister* que era el opuesto a *dexter* (diestro). Culturalmente se ha identificado a la izquierda como una condición negativa, a veces maldita, de desventaja en la sociedad o discriminada. En la antigua Roma “los augurios eran positivos o negativos en función del lado derecho o izquierdo, respectivamente, por donde se ejecutaba el vuelo de las aves (...), así pues, los malos augurios eran aquellos en los que las aves venían por la izquierda” (Álvarez, 2018). Esta connotación histórica pone a la siniestra (izquierda) como algo que está fuera de la norma. Esta idea de anormalidad como fenómeno genera algo repulsivo y detestable, y tiene sus orígenes en lo que para Freud (2001) “sería todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero que se ha manifestado” (p. 17).

Para enfatizar esta última idea, a continuación, citaré algunas definiciones que abordan el concepto de lo ominoso desde distintas perspectivas y que toman como punto de partida la definición de Freud:

Se trata pues, de algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que al revelarse se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo reconocible. (Trías, 1996, p. 33)

Mientras que, Humberto Eco (2010), a partir de la Historia de la Belleza, toma la idea de lo siniestro, para levantar el imaginario de lo desconocido, anormal, repulsivo y detestable, como una nueva mirada de interpretación del mundo:

(...) disfrutar del retorno a modelos arcaicos o exóticos: el mundo del sueño o de las fantasías de los enfermos mentales, las visiones inducidas por las drogas, el redescubrimiento de la materia, la nueva propuesta alterada de objetos de uso en contextos improbables, las pulsiones del inconsciente (...) (p. 417)

Otro aporte hacia una definición es la del director y teórico argentino Cipriano Argüello Pitt (2016), quien dice:

Lo siniestro aparece como algo no concebido, no esperado, como algo donde uno no se orienta, pero la relación de lo siniestro es siempre con su opuesto, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo familiar y lo extraño. No puede entenderse sin su opuesto, siempre para la definición de lo extraño está lo familiar, lo conocido. (p. 64)

6 Para efecto de este artículo no es necesario detenerme a explicar profundamente el concepto original y su traducción.

Por último, Julia Kristeva, desde una perspectiva feminista, describe que este fenómeno es el que provoca una “inquietante extrañeza” -concepto que el director y actor teatral Alfredo Castro, utiliza en muchas de sus cátedras dentro del Teatro La Memoria-. Para Kristeva (1996):

(...) lo que es extrañamente inquietante sería lo que ha sido (nótese el pasado) familiar y que, en ciertas condiciones (¿cuáles?), se manifiesta. Se franquea un primer paso que desaloja a la inquietante extrañeza de la exterioridad en la que la fija el miedo, para volverla a colocar en el interior, no de lo familiar en tanto que propio, sino de un familiar potencialmente tachado de extraño y remitido (más allá de su origen imaginario) a un pasado impropio. Lo otro es mi (“propio”) inconsciente. (p. 360)

Es por todo lo anterior, que nos parece coherente tomar la principal premisa del autor austriaco, sobre la idea de que un familiar se vuelve extraño.

### Un familiar se vuelve extraño

Como fue dicho en la introducción, para profundizar esta investigación, desarrollaré cuatro sub-ítems que se desprenden del estudio realizado por el teórico austriaco: animismo, magia y encantamiento, repeticiones no intencionales, la omnipotencia del pensamiento y las actitudes frente a la muerte. Los que serán analizados, no desde una perspectiva psicoanalítica, sino desde la puesta en práctica, a partir de la construcción de lo ominoso como elemento teatral.

Antes de abordar cada punto, es necesario aclarar que en una primera instancia el trabajo fue conducido desde la forma, poniendo énfasis a los sucesos que nos resultaron efectivos para la provocación en el espectador. Como dice Freud (2001) “cuanto más orientado esté el hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de este le producirán la impresión de lo siniestro” (p. 10). Justamente, nuestra búsqueda estuvo en la generación de quiebres de esa orientación. Para ello, el trabajo apuntó al desarrollo de lo inquietante desde la empatía, induciendo a quien observaba a que cada acontecimiento estuviera dentro de un posible en su mundo “real”.

El animismo, la magia y el encantamiento, corresponde a la duda que produciría ver un elemento aparentemente inanimado y que luego sea viviente (y viceversa).

Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones (...) consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas (Freud, 2001, p. 18).

Con el objetivo de traspasar la teoría a la práctica utilizando recursos contemporáneos, trabajamos un ejercicio donde el actor Nicolás Pavez debía establecer un diálogo con Siri, la asistente de inteligencia artificial de los dispositivos Apple. El diálogo comenzó bastante natural preguntándole por diversos aspectos de la vida, a lo cual Siri respondía

cordialmente. Con el avanzar de la improvisación, Nicolás, desarrolló una conversación sobre aspectos más profundos, que el dispositivo logró responder a veces con complejidad y otras evadiendo correctamente. Todo se dio en un ambiente aparentemente cotidiano y protocolar de parte de la asistente. Esta medida deshumanizada provocó en el actor el descontrol, ya que intentó desarticular lo correcto y formal de sus respuestas. Nicolás, en la desesperación le pidió que no lo trate más por su nombre, sino que lo llame como “soy mejor que tu, puedo reemplazarte, soy mejor que tu, soy mejor que tu, mi nombre es mejor que tu, porque soy yo, soy yo, soy irremplazable, tu eres una máquina, eres una estúpida, y yo soy mejor que tu, puedo deshacerte y puedo hacerte, y tú no puedes, estúpida”. La improvisación fue intervenida por la actriz Soledad Cruz, a quien Nicolás comenzó a relatarle lo sucedido:

**Nicolás (a Soledad):** Yo sé que aquí hay alguien que me mira. Detrás de esa cámara hay alguien que me mira. Y sé que es alguien que no quiere que yo sepa eso (*presiona el celular*) ¿Cómo me llamo?

**Siri:** Eres Nico. Pero me dijiste que te llamara: “soy mejor que tu, puedo reemplazarte, soy mejor que tu, soy mejor que tu, mi nombre es mejor que tu, porque soy yo, soy yo, soy irremplazable, tu eres una máquina, eres una estúpida, y yo soy mejor que tu, puedo deshacerte y puedo hacerte, y tú no puedes, estúpida.” (*pausa*)

**Nicolás:** Te pido que me cambies el nombre a lo que soy

**Siri:** Puedes cambiarte tu nombre desde la aplicación contactos

**Nicolás:** No me importa, quiero que tu me cambies el nombre, y en este minuto quiero que me llames “soy mejor que tu, y la estúpida eres tu”

**Siri:** A partir de ahora te llamaré “soy mejor que tu, y la estúpida eres tu” (*Soledad mira extrañada<sup>7</sup> a Nicolás*) ¿de acuerdo?

El diálogo continuó, hasta que finalmente Nicolás se alteró, tratando de manera ofensiva a Siri. A lo cual, ella respondió: “lávate la boquita con jabón”.

El ejercicio terminó con esa frase. En aquel momento este sujeto inanimado generó en todos los que estábamos en la sala un momento inquietante. Si bien, todos asumimos las posibles respuestas de la plataforma, el hecho que utilizara una frase “doméstica”, propia de nuestras relaciones más íntimas, conectadas con el pasado, como, por ejemplo, el trato que pudo tener nuestras madres o abuelas de cuando decíamos palabras incorrectas en nuestras infancias, nos llevó a repensar por un momento la existencia de que pueda haber una vida detrás de esa máquina. Lo que asumíamos que no tenía humanidad, al utilizar ese tipo de frases, empezó a cobrar expresión habitando algo que hasta ese entonces era un imposible, dejando un elemento relevante para nuestra posterior búsqueda:

Lo siniestro se da, frecuentemente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente (Freud, 2001, p. 30).

7 Incluyo esta acotación, ya que la reacción pasa a ser un elemento fundamental para la generación de lo siniestro. De esto hablaré más adelante.

En ese contexto, al suceso ominoso, desde este momento, lo llamamos punto de giro. El que se daría cuando lo familiar se vuelve extraño.

Nuestra siguiente exploración fue la repetición no intencional. Como lo dice su nombre son actos que se repiten y que por reiteración no intencional generan una sensación inquietante. Por dar algunos ejemplos, estar en un bosque y empezar a caminar para volver siempre al mismo lugar, o tropezar constantemente con el mismo mueble de una pieza oscura mientras se busca el interruptor de la luz, o si un hombre se encuentra caminando por la calle y presta atención a un determinado número que ve en una casa, no pasaría ser más que una anécdota, pero si luego ese número aparece en el autobús que toma, en la patente de un auto que se estacionó enfrente, en la talla de la chaqueta que se coloca y así sucesivamente, son situaciones que generan un sentimiento de angustia.

En el ejercicio de poner en práctica la repetición, creamos una situación donde la actriz Soledad Cruz, entraba a la sala de espera de una consulta médica. Allí debía esperar que la llamaran para ser atendida. Se incluyó la actriz Carol Henríquez, como la recepcionista, quien era la encargada de hacer entrar a los pacientes. En el escenario sólo había una silla donde se ubicaba Soledad, y una puerta al costado izquierdo que permanecía cerrada. Con las circunstancias y roles otorgados, comenzamos una improvisación que se desarrolló de la siguiente manera:

**Carol:** *(entra por la puerta, luego se detiene)* ¿María Henríquez?<sup>8</sup>

**Soledad:** *(levantándose de su silla rápidamente)* ¿Sí?

**Carol:** *(la mira, anota algo en su libreta, se le cae su lápiz, se agacha a recogerlo, la mira nuevamente, la apunta con su lápiz y se ríe dulcemente)* Tiene ojitos de colibrí *(ambas ríen)* En cinco minutos más la van a atender

**Soledad:** *(asintiendo con la cabeza)* Gracias *(Carol sale, Soledad queda unos segundos de pie, luego se vuelve a sentar en la silla)*

*Tiempo*

**Carol:** *(entra por la puerta, luego se detiene)* ¿María Henríquez?

**Soledad:** *(levantándose de su silla rápidamente)* ¿Sí?

**Carol:** *(la mira, anota algo en su libreta, se le cae su lápiz, se agacha a recogerlo, la mira nuevamente, la apunta con su lápiz y se ríe dulcemente)* colibrí *(pausa)* En cinco minutos más la van a atender

**Soledad:** *(queda quieta, Carol sale, luego de unos segundos, vuelve hacia la silla sin sentarse)*

*Tiempo*

**Carol:** *(entra por la puerta, luego se detiene)* ¿María Henríquez?

**Soledad:** *(violentamente)* ¡Sí!

**Carol:** *(la mira, anota algo en su libreta, se le cae su lápiz, Soledad reacciona, se agacha a recogerlo, la mira nuevamente, la apunta con su lápiz y se ríe dulcemente)* En cinco minutos más la van a atender *(sale)*

**Soledad:** *(llamándola) ¡Ey! (la trata de seguir, pero queda frente a la puerta, luego de unos segundos, vuelve nuevamente hacia la silla sin sentarse)*

Esta secuencia se repitió al punto que fue extrañando y angustiando el comportamiento del rol de Soledad. Finalmente, cuando la situación estuvo en su punto más álgido, se abrió sorpresivamente la puerta, Soledad comenzó a acercarse lentamente hacia ella, mientras se escuchaba una suave sonoridad de frecuencias bajas que inducía el suspenso. Cuando iba llegando al dintel, entró de golpe Carol, y en el momento de decir nuevamente sus reiterados textos, Soledad se apropió de sus gestos y palabras,<sup>9</sup> invirtiendo los roles, quedando Carol como la chica de la espera, mientras que Soledad como la recepcionista, quien luego salió. Carol, extrañada del lugar en que se ubicaba, provocó en quienes observábamos una percepción de desdoblamiento ¿Era ella o Soledad quien visitaba la consulta? ¿Es una la doppelgänger<sup>10</sup> de la otra? Carol, se sentó en la silla, y luego de un tiempo de estar sola, se sobresaltó al momento de abrirse nuevamente la puerta. Tras ello se levantó, miró hacia un lado y hacia el otro, caminó, y salió del escenario cerrándose “mágicamente” la puerta en el momento de cruzar el umbral.<sup>11</sup>

El ejercicio, tuvo espacios de improvisación que conectaron con la búsqueda de lo ominoso. Si bien fue una situación que se utilizaron algunos recursos efectistas (manipulación de la puerta y sonidos graves), el elemento de repetición, tras ser constante, provocó ese sentimiento de angustia, estimulado principalmente por las intérpretes. Logramos identificar un punto de giro en el momento que se invirtieron los roles producto de las repeticiones, lo que nos invitó a traspasar aquella frontera liminar donde lo familiar se vuelve extraño. No obstante, nuestra reflexión entorno al momento de mayor provocación, fue cuando Carol salió por última vez. Ese lugar (el de la puerta) que no vemos y que con el pasar de la escena se fue volviendo cada vez más inquietante, terminó siendo peligroso para los ojos de quienes observábamos.

En este ejercicio surgieron dos nuevos elementos. Obedece a algo tan sencillo como la expectativa que por consecuencia genera suspenso. En el contexto de nuestra búsqueda es la expectativa de algo siniestro que puede ocurrir. Si bien es una situación que se hace extraña por repetición, está la expectativa de una puerta que no vemos hacia el otro lado ¿que es lo que va a venir? Es aquello desconocido lo que nos provoca terror, y más aún, si hay un cuerpo (en este caso el de la actriz) que entra a ese portal, dejando una estela inquietante, tras la suspendida peligrosidad a la que se expuso al entrar.

Mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real (Freud, 2001, p. 33).

9 Sin explicación alguna más que la extrañeza de la situación.

10 “En el más simple de los términos, un doppelgänger es gemelo o doble de alguien (...) puede ser el “gemelo malvado”; También puede ser representativo de una doble vida. Los Doppelgängers son intrigantes porque exploran la dualidad de la naturaleza humana: los dos lados de las personas que coexisten, pero a veces chocan entre sí” (Littlehale, 2020)

11 Las aperturas y cerradas de puertas fue un efecto realizado manualmente desde afuera sin que fuese visible para quienes observábamos.

Así como:

El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. Pero, en todo caso, cúmplase aquí la circunstancia anotada de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real (Freud, 2001, p. 34)

El siguiente trabajo fue sobre la omnipotencia del pensamiento. Este concepto habla sobre el deseo. Pero un deseo en la esfera de lo negativo.

Cuando uno es pequeño posee comportamientos que responden a impulsos naturales, que muchas veces nuestra cultura reprime por normas sociales. Freud (2001), describe que “lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una nueva impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación” (p. 33). Es un retorno, que se hace angustiante cuando se levantan imágenes que provocan comportamientos tabúes. Mientras menos podamos poner nuestras represiones en el presente, más aparecen nuestros fantasmas. El miedo, se genera cuando aquello que se reprimió brota como un posible. Como hablamos de deseos reprimidos, al proyectarlos en nuestra intimidad es probable que muchos de ellos sean de carácter perversos, ya que no podemos olvidar que todo lo que está oculto, escondido, apartado, suele ubicarse en la “siniestra”.

Una manera de asomarse, es a través del “mal de ojo” y todo lo que entendemos por tal. Si bien es un pensamiento que puede ser consciente, me atrevería a decir que en su mayoría está en el plano de lo inconsciente. Ese lugar nos resulta interesante ya que cuando se materializa termina siendo espeluznante. En nuestro proceso realizamos diversos ejercicios para llevar a la práctica esta teoría, no obstante, hay uno en especial que me interesa destacar. Son dos relatos de experiencias reales narrados en tercera persona:<sup>12</sup>

## I

**Nicolás:** Había un joven que solía ir a lugares donde había fiestas electrónicas. Un día un amigo lo invita a una muy especial en la playa. Cuando llegaron se dieron cuenta que la fiesta era súper cuica.<sup>13</sup> Con el pasar de las horas, empezó a beber junto a su amigo, hasta que llegó la tarde. En aquel momento, ya un poco borracho, tomó distancia y se puso a observar todo. Se dio cuenta que al lado había un evento de bicicross donde la gente hacía trucos. El joven, se apartó más aún y se puso a observar la distorsión de todo el lugar. Estando allí, le fue germinando algo extraño... En ese momento, le generó impotencia la superficialidad de las relaciones sociales. Luego, volvió su mirada al lugar de las bicicletas. Entonces pensó que le gustaría ver que el ciclista se cayera, así es que se instaló a mirar como hacía sus piruetas, cuando ve que en el segundo salto se cae, lo cual le hizo gracia. Vino un segundo participante, y pensó lo mismo, pero esta vez que sea en el tercer salto, lo cual su-

12 Los relatos están transcritos tal cual fueron dichos.

13 De estrato social alto.

cedió. Esto le generó mayor sorpresa. Sintió que tenía un poder “yo puedo prever lo que va a ocurrir” dijo a si mismo. Hizo un tercer intento, y pasó. El joven salió asustado, se alejó yéndose hacia un lugar oscuro donde se refugió por un tiempo.

## II

**Carol:** Había una niña que tenía once años, hace un tiempo venía muy ofuscada con su padre porque lo había visto en reiteradas ocasiones siendo desagradable con su madre. Esta niña veía que su padre tenía un comportamiento distinto con su madre... Algo no encajaba. Ellos venían peleando hace un buen tiempo... Los escuchaba siempre por la noche, cuando se suponía que estaban durmiendo. Al día siguiente de una de las tantas noches de discusiones la niña entró a la pieza matrimonial, la mamá estaba trabajando, pero el padre estaba sentado al borde de la cama con la mejor amiga de la madre, lo cual para ella fue una situación muy extraña, no recuerda si los vio besándose, pero se sintió extraña. En su corazón de niña sintió mucha rabia y deseó que le pasara algo malo, lo deseó con mucha fuerza. Luego el padre se fue a trabajar, se despidió, mientras ella quedaba con la empleada quien la cuidaba cuando los padres no estaban... Al pasar no más de una hora, suena el teléfono... Era el padre que lo habían atropellado. La niña quedó helada.

En ambos casos hay un deseo oculto que se materializa. En ambos casos aparece lo inesperado que modifica la conducta. Y, en ambos casos hay una consecuencia que genera una reacción inquietante. Nuevamente, aparece el punto de giro, como bisagra de cuando lo familiar se vuelve extraño. A lo anterior, podemos agregar que, por el hecho de trabajar en torno a lo ominoso, ambos relatos nos generan expectativa,<sup>14</sup> ya que suponemos que algo va a pasar en el orden de lo inquietante. Por lo tanto, el contexto aporta a la inseguridad de quien observa.<sup>15</sup>

En los dos relatos surgen pensamientos que están en el sentir emocional de lo negativo. En el primero podemos observar la envidia como fuerza motriz, mientras que en el segundo la impotencia. En ambos casos, provocan un deseo oculto, que no es común ni menos aceptable socialmente, ya que las líneas de pensamientos buscan provocar una consecuencia dañina para el otro.

Nos parece importante poner atención a la construcción de los relatos. En ese sentido, ambos mencionan frases que aportan, como; “estando allí, le fue germinando algo extraño” o “en su corazón de niña sintió mucha rabia”. Este recorrido ayuda a que cuando se concrete involuntariamente el deseo, brote lo siniestro. Lo involuntario es fundamental, ya que, de no ser así, entraríamos en el análisis estético de estados psicóticos que estarían más cercano al thriller que al terror. Entonces ¿qué hace la diferencia entre un estilo y el otro? que *lo ominoso* (como elemento de construcción de terror) no es concluyente. Puede ser un estado. Algo que ocurra y que funcione como palanca a otro lugar. Pero no necesariamente es climático. Lo climático puede estar en otro lado.

Continuando nuestra investigación; como lo ominoso no es concluyente y como se encuentra en el terreno de lo oscuro, que envuelve a través de expectativas, un elemento en nuestra cultura occidental que cumple con dicha provocación es la muerte.

14 Similar al ejercicio de la consulta con el elemento de la puerta.

15 Más adelante desarrollaré la relación del contexto y la provocación al público.

En un ciclo de “Teatro y Muerte” que se hizo en Barcelona, David Marín -quien es el director de Nau Ivanow- nos contó que en el foro conversatorio del evento, se habló que en la vida nos preparan para todo, pero no para morir. Que la muerte con dolor la vivimos mal porque no hay nada detrás. Por lo tanto, sufrimos por lo que ya no habrá, no por lo que hemos vivido. Esta reflexión, nos pareció importante, porque dice relación con la idea de Freud (2001) sobre que “(...) la soledad, el silencio y la oscuridad, (...) son realmente los factores con los cuales se vincula la angustia infantil, jamás extinguida totalmente en la mayoría de los seres” (p. 35). Esta visión occidental, negativa y desolada frente a la muerte, nos lleva a tener una actitud de horror ante una amenaza inminente a la cual nos enfrentaríamos en aquel lugar desprotegido.

Dentro de nuestra residencia, realizamos un conversatorio con el público, donde dialogamos sobre las actitudes frente la muerte, que me parece importante compartir. Al momento de preguntarles sobre ello, nos respondieron lo siguiente:

**Público 1:** (*mujer de edad*) Yo soy vieja, y he estado en coma, o sea cerca de la muerte. Si bien antes le temía, hoy no, quizás porque ya lo he experimentado. He visto el túnel. Cuando vuelves en si, te das cuenta que la vida es distinta. Se acabó el horror a la muerte. Porque lo que vi, es el estado de felicidad más grande que he sentido en mi vida. Por eso dicen que es tan atrayente, porque cuando nos vamos acercando a la luz es más felicidad. Paz. Lo que pasa es que me inyectaron (...) y me trajeron de vuelta

**Público 2:** ¿Viste familiares que te venían a buscar?

**Público 1:** No

**Público 3:** A mí lo que me da miedo es a no estar aquí, con los tuyos, eso es lo que me da miedo

**Público 4:** A mí lo que me da miedo es el dolor en el proceso de transición a la muerte. Cuando llegue ahí ¿qué voy a sentir? Eso me da más miedo. La incertidumbre ¿Y si tengo que sufrir para morirme? ¿Y si no es el cielo y es el infierno lleno de políticos? Me aterra que no sea una salida bonita. La vida ya es jodida, irte que sea así me aterra

**Público 5:** Si pensáramos en lo que hemos vivido, afrontar la muerte debería ser más placentero que verla en soledad

Podemos observar que en las intervenciones hay patrones que se repiten, como el sentimiento de soledad, de angustia a lo desconocido y el miedo al dolor.

Tras el avance de nuestra investigación, quisimos profundizar en la forma y el contenido, tomando como principio las actitudes frente a la muerte. Es por ello, que nos hicimos la pregunta ¿Cuáles son nuestros mayores miedos? Dentro de las cinco respuestas, Soledad, comentó que su mayor temor era perder a su hijo, ante lo cual decidió realizar un ejercicio con el objetivo de levantar dicho temor de forma distanciada pero convincentemente. El desarrollo (presentado a público externo) fue el siguiente:

**Soledad:** (*entra y se sienta en la silla, a público*) Hola

**Público:** Hola

**Soledad:** (*a público*) Leí un reportaje de una mujer siria que perdió a su bebé en sus brazos producto de una bomba. Esto lo leí en Google. Yo soy de Chile y fui mamá hace muy poquito... Me vi en la imposibilidad de empatizar ante realidades tan ajenas. En mi país no hay ese tipo de guerras, sin embargo, hay otros tipos de conflictos. Me cuesta imaginar lo que es vivir en ese entorno y más aún que tu bebé se muera en tus brazos. Entonces quiero hacer un ejercicio con ustedes, con lo que yo vaya percibiendo para poder ir encarnando, o empatizando, o trayendo aquí a este presente esa realidad y ver cómo se va fusionando con la mía (*pausa, cierra los ojos, luego los abre mirando nuevamente al público*). Veo un pie que se mueve, veo que se detiene, veo personas que me están mirando, pienso en la adultez, veo blanco, no se ve para afuera, veo personas de negro, hay rojo, pienso en sangre, me pongo nerviosa, se me seca la boca, tengo sed, tengo calor, se me corta la respiración, me miran serio, veo un celular, alguien me está grabando ¿por qué me graban? Siento pánico, tengo un pañuelo, tiene olor a viejo, olor a guardado (*se lo pone en la cabeza, como el hiyab<sup>16</sup>*) tengo esta ropa<sup>17</sup> (*la toma*) tengo un bebé en mis brazos, comienzo a respirar entre cortado, me duele el estómago, siento el peso del bebé en los brazos, comienzo a sentir más calor que antes, los dedos de los pies se me mueven, hay personas que me miran y me tratan de decir algo, pero no sé qué me quieren decir, me miran serios como si algo estuviera pasando, parece que no me estoy dando cuenta de algo, comienzo a sentir un avión, un zumbido en mis oídos (*se pone de pie*) estoy en medio de una cancha, una cancha que está manchada de polvo, polvo de cemento, está oscuro pero hay luces, es de noche, no sé qué hacer, tengo hambre, no sé por qué estoy caminando sola, no sé si en Siria las mujeres caminan sola, veo que la gente me mira, me tratan de decir algo pero no sé qué me quieren decir, escucho ruidos, comienzo a sentir más zumbidos en mis oídos, empiezo a sentir que me cae sangre, veo sangre, veo gotas de sangre en el cemento y no sé de donde sale, veo mi bebé y no está mi bebé (*deja caer la ropa de bebé que llevaba en los brazos*) ¿dónde está mi bebé? ¿dónde está mi bebé! Me veo mis manos y están con sangre, no veo nada y hay polvo, hay mucho silencio, escucho mi voz, escucho el eco (*grita*) ¿por qué no dicen nada! ¿por qué no dicen nada!! ¿qué pasa? ¿dónde está mi bebé? Y veo pedazos... Veo pedazos de ojos, uñas, pies, manos, dedos ¿es mi hijo? Es el cuerpo de mi hijo ¿dónde está mi hijo! ¿quién me lo robó! Veo tela que está rota, mi bebé explotó, tengo sangre en mis ojos, no logro ver bien... En mi país no hay bombas, no explotan bebés, pero ¡EXPLOTAN OJOS! En mi país no hay bombas, pero explotan ojos... ¿Por qué nadie dice nada?... ¿Dónde está mi bebé?... Empiezo a recolectar los pedazos de carne, los pedazos de cuerpo, los comienzo a recolectar, tienen mi olor, son míos, son mis pedazos, es mi bebé ¡es mi bebé!... (*desgarradoramente*) ¡Quiero que se mueran! ¡quiero que se mueran!! ¡¡¡maldito país de mierda!!!... ¿Por qué nadie dice nada?... Esto es un sueño (*resignada*) esto no es verdad (*llora*) esto no es verdad... Tengo los pedazos de mi bebé en mi bolsillo... No, no, no... No quiero vivir (*silencio, luego retomando*) ¡mátenme! (*se acuesta abatida de espalda en una mesa*)

El dispositivo escénico permitió que la improvisación se haya tornado peligrosa, porque pone al espectador en un espacio de vulnerabilidad, donde la actriz lo involucra activamente. Se da por entendido que si alguien del público se mueve o ríe la actriz podría haber reaccionado. Este formato integral permite que el contenido emocional ante la muerte de su hijo en una guerra, logre la afectación de quien observa. Por otra parte, para

16 Velo musulmán.

17 Es de bebé.

quienes somos chilenos la comparación que realiza al enunciar las pérdidas de ojos en Chile, citando el estallido social del 18-O del 2019, conmueve por comparación. Sin embargo, pese a que opera el contenido como elemento movilizador, surgieron preguntas en nosotros y en el público, como ¿Qué relación tenemos nosotros con la guerra en Siria? ¿No tenemos ya bastante con nuestros problemas domésticos? ¿Cómo reaccionamos cuando vemos las noticias sobre los conflictos armados de otros países para luego pasar a ver la sección del fútbol? ¿Será que no podemos vivir del horror y es por eso que nos ponemos barreras? ¿Será que los horrores del mundo nos producen inmunidad al punto de ser indolente ante ellos? Dado todo aquello ¿No será mejor pensar en las construcciones del terror?

Estas consideraciones nos abren futuros cuestionamientos entorno a temas que aborden el terror en la sociedad. Por ejemplo, hoy vivimos una pandemia mundial que nos afecta a todos por igual, pero el miedo lo sentimos en el cotidiano. Pareciera que somos parte de un relato de “muertos vivientes”, donde la construcción del terror está provocando incertidumbre, soledad, y vulnerabilidad. Nuestro entorno que creíamos familiar de un momento a otro se ha vuelto extraño.

### **Breve observación social sobre el terror**

Vivimos en la sociedad de la libertad que busca homogenizar en la particularidad, el libre mercado te llena de productos que provocan igualar el deseo; “ser distinto”. Por ejemplo, con la ropa quieres ser diferente al otro, homogenizado en el deseo de comprar. Hay una idea de individualización promovida por la idea de libertad. Lo interesante -para nosotros- es todo lo que el mercado no puede llegar, aquello que es oscuro; la sexualidad, las drogas, etc. El mercado no se hace cargo de esa oscuridad, porque pareciera que hay tabúes originarios que deben ser reprimidos. Para qué decir la violencia. Somos intrínsecamente violentos. La sociedad reprime ese tipo de deseos, por lo tanto, genera malestar psicológico. El Terror, es ese impulso que se materializa en negativo. Si todos pensamos igual, y todo lo distinto se oculta, lo terrorífico es encontrarte con lo diferente.

### **Conclusiones**

Al plantearnos esta residencia, también nos enfrentamos al comienzo de un nuevo desafío creativo: el desarrollo conceptual sobre el género de terror para crear un marco ideológico y estético.

La investigación planteada en Barcelona, renovó y remeció los principios que hemos trabajado hasta el día de hoy, incorporando la teoría y la práctica en un diálogo genuino, sin tener como fin una determinada producción.

Plantear la pregunta ¿Qué es el terror en el teatro? puede llevarnos a un sin número de referencias, comparaciones y cuestionamientos. No obstante, al analizar en particular un concepto como es el de lo ominoso, nos ayuda a hacer consciente un elemento efectivo a la hora de construir ciertos parámetros para la creación.

A los cuatro conceptos desarrollados: animismo, magia y encantamiento, repeticiones no intencionales, la omnipotencia del pensamiento y las actitudes frente a la muerte, durante el desarrollo práctico se incorporaron otros, tales como: la expectativa, el

suspense, el punto de giro, la reacción extrañada (o modificadora del comportamiento), el sentimiento de soledad, la integración/provocación al espectador y la inmoralidad (trabajar con tabúes).

Podemos decir que lo ominoso es un estado permanente, por lo tanto, no es concluyente, vale decir, es una herramienta que ayuda a poner al espectador en una situación liminar de peligrosidad, y que lo prepara para vivir una transformación desde el sentimiento de horror.

En mayor medida, lo anterior lo pudimos comprobar en el ejercicio de la mujer siria, donde el espectador se sintió vulnerado por la fragilidad espacial y temática. Esto se dio tanto por el dispositivo escénico<sup>18</sup> como por el tema expuesto y su vinculación humana. Al integrarlo, se produce una fisura generando en quien observa su implicación con el terror... Ya no es solamente de quien ejecuta, pasa a ser un dolor compartido.

Si bien, durante la residencia trabajamos con algunos efectos externos, obteniendo aciertos tales como: modificación espacial del público con el objetivo de desprotegerlo de su cómoda butaca, realizar sonoridades desde dentro (me refiero en acción) y trabajar efectos artesanales sin pretensiones de ocultamiento o ultra tecnologizados, se hace necesario profundizar en ello. Creemos que la experimentación se enriquecería al conducir nuestra práctica de forma multidisciplinar, donde se integre horizontalmente el diseño de escenografía, vestuario, iluminación, sonoro y audiovisual.

Con respecto a la dramaturgia, esta se escribió a partir de los sucesos. Con el avanzar, se recopiló un material desarrollado por fragmentos, logrando unificar a través de una escritura subterránea que conecta una situación con otra, pese a no tener un hilo común. En lo que se refiere a los contenidos, nos parece, que con mayor tiempo y desarrollo se debe pensar la escritura desde un lugar político, donde todos debemos aportar a nuestros cuestionamientos sobre el terror en la sociedad ¿Cómo lograr contenido que impresione hoy desde la perspectiva del terror? ¿Cuál es nuestra desorientación en el mundo?

Finalmente, me es necesario destacar que el encuentro (o reencuentro) que tuvimos como compañía en el espacio Nau Ivanow -donde pudimos convivir un mes de forma comunitaria- fortaleció la confianza y el respeto, aspectos fundamentales para la creación, en un grupo humano que lleva varios años en la escena teatral chilena.

## Referencias Bibliográficas

- Argüello, Cipriano (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de gato
- Eco, Humberto (2010). *Historia de la Belleza*. Barcelona: Debolsillo.
- Freud, Sigmund (2001). *Lo Ominoso*. España: Torre de Viento.
- Kristeva, Julia (1996). *Freud: heimlich/unheimlich, la inquietante extrañeza. Debate Feminista, 13*. Mexico: Otredad.
- Trías, Eugenio (1996). *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

18 Actriz que integra al público presentándose como tal, donde paulatinamente va entrando en el rol, compartiendo su horror tras la pérdida de un hijo en una guerra.

## Recurso electrónico

Álvarez, F. (2018). Etimología y explicación de «sinistro» e «izquierdo». *Gramática histórica del castellano* [en línea]. Recuperado de <https://www.delcastellano.com/etimologia-siniestro-izquierda/>

Littlehale, K. (2020). ¿Qué es un Doppelgänger?. Storyboardthat [en línea]. Recuperado de <https://www.storyboardthat.com/es/articles/e/doppelganger>