

# POÉTICAS DE ESPACIO ESCÉNICO

CHILE 1981 - 1996

herbert lomckera

EDICIONES

FRONTERA SUR



1563834

Poéticas de espacio escénico - Herbert Jonckers - Chile 1981/1996

Ediciones Frontera Sur

Primera Edición Octubre 2006

Impreso en Imprenta Amenábar - Impreso en Chile/Printed in Chile

Inscripción en el Registro de propiedad Intelectual N: 157783

ISBN: 956-310-337-8

poeticasdeespacio@gmail.com

www.griffero.cl

Este libro ha sido editado con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Fondart

Editores:

Ramón Griffero, Ivone Contreras, Javiera Torres, Francisco Albornoz

Diseño:

Javiera Torres

Producción:

Karim Lela

Fotografías:

- Programa de Investigación y Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro, Pontificia Universidad Católica de Chile.

- Archivo fotográfico Teatro Nacional Chileno.

- Jorge Aceituno

- Carlos Agurto

- Luis Navarro

- Ramón López

- Mario Vivado

Derechos reservados.

**BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE**

Sección Chilena



Ubicación: 9M (033-4)

Año: \_\_\_\_\_ C: 1

SYS: 8980400

*Chico - grande  
hacia en el  
eterna --  
tan olmoscente*

*atmósfera que no imperto. el  
desolador -*

# POÉTICAS DE ESPACIO ESCÉNICO

HERBERT JONCKERS  
CHILE 1981 - 1996



## Creador escénico y Artista visual

Sin duda, Herbert fue autor de una gran poética del espacio, que marcó nuevos rumbos en la transformación del espacio teatral en Chile.

Belga flamenco, estuvo vinculado con el medio artístico emergente de los ochenta.

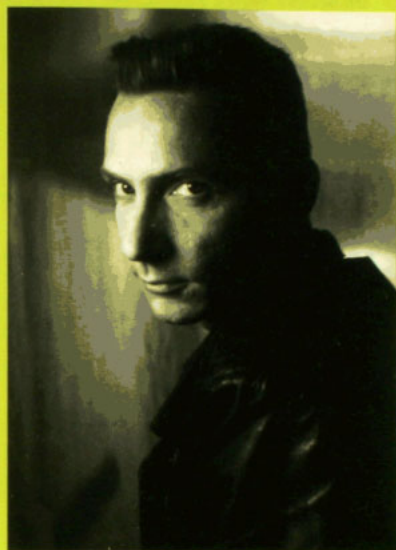
Su mirada crítica, post moderna, se concretó en su enorme trabajo escénico creando mundos ficticiales, donde su sensibilidad artística generaba nuevas perspectivas en la elaboración del espacio material para un texto teatral.

Optaba por la realización de un trabajo integral donde escenografía, vestuario, utilería, texturas y color emergían de su creación.

Este libro es un registro de su aporte al desarrollo creativo de nuestro teatro.



# HERBERT JONCKERS DE BISCHOP



## **Herbert Jonckers de Bishop**

Nace el 16 de Septiembre de 1953 en Bruselas, Bélgica.

Entre 1972 y 1977 estudia en el Institut Supérieur D' Art St.Luc de Bruselas.

Entre 1978 y 1987 trabaja en publicidad, diseño gráfico y diseño de interiores en Bélgica.

En 1979 monta su primera exposición de pintura individual en el Café-Galería Cintrik de Amberes.

Más tarde participó en diversas exposiciones colectivas en Bruselas y Ámsterdam.

Entre los años 1980 y 1982 fue escenógrafo de los montajes de Ramón Grifféro con el Teatro Universitario de Lovaina, Bélgica

Paralelamente, entre 1980 y 1982 trabajó para el Théâtre Performance de Brigitte Louveaux y en el Théâtre de la Parole de Jean Ives Carlier.

Llega a Chile en 1982, realizando un aporte significativo al desarrollo de la plástica escénica del teatro contemporáneo chileno, además de realizar creaciones relacionadas con la danza y la performance.

El 29 de Septiembre de 1996, Herbert Jonckers fallece en Santiago de Chile a los 43 años.

Sus creaciones obtuvieron los siguientes reconocimientos:

1987 Premio de la crítica de Valparaíso por "Santiago-Bauhaus".

1992 Premio Silver Prize, Tokio, por el programa "Explorando el Arte" de Teleduc.

1994 Premio APES, mejor Diseño Integral por "El Continente Negro" y "Comedia de los Bandidos".

1995 Premio APES, mejor Diseño Integral por "Río Abajo".

1996 Premio de la crítica por su trabajo en el Repertorio 1995 del Teatro Nacional.

# PALABRAS PARA UN CREADOR

**RAMÓN GRIFFERO**  
DRAMATURGO Y DIRECTOR TEATRAL

(Poéticas de espacio de un constructor de ficciones)

Este libro es un homenaje y registro de un trabajo que fue fundamental, tanto en la construcción de otras miradas para nuestro teatro actual, como un deber en la perpetuidad de una amistad que dejó un legado que forma parte de mi ser.

Sin duda mi escritura y dirección, como el destino del imaginario escénico de nuestro país, tendría otros caminos sin la irrupción en nuestro medio de sus visiones y del compromiso de plasmar su talento y creación en un lugar que hizo suyo, decidiendo morir en él.

Herbert nace en Bruselas proveniente de una familia de Flandes, siendo su lengua natal el flamenco, origen que es parte constitutiva de su particular identidad y de una íntima relación con el pasado histórico artístico de esa región.

Su entrada al "Instituto Superior Artístico de Saint Luc" lo vincula con toda una generación de artistas visuales, videastas y músicos que están gestando una renovación cultural. Viaja constantemente tanto por Europa como por los países árabes del Magreb y la India, influyendo en su percepción intercultural de la creación.

Herbert se instala en Chile a los 27 años en 1982, asumiendo que llega a un país en dictadura, sintiendo que en este espacio lejano y extraño enfrentará su arte y forma de vida. Su presencia en nuestras calles no pasa desapercibida con su chaqueta de smoking, tatuajes, cabello decolorado y zapatos en punta.

De Chile le impresionó la cantidad de referentes plásticos y arquitectónicos que tenían sus ciudades; Iquique le parecía una ciudad maqueta de la época victoriana, Santiago le fascinó por su arquitectura Art - Decó y por los fragmentos de referentes europeos que poblaban las calles del barrio Brasil. No entendía el abandono de este patrimonio y la no valorización de su existencia.

Vive y se inserta en lo que sucede en nuestro país. Así, en 1983 al llegar a su departamento se encuentra con panfletos subversivos y balas de diferentes calibres, una operación con "fines desconocidos". La embajada belga le recomienda abandonar de inmediato esta ciudad, pero él sólo decide cambiar de domicilio, convencido del carácter político del arte.

La creación de Herbert Jonckers no va desligada a las opciones de su vida, ni de su pasión por reelaborar la materialidad y la espiritualidad de su entorno.



Las definiciones de artista visual, escenógrafo, diseñador de vestuario, de interiores, de maquillaje, retratista, instalador, director de arte, diseñador gráfico, son algunas de las nomenclaturas que constituyen registro de su accionar.

Herbert no asumía la condición de creador sólo como un oficio al cual había optado, sino como una expresión de su necesidad de ser y existir.

Se nutría del espíritu de su época, lo veía siempre como el lugar al cual intervenir y transformar, como si por el sólo acto de elaborar espacios escénicos, diseñar hábitats o dibujar con sus lápices y óleos estuviera reconstruyendo su entorno.

A través de sus acciones creativas su trabajo se iba definiendo, no lo guiaba ninguna pretensión de ser ni el creador de una nueva estética o de auto situarse como referente de un lenguaje estético y estaba mas allá de considerar su talento y creación como un capital humano del cual obtener dividendos.

Su gran motor era tan sólo sus ansias de crear, de construir, donde su tiempo era el de los bosquejos, los diseños, las invenciones. El hacer creativo como sentido de vida.

De ahí su enorme generosidad con su creación, con la transmisión de ideas y proyectos a sus pares. Percibía la creación como parte de una intimidad que se comparte sólo con quienes la perciben, el reconocimiento de sus aportes le era suficiente.

Cada obra era extensión de sus estados y por ende intervenida por ellos. A su vez, se nutría de éstos para la concreción de su trabajo. Esto lo llevaba a un rigor extremo, donde la instalación escénica, vestuario o escenografías eran elementos que debían surgir de sus propias manos. Así, nada terminaba en el diseño y en la búsqueda de materiales: pintaba las telas de los vestuarios, participaba en la construcción de sus escenografías. Transformaba su hábitat en un taller constante donde soldadoras, galletas, tornos, óleos, maderas y fierros estaban a mano para la construcción de utilerías, elementos de escenografía o lo que fuera necesario para la concreción de sus obras.

Su visión de la ficción escénica era completa, se relacionaba íntimamente con el proceso de desentrañar los impulsos e ideas que le gatillaban los textos. A veces muchas de esas ideas, por condiciones de nuestro nivel de producción escénica, resultaban irrealizables; de ahí que sin duda la posibilidad de construir ese edificio de tres pisos para Río Abajo se acercó más a su imaginario, quedando en deuda la posibilidad que éste pudiese desplomarse como acción dramática al fin de la obra.

Herbert se vincula con nuestra escena integrando su mirada a los desafíos propios de nuestras temáticas y escritura. Reelabora su propia información cultural con aquella que ve surgir de nuestro territorio y de los exponentes de nuestro teatro. Pone en práctica una intertextualidad y transmedialidad creativa cultural. Percibe como en el "nuevo mundo" los bagajes culturales comunes de occidente se pueden reinterpretar y generar otros significados por el otro lugar desde donde surgen, dándole así una autoría específica a esta práctica de transculturalidad.



Es así un exponente del creador que surge de la post modernidad y redefine sus conceptos.

Sus pensamientos sobre la definición del arte del espacio escénico los replantea tanto creativamente como conceptualmente, instala en sus trabajos el concepto de instalación escénica, de escultura arquitectónica a la escenografía, de dramaturgia de objetos a la utilería y de quinto neoclasicismo al período cultural que se vive.

Hoy vemos que todos sus aportes, su talento y esfuerzo creativo contribuyeron a redefinir varios pensamientos e impulsos creativos de nuestra escena y por ende de la escena de nuestra especie, por eso este libro y este homenaje a quien en su paso por nuestro territorio nos enseñó sobre la diversidad del arte, la pasión que ésta conlleva y la necesidad de su eterna transformación.

Hoy, desde la teoría artística, podemos releer los diferentes trabajos y propuestas de Herbert a partir de conceptos que se instalan como aquellos que definen los gestos creativos contemporáneos; es decir, estamos frente a un autor que desde su creación permitió avanzar en nuevas denominaciones a ese quehacer. Alguien que, al sumarle nuevas letras al alfabeto del lenguaje artístico, amplió la redefinición de éste.

Santiago de Chile, Septiembre de 2006





Tuve la suerte de trabajar con Herbert Jonckers como actor en "99 La Morgue" dirigida por Ramón Griffero en la sala El Trolley, y como Director en "La Catedral de la Luz" de Pablo Álvarez en el Teatro Nacional, es decir, pude apreciar y vivir su trabajo creativo desde el interior mismo de sus espacios y como espectador subjetivo de estos.

Cada vez que pienso en Herbert se me aparece su rostro, su porte, su acento, su humor, pero sobre todo se me aparece una enorme barra de bar descendiendo desde el cielo del Teatro Nacional, con sus lámparas, su turbia atmósfera. Una sirena de transatlántico ampara esta caída mortal sobre el escenario en el que esperan atónitos los actores. Una imagen que cae y penetra ese espacio ritual, esos cuerpos, una imagen que los atraparé, con la cual deberán fundirse, deshacerse, desaparecer y aparecer, un encuentro brutal con el espacio, una puesta en peligro, una imagen, una narración que cae con todo su peso.

Desde el instante mismo de su llegada a Chile, Herbert tomó la violenta situación política que vivía nuestro país durante la dictadura como una lucha personal y rápidamente, de una manera casi voraz, fue tragando nuestras calles, nuestras diferencias sociales, nuestro temor y también nuestro particular y cruel sentido del humor. Para él la realidad y el espacio escénico se fundían en un problema que concierne a la mirada, la de él era una mirada apasionada, y su convicción era que el teatro debía de ser un modo de interrogar a una sociedad, hacerla comparecer y confrontarla con sus horrores, con su violencia: un espacio para la conciencia.

Sin duda, Herbert nos abrió los ojos a las infinitas posibilidades del espacio escénico y la imagen teatral, yo diría que nos estimuló a perder el miedo a las extensiones, anchuras, amplitudes, volúmenes, rincones, alturas y dimensiones que permitieran transfigurar el espacio escénico. Sus dispositivos escenográficos fueron un terreno constante de experimentación, y eran concebidos sólo y en cuanto narración que corriera paralela al texto dramático, aportando con sus atmósferas aquellos aspectos fantasmales e impensados de la realidad.

En mi experiencia como actor pude constatar desde el interior cómo sus creaciones exigían al actor interactuar con ellas como un cuerpo vivo y parlante, como concreción real de un espacio mental, un espacio del terror y del goce.

Sin duda Herbert sigue constituyendo un referente fundamental en mi formación como director teatral y debo confesar que, enfrentado a un nuevo proyecto creativo, vuelvo a interrogarlo a él en la imagen y en el espacio.

# MÁS ALLÁ DE LO MATERIAL.

VERÓNICA GARCÍA-HUIDOBRO  
ACTRIZ, PEDAGOGA Y DIRECTORA TEATRAL

Sin lugar a dudas, lo más potente de Herbert fue su capacidad creativa para traducir su particular percepción de la realidad, a través de cualquier faceta que el teatro, el diseño y el arte le presentaran como soporte.

Su tremenda sensibilidad emocional condicionó su relación con la ficción teatral, generando una ventana expresiva que se evidenciaba de manera extraordinaria en sus diseños de maquillajes y peinados, materialización de vestuarios, realización de utilería y conceptualización de espacios escénicos, los cuales constituían la liberación del dolor que le producía a este artista la dimensión limitada y agobiante de la vida material.

Desde la tribuna del teatro independiente y buscando el nexo entre la abstracción, la forma, el color y la dramaturgia espacial de las producciones estrenadas junto al Teatro Fin de Siglo, Herbert concretó la impronta revolucionaria de su traducción y escritura escénica, realizando un significativo aporte al teatro chileno.

Un regalo de libertad expresiva que también transmitió a sus estudiantes y plasmó en el universo fronterizo del teatro y la danza con el sello de una persona que traía a Latinoamérica, todo el bagaje cultural de la postmodernidad europea.

Su territorio de expansión era el arte en todos sus formatos y contaba con un sentido crítico sólo digno de un ser humano al cual le dolía la materialidad de la realidad.

Su pensamiento sagaz, brillante y complejo, junto a una estampa que jamás olvidaré, marcaron mi visión de teatralidad, renovaron mis referentes creativos y aportaron dimensiones íntimas que facilitaron la interpretación de los personajes que tuve la suerte de compartir con él.

La historia de Herbert significa para mí la señal indiscutible de la existencia de los más incomprendidos creadores, esos que prefieren irse antes de tiempo para seguir acompañándonos desde la dimensión metafísica del ser.



En 1994 estaba en tercer año de Diseño Teatral en la Universidad de Chile cuando conocí a Herbert. En ese momento nunca imaginé que compartiríamos tantas cosas hasta el día de su muerte.

Al año siguiente fue nuestro profesor de escenografía. Herbert nos entregaba herramientas, señales y coordenadas y a partir de esas pautas realizábamos nuestros diseños que él corregía mostrándonos como potenciar nuestras aptitudes. Nunca intentaba imponer su estética, siempre respetó la individualidad y rescató lo mejor de cada alumno, potenciándonos al máximo.

Me propuso ayudarlo en sus proyectos, lo que me convertía en su asistente y, de pasada, en su más cercana aprendiz. Entre los trabajos que desarrollamos juntos destaca la trilogía del Teatro Nacional (1995) y la obra Bodas de Sangre, donde me tocó interpretar el diseño en base a los bocetos que Herbert dejó antes de morir.

Yo vivía en una pequeña casa en el patio posterior de la suya, ubicada en Dublé Almeyda 1546. Trabajando y compartiendo lo cotidiano, descubrí que su labor como creador permeaba su vida completa. Herbert tenía una concepción especialmente sensible y emocional del mundo. Sacaba todo desde su interior hacia sus manos, como en un gran trance.

En una actitud de completa atención buscaba en todo lo que le rodeaba; creaba y ensayaba con diferentes versiones imaginarias, visualizaba posibilidades y soluciones estéticas y estructurales, y cuando encontraba una que le parecía idealmente más sólida, dejaba que ésta lo guiara para crear un lenguaje propio, de una línea, un mundo en que no faltaba ni sobraba nada. Herbert organizaba su tiempo buscando mantener todas las variables de su trabajo bajo control, preocupándose siempre de adecuar sus propuestas estéticas al presupuesto de la obra. Tenía un coraje único para reinventar y proponer y una fuerza de decisión implacable, que se proyectaba en su trazo seguro, en sus líneas firmes y en los colores que elegía.

Se destacaba por crear espacios grandes en lugares pequeños, transgrediendo la realidad y tanto en la confección como en la construcción sabía cómo elegir, manipular, transformar, e intervenir materiales; fierro, acrílico, madera, telas con texturas, pliegues, teñidas o pintadas a mano. El lenguaje de Herbert, a pesar de ser muy complejo como creación, era muy simple y directo a nivel de comprensión. Con su mirada distinta planteó una propuesta que sorprendía al ser descubierta: un lenguaje universal, lleno de rincones y de sorpresas.

El trabajo, convivencia y amistad con Herbert dejaron en mí una profunda enseñanza de vida, aprendí a recorrer hasta encontrar; a confiar en mis sentimientos más profundos; a recurrir tanto al intelecto como a las pasiones como guías, trabajar a partir de la humildad y la disciplina, sin miedo a equivocarse.

Este libro es un registro del trabajo de Herbert, quien deja una escuela en cada una de sus creaciones. Su proyección es un legado para el teatro, dejando una huella trascendente y profunda. Una búsqueda constante de plenitud que lo hacía superar la realidad concreta que vivía.

# SE SENTÓ A MI LADO CON UN BLOCK DE DIBUJO

PAULINA GARCÍA  
DIRECTORA Y ACTRIZ

## LA PRIMERA BERT, PERDÓN, VEZ.

Se sentó a mi lado enroscando su flotante anatomía sobre un block de dibujo, medio lápiz negro y comenzó a tirar líneas mientras los actores repasaban una y otra vez las escenas. De pronto, Herbert se para y sugiere un mueble en medio del escenario dejando a los actores algo desorientados.

El mueble además de importante tamaño tendría en el centro una ventana con una persiana metálica que se sube y se baja. Para qué, fue la pregunta espantada del equipo, si los taparía, les impediría el flujo de movimientos a través del espacio y, por último, para qué queríamos partir el escenario en dos. No lo partes, contestó calmo y bello en su castellano ronco, sólo tienes un elemento nuevo con el que puedes abrir la obra cuando levantas la persiana y puedes terminarla cuando la bajas. Neófita en la dirección, me apuré demasiado en rayar la cancha y aclaré que la obra la dirigía yo. Y él dejó caer un por supuesto, sólo te digo cómo comenzar y cerrar en el espacio. Me molesté bastante y comenzó una discusión que Herbert aliñaba con varias palabras en un francés ronco.

Ahora que lo reviso no sé para qué se discutió tanto, si la obra comenzó y se cerró con aquella espléndida cortina metálica dentro del mueble, aludiendo al antiguo telón además de utilizarlo como un espacio en sí. Es más, el encuadre que propuso con esa ventana nos sirvió tanto que él decidió repetir el evento visual varias veces dentro de la misma escenografía. Yo usé todo lo que él proponía, estaba fascinada con su creatividad y vuelo. Se entendieron de maravilla con Andrés Poirot, el iluminador y todo parecía la isla de la fantasía.

Pero yo no lo conocía lo suficiente. Faltaba el vestuario.

Los diseños de vestuario variaron tanto y tantas veces que no recuerdo qué fue lo que aceptamos y qué se rechazó y, como se demoró mucho en aparecer, cuando llegó la primera prueba de vestuario creímos que Bert había enloquecido. Y sí, había enloquecido. Su apuesta era dadá, abstracta y expresionista, nos explicaba orgulloso, mientras recorría el teatro exponiéndonos de lejos y de cerca, con fechas y nombres de diseñadores famosos en Europa un terno en gaúpe, una chaqueta con vida propia dados los colores y brillos alarmantes, abrigos con las mangas muy pero muy largas, etc. No todo hay que usarlo, se pueden dejar por ahí, como olvidados por el escenario, aclaró. Quedé sin capacidad de reacción. El elenco amenazó con renunciar. Lo del mueble con persiana que metía más ruido que las rejas del infierno, vaya y pase, pero para esto no había perdón. Si debo ser sincera ya que, Bert, debes estar escuchando, a mí lo único que me preocupaba en ese momento es que le había pedido que me hiciera el vestido del estreno. Cuento corto: la obra se llevó el premio al mejor diseño integral, mejor actriz y nominaciones por la dirección y por la obra. Arrendamos una limusina para el día de la premiación, y el espléndido Bert, como sacado de una película de legión extranjera, aparece con un terno extraordinario sin corbata, sin camisa y sin calcetines. Pero muy bronceado.

Después trabajamos de nuevo y maravillosamente, riéndonos más, más compinches, más conocidos, pero ésta, sólo ésta, fue nuestra primera vez.

# EN TORNO A LA PUBLICACIÓN DE ESTE LIBRO

**RODRIGO BAZAES**  
DISEÑADOR TEATRAL Y DIRECTOR DE ARTE

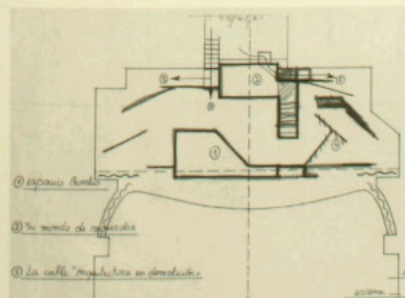
En 1991 asistí a la puesta en escena de "Cuentos de Invierno" y me encontré con el trabajo de Herbert Jonckers; años en que en las provincias gozábamos, como único plato fuerte, de las últimas vueltas del llamado Teatro Itinerante. Con la misma suerte, y también por vez primera, tuve la oportunidad de presenciar los diseños generados al interior del colectivo teatral La Troppa.

Más de una década después, logro reconocer en mi ejercicio de espectador, creador y teatrista, estas dos importantes influencias, al tiempo que, no dudo, deben considerarse los dos paradigmas más estimulantes en el diseño de la escena teatral de entonces.

En un contexto, donde muchas veces -salvo contadas excepciones- la visualidad de los montajes insistía en seguir las claves de una redundancia dramático textual, el trabajo de Jonckers se manifestaba con claridad en la perspectiva de un diseño de autor -tal vez aún más que por su originalidad, por estrechar la brecha entre arte y diseño-, devolviendo al diseño escénico local la altura para sus cuestionamientos estéticos desde el seno mismo de la obra de arte.

Uno de sus valores más significativos e interesantes, radica en haber sido, desde su concepción escenográfica, privilegiado actor de un ejercicio dialéctico, inmensurablemente rico, entre la visualidad de nuestro teatro, nuestros creadores locales, procedimientos y búsquedas, y una formación del arte intrínsecamente europea, de la que era heredero directo. Algo que no se habría producido sin el talento para interrelacionar y comprometerse con nuestros contenidos, para procesar aquellas complicidades y llegar a nuevos apareamientos creativos, y por supuesto, de no estar nosotros dispuestos a acoger su mirada.

Muchos alguna vez intentamos imaginar sus caminos, o respondernos hasta qué punto influyó los procesos escenificadores de un montaje. Subrepticamente clásicas en lo compositivo, sus opciones visuales fueron tras la medida de lo mínimo y lo formal, con habilidad para crear mundos de cualidades kinéticas, e insistentemente buscando desplegar ante nuestros sentidos un espacio seductoramente totalizante, donde quién sabe si se encierra o se libera a la razón. Ideas que sólo pueden hallarse tras una aguda concepción dramática de la imagen, y donde probablemente debamos buscar los aspectos más invisibles de su obra.





# MONTAJES

OPERA POUR UN NAUFRAGE

ALTAZOR EQUINOXE

RECUERDOS DE UN HOMBRE CON SU TORTUGA

**99 LA MORGUE**

**EL AVARO**

PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS

DESFILE DE MODAS EL TROLLEY

**B O L E R O**

SANTIAGO BAUHAUS

EL SERVIDOR DE DOS PATRONES

CORAZONES 3 / AZAR DE LA FIESTA

CUENTO DE INVIERNO / LOS ÁNGELES LADRONES

**EL CONTINENTE NEGRO**

AMORES SECOS

**DEDOS DE ENCAJE**

PRIMERA MUESTRA DE DRAMATURGIA NACIONAL

LA CATEDRAL DE LA LUZ

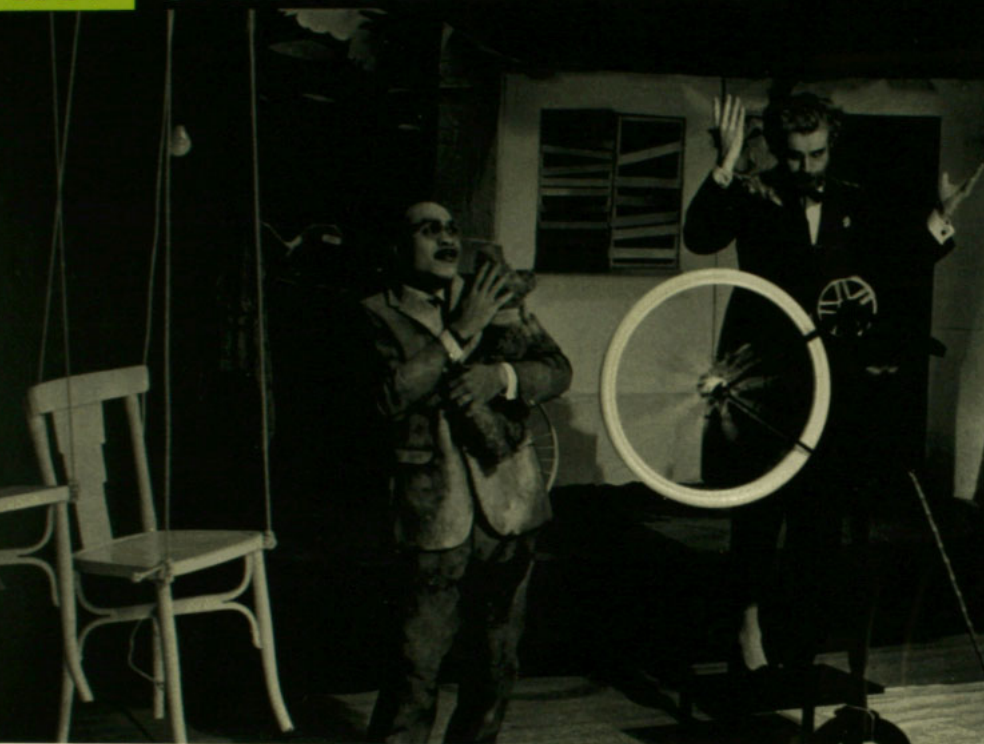
**OFELIA**

**RÍO ABAJO**

BODAS DE SANGRE

1980

# OPERA POUR UN NAUFRAGE



## La subversión del grottesco

---





bucian en el  
tura --  
tan obviamente  
sinto el

**TEATRO DE LA UNIVERSIDAD  
DE LOVAINA, BÉLGICA**

"Opera pour un naufrage" fue la primera obra en colaboración con Ramón Griffero, esto significó el comienzo de la fusión entre una escritura dramática y la plástica espacial propuesta por Herbert, dando inicio a la creación de un lenguaje escénico, que derivaría en el concepto teórico de la dramaturgia del espacio.

El punto de unión fue la situación común de marginalidad: Griffero como exiliado y Herbert como parte de una juventud que estaba creando una contra cultura política-plástica.

La escenografía era una síntesis estructurada en tres escenarios: primero un espacio que hace cita a un teatro del siglo XIX cortinas, telón pintado; más atrás una pantalla de cine donde se proyectaba un medio metraje que interactuaba con la obra y finalmente, tres sillas de época que colgaban de cables como columpios en los que los personajes quedaban suspendidos en el aire. Sobre cada una de las sillas tres ampolletas iluminaban el espacio diseñado como un semicírculo, una referencia al cabaret. La crítica destaca una autoría de concepción barroca dialogando con la estética de Bob Wilson.



1981

ALTAZOR EQUINOXE



## La Instalación Escénica

### CHAPELLE DES BRIGGITTINES BRUSELAS, BÉLGICA

Para esta obra, se intervino una gran capilla gótica abandonada, "Chapelle des Briggittines", ubicada en el centro de Bruselas. Era un espacio de representación de trescientos metros cuadrados donde el peso histórico, de sus grandes muros, sus ventanales, su piso de piedra, fueron incorporados como marco escénico para la construcción de una poética espacial para la obra.

El espacio abandonado de esta imponente capilla fue intervenido por objetos y elementos lumínicos, como neones y guirnaldas, que cruzaban el espacio generando una gran instalación escénica de varios planos espaciales y narrativos.

Las primeras secuencias representaban un suburbio urbano; fragmentos de habitaciones de los personajes, catres, lámparas, sillones y puertas que fueron reciclados e intervenidos plásticamente para generar una atmósfera de desolación y abandono. No había construcción de decorados, son los objetos concretos descontextualizados los que generaban el concepto.

A partir de estos elementos los personajes desde un presente traspasan el tiempo. En su acción construían un castillo medieval, el segundo lugar de la ficción, una tragedia -cita del siglo XVI-. Los elementos estaban seleccionados de tal manera que en su reelaboración constituían una segunda escenografía.

La escenografía realizó la escritura, extrajo el inconsciente de la obra y lo materializó en escena, le dio una fuerza atmosférica y visual a la decadencia, al abandono. Sorprendían las metáforas que Herbert lograba con los objetos y la transformación narrativa del espacio.



1983

# RECUERDOS DEL HOMBRE CON SU TORTUGA



todo Teu  
otro en  
pacio pu  
espacio  
atmosfera  
estodora -



"No me voy ya que sufro el mismo fenómeno de los chilenos que sienten necesidad de ver la cordillera y a los amigos." H.J.

## Constructivismo escénico como espacios de racconto y de la memoria.



### TEATRO MONEDA

Este fue el primer diseño escénico que Herbert realizó en Chile.

Retrata el exilio y la represión desde el quiebre de un proyecto que no logra ser; el Circo de Aurelio. Obra de poesía y nostalgia, estructurada a partir del racconto cinematográfico. El espacio escénico era una cita a las ideas del constructivismo.

Esta obra presentó como concepto global tres espacios temporales que cortan y enmarcan a los personajes donde cohabitan y se entrecruzan; el presente en una buhardilla de París, el racconto de un circo en Chile y el cruce con personajes de la colonia. La escenografía fue determinante para la visualización de esta estructura dramática.

El espacio estaba intervenido por pilares y cortinas. Cuando el protagonista recordaba, aparecían los lugares del recuerdo: una cordillera pintada al óleo que representaba la nostalgia, la memoria derruida, icono del exilio.

El vestuario fue hecho con telas pintadas por Herbert e intervenido por elementos lumínicos, como luces bajo faldas de plástico transparente, neón sobre torsos desnudos y guirnaldas bordadas, reflejo del estado interno de los personajes.





### La multiplicidad de espacios como locaciones escénicas

“Porque había que recorrer las calles y los funerales pensando cómo aquel nuevo caído, mártir de una tarde, escucharía desde el interior de su urna tantos gritos, tantas veces que lo llamaban presente, y ya eran tantos los nombres y tantos los apellidos, porque ya no existían los funerales silenciosos como si ya no se muriera por sí, sino por algo. Pensando cómo sentiría de helada la mesa de autopsia y que ganas de haber podido vivir ese minuto más, para decir aquello que había guardado para el momento preciso.

Y los momentos precisos habitan el futuro y el pasado pero nunca el presente. Y porque ya el pensamiento no logra atrapar una idea, ni contentarse con ninguna.

Y las imágenes parecieran ser la filosofía de estos años. Y por el placer de ver estas filosofías en la escena.

Y por el placer de destruir sus imágenes.” (Didascalia del texto)

Jo. + Muerte -

el

espínol -  
O → Rosa -  
inspiración.

"Me gusta Chile por su espíritu de nuevo mundo, a pesar de las malas condiciones que ofrece el país para el arte." H.J.

El espacio escenográfico no sólo contenía a la morgue sino también la realidad de una ciudad sitiada, muros altos como los de una cárcel secreta. Cuando las puertas de la morgue se abrían simultáneamente, se levantaba la cubierta de la mesa de autopsia revelando otro espacio escénico. Dentro de una rigidez espacial la escenografía seguía los movimientos narrativos de la obra. Cuando el interno recordaba a su madre muerta, los muros de una pared de la morgue develaban una vitrina de barrio rojo.

Para este trabajo Herbert reelaboró conceptos y referentes del Art - Decó y el Expresionismo Alemán. El espacio escenográfico se estructuraba en secuencias. Herbert insertó la arquitectura de El Trolley como parte constituyente de la escenografía, conteniendo al teatro, permitiendo además que los actores, cuando entraban a escena, lo hicieran a través de ella.

Esta obra se estrenó cuando en Chile había estado de sitio. "99 La Morgue" hablaba de detenidos desaparecidos, de la autoridad que violaba a los muertos. La muerte y la crueldad estaban presentes, ya no había metáfora: la morgue era Chile.



EL TROLLEY



1987

EL AVARO



- Un Realismo trabajado en <sup>el</sup> uso  
de personajes -- Luz y Sombras



faccom =

sentidismo



## Arquitectura escénica y puesta en evidencia de la ficción escenográfica

### TEATRO EL CONVENTILLO

A partir de la última escena del avaro, Herbert idea desde el texto un concepto escénico que remite al desenlace de la obra, metáfora para él del naufragio de la avaricia.

Fue una de las primeras obras clásicas que se realiza en Chile con una relectura marcadamente postmoderna, tanto por su dirección como por su concepción plástica. Las imágenes parecían sacadas de un cuento, como pintadas al óleo: una unión de vestuario, escenografía y maquillaje que lograba transportar a los espectadores a una fantasía que citaba lo clásico desde la contemporaneidad.

La escenografía se representa como una maqueta sobre el escenario, subrayando su concepto de ficción escenográfica y siguiendo su concepción de una arquitectura escénica más que de un decorado al que se atribuyera una simulación de realidad.

Los ensayos comenzaron sólo cuando estuvo construida la escenografía. Herbert imaginó la casa del Avaro anclada al fondo del mar, entre las paredes de un transatlántico sumergido donde numerosos planos inclinados remitían a la estabilidad precaria de la vida del Avaro y la de su hogar.

La escenografía proponía muchas acciones paralelas. El concepto total permite crear distintos planos de luz y una sucesión de encuadres, que a su vez generan una gráfica para ser percibida por el espectador como un lenguaje. Se establecían primeros y segundos planos, fragmentos, lo que permitía ver los cuerpos actorales desde diferentes perspectivas.

El Avaro es avaro, por lo tanto es una escenografía completamente arquitectónica, constructivista, sin sillas ni mesas, lo que obliga a una actuación esencialmente corporal.





1987

SANTIAGO BAUHAUS



en todo Teatro o espacio chico - (Grand  
attribution in el  
resulta --  
es tan sorprendente  
supuesto. el



## El espacio como concepto El teatro abstracto

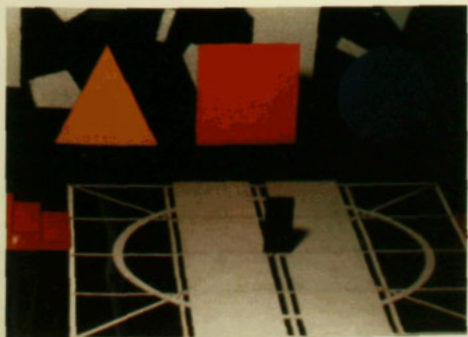
GOETHE INSTITUT

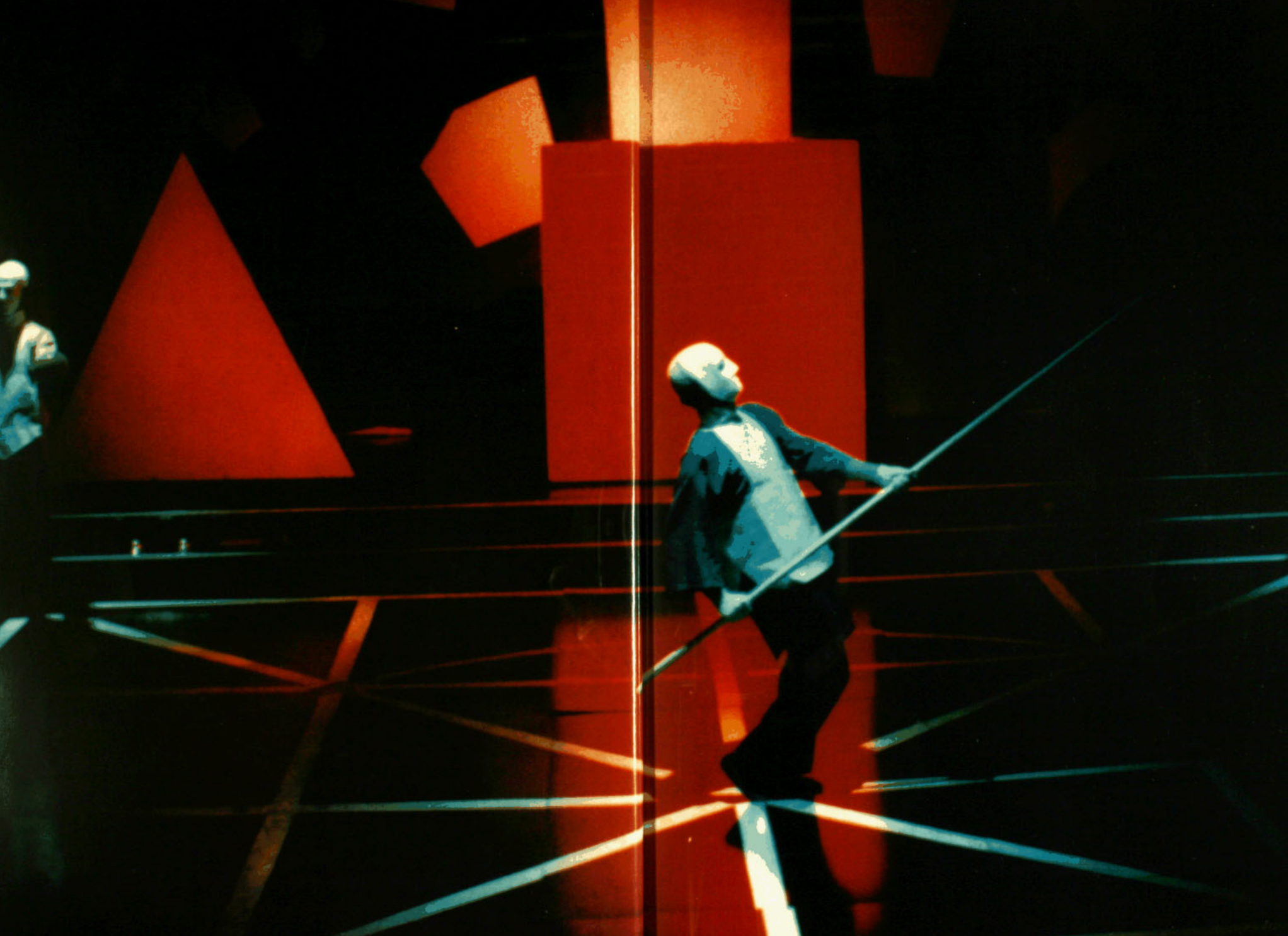
En este montaje se llevan a su esencia los conceptos de la dramaturgia del espacio; la teatralidad a partir de sus primeros signos, el cuerpo situado en relación a la geometría espacial, formas, color, sonido, objetos, constituían la forma y el contenido. Así, la poética del espacio se constituye en el texto del montaje.

La obra estaba inspirada en los postulados escénicos de Oscar Schlemmer. No se pretendía dramatizar una historia, sino mostrar cómo el teatro en su base original es un rito, con música, sonido, color y movimiento, que produce una comunicación a partir de la emoción y la experiencia del espectador.

Este espacio conceptual consistía en un suelo negro dibujado con líneas blancas que marcaban la geometría del espacio. Al fondo un cuadrado rojo, un círculo azul y un triángulo amarillo, que al girar en ciento ochenta grados formaban pequeñas locaciones "cinematográficas".

Integrado al espacio, el vestuario resaltaba formas geométricas que deformaban y distorsionaban el concepto cuerpo. Los actores se veían como esculturas en movimiento. En la segunda parte de la obra se reconstruyeron vestuarios del Ballet Triádico.





1988

# PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS



## DESFILE DE MODAS - EL TROLLEY



BOLERO





### Deconstrucción del vestuario renacentista

### TEATRO UNIVERSIDAD CATÓLICA

Herbert elaboró un vestuario que se percibía como emergiendo de una pintura; se inspiró esencialmente en los pintores venecianos Canaletto y Tintoretto.

La idea era dar una atmósfera de cuento histórico, recodificado con exageradas pelucas, maquillajes, máscaras, colores y estampados, otorgándole a este barroco italiano una concepción kitsch. Pintó al óleo los bocetos de vestuario y luego, al no existir los textiles adecuados, pintó los géneros a mano para crear la textura, las sombras y darle la rigidez necesaria al material. Para esto utilizó creta y con látex hizo reflejos de luz. El vestuario en sí era una escultura con textura y color sobre el escenario. A su vez, diseñó pequeños carros que instalaban lugares de intimidad dentro de la escenografía general.





"El color se unió a la forma y la forma al color. Es una síntesis de lo antiguo, pero esta hecho por mi mano, lo que le da una visión moderna"  
H.J.



Vestuario ---

- un Realismo  
de personajes

- simbolos y Ferisismo outacom -



l -  
mentadismo

1989

VIVA LA REPÚBLICA



vario ---  
Realismo  
personaje  
bolos y  
nos y in  
tura de  
ionel y brutal -



"El teatro es mi vida por lo que no me cansa hacerlo, creo que es la vida misma la que me cansa" H.J.

## Escenografía en obra Intervención del espacio urbano

### VICUÑA MACKENNA #9

Esta fue una de las más monumentales construcciones escénicas realizadas en el país. Con una escenografía elaborada a partir de estructuras de concreto y una escalera monumental de madera que terminaba en el cielo, lugar del vacío de la utopía y de la revolución, la que era coronada por una guillotina.

La obra se basa en la historia de Los Tres Antonios, los que en 1793 conspiran contra el virrey a fin de establecer una república. Redactan la Declaración de Polpaico que contiene un discurso similar a la Declaración de Derechos del Hombre realizada siete años más tarde en Francia. Viva la República se estrena tres días antes de las elecciones presidenciales de 1989. Era un homenaje a la Revolución Francesa, pero también a la República que volvía a Chile después de tantos años de dictadura.

La escenografía se creó en un terreno baldío en el centro de Santiago (V. Mackenna #9) que Herbert habilitó como escenario teatral. El espacio se dividió en dos grandes áreas: atrás se preparó la tierra para sembrar los trabajos de agricultura y el primer plano se pavimentó. Se construyeron canaletas con tierra y cuadrados que contenían agua además de pedazos de murallas para aparentar una ciudad en ruinas. Algunos personajes emergían de zanjias o de roperos incrustados en el cemento; otros encendían fogatas o sacaban objetos del agua. Estaba presente la naturaleza en sus cuatro elementos: el agua, el fuego, la tierra y el aire. La escena abarcaba mil doscientos metros cuadrados y la escalera se guió por sobre los quince metros.

Hubo una minuciosa recolección de objetos y muebles antiguos que contribuían a crear la atmósfera de la historia. Al estar al aire libre, el telón de fondo lo formaban las siluetas de las torres San Borja, la luminosidad de los letreros de neón y el cielo.



1991

# LOS ÁNGELES LADRONES CUENTO DE INVIERNO



## El post simbolismo y el comic belga

Cuento de Invierno y Los Ángeles Ladrones fueron los primeros montajes del Teatro Itinerante del Ministerio de Educación en democracia. La primera estaba dirigida a adultos y la segunda a niños.



... ojo por los  
... a detalles -  
bininto → van mercedes por las espe  
... a detalles -

"En este momento el teatro en Europa es cerrado, elitista y vendedor de buen gusto." H.J. (1990)

## TEATRO ITINERANTE CAMILO HENRÍQUEZ

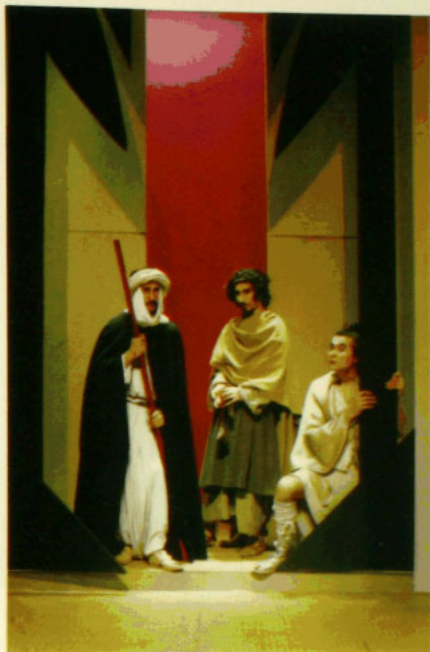
Herbert trabajó la escenografía con bastantes maquetas para resolver dos requerimientos: primero que había que trasladarla en bus de Arica a Puerto Montt y además que la escenografía debería ser adecuada y travestida para dos obras radicalmente diferentes.

La obra de Shakespeare, originalmente situada en el reino de Bohemia y Sicilia, se traspone al mundo babilónico, a una fábula árabe. Inspirándose en los libros de cuentos que se abren y aparecen las imágenes recortadas planas, Herbert crea un espacio de grandes columnas citando a los palacios orientales y a los postulados simbolistas de Appia y Graig. Para cambiar a un espacio exterior, detrás de estas columnas se escondían grandes palmeras, y más atrás un telón rojo que al iluminarse generaba otro lugar. Un espacio abstracto que generaba la monumentalidad de un palacio. El suelo se formaba con pastelones de goma industrial color ocre, aludiendo a la arena del desierto.

Para Los Ángeles Ladrones, de Jorge Díaz, Herbert se inspiró en la gran tradición del dibujo animado y el cómic belga. Las columnas de Cuento de Invierno se cubrían con telones pintados como muros de ladrillo y al fondo un panorama de rascacielos recortados transformaban la escena en un barrio neoyorkino. En la tarde se retiraban los telones y quedaban las columnas para la escenografía de la segunda obra, que se armaba en minutos ya que se plegaba como cartón pero su construcción era de estructuras embutidas de fierro.

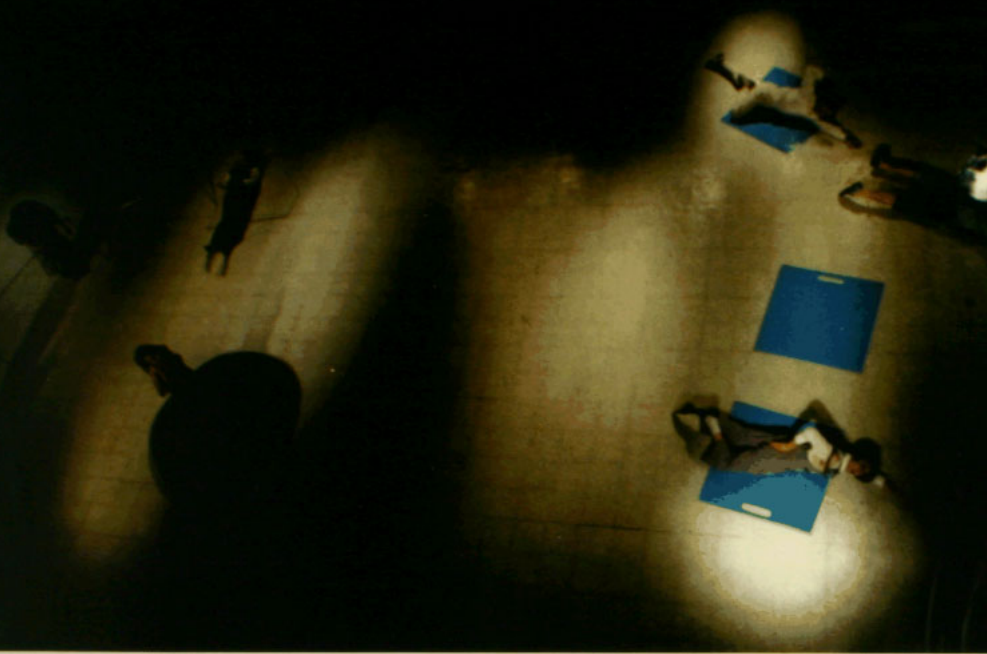
La utilería era plana, hecha a partir de figuras recortadas, generando la ficción de la tridimensionalidad.

Por otra parte, estos montajes constituyeron uno de los grandes trabajos de diseño de vestuario de Herbert. Generó una reconceptualización del traje de época de inspiración hollywoodense de los años cincuenta, una gran fantasía oriental, que remitía más a una ópera o a un ballet que a una obra de teatro.



1991  
1992

# AZAR DE LA FIESTA CORAZONES 3



en  
- T  
en  
El  
po  
alrededor -

chico - (grande  
ción en el  
na --  
en (comunicante  
to. el

Cada escena tenía su propia imaginería y todo estaba hecho para ser visto desde arriba

## La distorsión de la perspectiva y la dramaturgia del objeto

Para Azar de la Fiesta el lugar elegido fue el hall central del Museo de Historia Natural, transformado en un gigantesco anfiteatro. Los conceptos de perspectiva y tridimensionalidad fueron trastocados ya que el montaje estaba concebido para generar un gran espectáculo visual a partir de la visión del espectador desde el balcón del segundo piso de este museo de estilo victoriano.

Este trabajo tuvo una relación entre imagen y plástica escénica extraordinaria. Se sucedían los diferentes temas de la poesía de Huidobro: el amor, el mar, la guerra.

La obra era una instalación móvil que incorporaba el esqueleto de una ballena, parte de la colección permanente del museo. Cada escena tenía su propia imaginería y todo estaba hecho para ser visto desde arriba. Los objetos tenían una perspectiva trastocada, por ejemplo la baranda del barco no estaba de pie sino acostada, había bandejas plantadas de flores que tenían un orificio donde los actores introducían la cara y se percibían solamente cabezas enterradas en un jardín. Para la muerte elaboró círculos rojos y, cuando los actores caían, sus bocas sobre los círculos parecían grandes manchas de sangre.

Corazones 3 fue una suma de Azar de la Fiesta con secuencias centradas en las poéticas de Pablo Neruda y Gabriela Mistral. Se utilizó el mismo concepto pero adaptado al Teatro Municipal de La Paz, donde se veía frontalmente. Para las secuencias de Neruda y Mistral Herbert trabajó con elementos seriados.

### MUSEO DE HISTORIA NATURAL Y TEATRO MUNICIPAL DE LA PAZ



1994

EL CONTINENTE NEGRO





## Minimalismo y fragmento escénico

En este montaje Herbert sintetizó sobre el escenario diversos espacios arquitectónicos a partir de estructuras mínimas.

“Mi sensación era que él estaba percibiendo cuáles eran las texturas, cuál era el pulso del montaje. En los ensayos, se sentaba con un block gigantesco y dibujaba casi sin mirar la escena. Así, comenzó a definir el espacio”. (Paulina García)

Trabajó códigos y referentes de épocas, modas y estilos inspirado especialmente en Balthus y Hopper. Empezó a crear la escenografía en relación a la poética del espacio de la puesta en escena. Empezó a armar, a descubrir fragmentos que se unían para integrar la arquitectura de Santiago Poniente, que corresponde a casas amplias, baños a medio destruir, con cañerías a la vista, partes de muros sin azulejos o con varias capas de pinturas y papel mural que se había empezado a descascarar. Fue un proceso de creación que duró un mes, obteniendo como resultado una escenografía que manifestaba la idea de múltiples encuadres, permitiendo la sensación de observar a través de una o varias ventanas.

### TEATRO BELLAVISTA



so Brutalidad  
symbols = G  
sinto → von  
finales por G  
túlencia n escen

1994

# PRIMERA MUESTRA DE DRAMATURGIA NACIONAL.



## Transfiguración escénica para nueve montajes

---



ANFITEATRO BELLAS ARTES

DIRECCIÓN:

ALFREDO CASTRO

PAULINA GARCÍA

ALEJANDRO GOIC

RAMÓN GRIFFERO

ALDO PARODI

ANDRÉS PÉREZ

RODRIGO PÉREZ

WILLY SEMLER

JAIME VADELL

Herbert es llamado para realizar los nueve montajes síntesis de la Primera Muestra, para ello rehabilitó el anfiteatro del Museo de Bellas Artes y diseñó una escenografía base para todos los montajes, con cambios que no debían superar los quince minutos, resolviendo la atmósfera y el imaginario escénico de nueve directores.



n todo  
teatro  
espacio  
el espa

con atmósfera que no imparta el

1994

AMORES SECOS / DANZA





libad --- ojo por  
= color a detalles

Von mescladura de  
color y simbolismo  
escenografía -- simbol



1995

OFELIA



"El concepto de este diseño escénico se centra en el principio de un teatro al interior del espacio escénico original." H.J.

## Neoclasicismo escénico

Esta fue la primera escenografía que Herbert diseñó para el Teatro Nacional. Para aproximarse a la lectura de la obra, comenzó el proceso creativo juntando fotos y recortes de revistas que denotaban los estados que para él existían en la obra: la humedad, texturas, colores y la luz como una forma de ver lo que circulaba en términos atmosféricos.

"El concepto de este diseño escénico se centra en el principio de un teatro al interior del espacio escénico original; de esta manera, se ve la caja teatral, o su esqueleto constructivo, donde las bambalinas están abiertas y las entradas y salidas de los actores son visibles. Pero esta caja teatral es un concepto abstracto de un lugar de representación, por lo tanto, el interior del rectángulo-cubo escénico, en vez de estar cerrado por sus cuatro costados, es como un cuadrado que se rebana en el espacio. Así, hay tres arcos en perspectivas con suelo y piso y al fondo, la catarata de agua. Es al mismo tiempo como un cofre gigante abierto, donde al interior encontramos fragmentos guardados de una historia. Donde los actores-personajes son como los muñecos depositados en su interior.

Este espacio nos refiere al neoclasicismo del 1900 y a la amplitud de los espacios de poder: juegos con columnas, bloques, alturas. Centrándose especialmente en lo atmosférico, en el sentido de la escenografía simbolista de Appia-Craig, donde luz, volumen y cuerpo son las convenciones del estilo teatral, convención asumida por la obra y el montaje.

Así, la catarata de agua al fondo tras el acrílico, el color café de la escenografía, la cortina verde, el sillón verde limón, elementos únicos pero signícos de nuestra contemporaneidad y del subtexto de la tristeza profunda de la obra." Herbert Jonckers.

## TEATRO NACIONAL CHILENO



1995

# LA CATEDRAL DE LA LUZ



--- ojo por los  
los a detalles -

mesclando por las es  
de puros por con y simbolismo ...  
violencia o escrupulosidad -- simbolismo --



"Tengo libertad para hacer siempre que mis ideas seduzcan al director. Habitualmente ocurre." H.J.

## TEATRO NACIONAL CHILENO

### El desierto reconceptualizado

"La aproximación a esta escenografía es la de una instalación moderna, con cinco paneles giratorios de acrílico que son metáfora de un espejismo global y del espejismo de estar perdidos en el desierto. Según la rotación de los paneles se van generando diversos espacios narrativos y son elementos primordiales en la composición de los cuerpos.

Una segunda parte de este montaje nos aleja del lugar metafórico y nos lleva al lugar concreto de la ciudad, ahí representada por un bar gigante con cortina roja y negra que emerge en el fondo del escenario. La ciudad, un bar, una escenografía que es mas un set cinematográfico, metafísico, que una representación corpórea de éste." Herbert Jonckers.

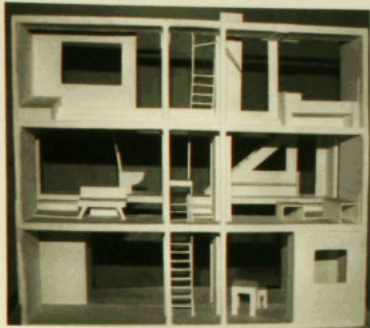


1995

RIC ABAJO



"Una escenografía entretejida con el texto y su puesta en escena; como referente urbano, un edificio. Aquí, los actores no actúan en un espacio de convención escenográfica sino que se desarrollan al interior de ésta." H.J.



## TEATRO NACIONAL / TEATRO CARIOLA

### Una escultura escénica

"Después de haber trabajado más de quince años en los montajes de Ramón Griffero, desde el Teatro de la Universidad Católica de Lovaina a éste en la Universidad de Chile, he llegado a interiorizarme en la estructura espacial de su escritura. Así, a Río Abajo lo calificaría como un realismo estructural. El edificio, más que arquitectura, es una escultura escénica, donde el rectángulo teatral se ha multiplicado por diez. Un rectángulo encuadra cada departamento de este edificio de tres pisos, seis rectángulos de composición referentes a sus personajes, más tres medios rectángulos en la caja de escaleras y el rectángulo general del teatro, generan diez espacios escénicos en si superpuestos. Cada uno de estos rectángulos son escenarios, que conllevan su propia escenografía, su color, sus objetos. Esta multiplicidad genera una amplitud de posibilidades para la composición de la puesta en escena y sus pasillos que se interconectan nos dan la percepción de un laberinto orgánico, laberinto de las vidas de los habitantes de este edificio.

El edificio no es visto como un espacio cerrado sino como uno abierto, sin muros frontales, abierto frente al río que se abre a su vez a los espectadores, permitiéndoles entrar al interior de la escenografía y por ende a la obra". Herbert Jonckers.

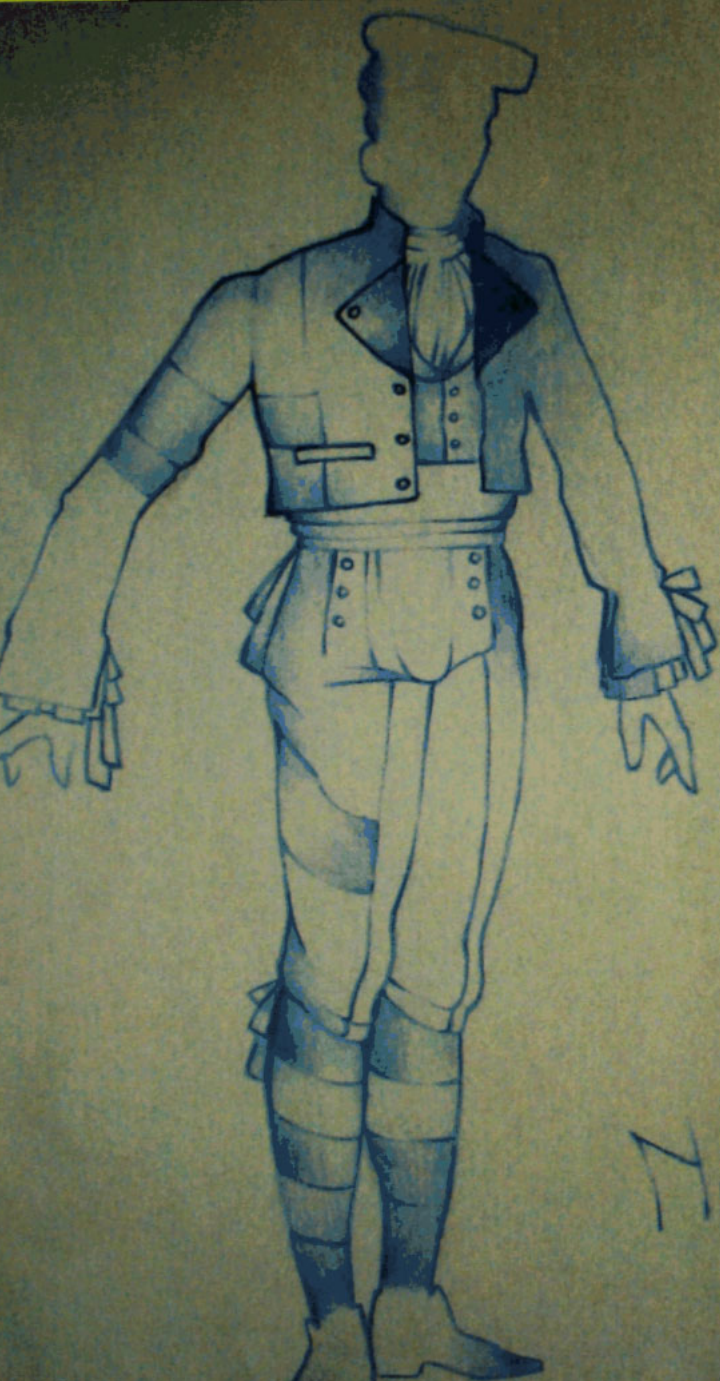
Río Abajo aborda la radiografía de un Chile de fin de milenio, del Chile post Pinochet, situado ya en el remanso de un edificio olvidado en los márgenes de un río contaminado donde, de alguna manera, los habitantes de su pasado y presente llevan la marca de su vivencia histórica.

El edificio de tres pisos que realizó Herbert Jonckers tuvo dos versiones, una para el Teatro Nacional y otra para la producción del Teatro Cariola. En la segunda versión utiliza una estructura en andamios que forra en cartón.



1996

BODAS DE SANGRE



Novio 2

## Contribución a nuevos espacios teatrales Valparaíso

### SALA HERBERT JONCKERS ESCUELA LA MATRIZ

Herbert, en una entrevista a UCV Televisión, habla de este montaje, que tenía como finalidad inaugurar el teatro de la escuela de artes escénicas La Matriz de Valparaíso. Él participó activamente en este proyecto, remodelando una casa para volverla apta a los requerimientos pedagógicos de la enseñanza escénica.

Sobre la escenografía de Bodas de Sangre explicó: "La primera parte de la obra necesita representar espacios que indiquen una casa llena de piezas o lugares, ya que el trabajo de dirección de Ximena Flores requería que las imágenes de la obra fueran vistas simultáneamente. Así se crea un laberinto, hay visualidad permanente. Después, en la fiesta de matrimonio, se abre el piso de la escenografía y aparece el patio de la casa, con otro fondo, otro mundo, un mundo onírico, donde está presente la muerte. Todo esto nace desde abajo, entonces se ve la tierra, los vegetales, humedad y humo apoyado por luces de colores. Luego, la fuga de la pareja se proyecta detrás de un acrílico rojo sangre, por donde corre agua con una cañería perforada, hay una imagen de un caballo, símbolo del machismo, todo proyectado en una línea, pero los otros mundos siguen por los costados. Entonces, estoy literalmente abriendo todo y aparece este mundo onírico por debajo. No quería que apareciera por los lados, sólo por debajo".

La realización de este montaje se hizo a partir de los planos, bocetos y maqueta que Herbert dejó antes de morir. Como homenaje a su aporte, la sala donde esta obra se estrenó lleva su nombre.



# CREACIONES ESCÉNICAS

1980

## OPERA POUR UN NAUFRAGE

Estrenada en el Teatro de la Universidad de Lovaina, Bélgica.

Dramaturgia y Dirección: Ramón Griffero

Diseño Integral: Herbert Jonckers

Iluminación: Dominique Vosin, Benoit Lebrun

### ELENCO

Brigitte Loveaux

Michel Desmarests

Th. Bangala Duam Siou

Jean Yves Carlier

Carmen Madereiros

Layla Nabulsi

Ramón Griffero

1983

## JUAN CUTIPA

Sala Teatro El Ángel

Dirección: Marcos Tamayo

Dirección de Arte: Herbert Jonckers

1983

## RECUERDOS DE UN HOMBRE CON SU TORTUGA

Estrenada en el Teatro Moneda

Dramaturgia y Dirección: Ramón Griffero

Dirección de Arte: Herbert Jonckers

Iluminación: Jesús Aybar

Sonido: Rebeca Puga

### ELENCO

Ramón Griffero

Jacqueline Boudon

Patricia Crispí

Marcos Tamayo

1987

## EL AVARO

Estrenada en el Teatro El Conventillo

Autor: Molière

Dramaturgia y Dirección: Ramón Griffero

Diseño Integral: Herbert Jonckers

Iluminación: Jesús Aybar, Esteban Fernández

Música: Luis Advis

Coreografías: Magaly Rivano

### ELENCO

Tomás Vidiella

Silvia Santelices

Rubén Darío Guevara

Álvaro Pacull

Magdalena Max-Neff

Rodrigo Bastidas

Aldo Bernaldes

Rodrigo Pérez

Asunción Aldunate

Ana María Gazmuri

María Paz Vial

1981

## ALTAZOR EQUINOXE

Estrenada en la Capilla de Brigittines, Bruselas

Dramaturgia y Dirección: Ramón Griffero

Diseño Integral: Herbert Jonckers

Iluminación: Dominique Voisin

Producción: Teatro Experimental Belga

### ELENCO

Jean Yves Carlier

Marion Delforge

Remy Boutortempos

Ramón Griffero

Herbert Jonckers

1986

## 99 LA MORGUE

Estrenada en El Trolley

Dramaturgia y Dirección:

Ramón Griffero

Escenografía: Herbert Jonckers

Vestuario: Carmen Pellisier

Producción: Teatro Fin de Siglo

### ELENCO

Alfredo Castro

Carmen Pellisier

Marisol Gutiérrez

Andrea Lihn

Rodrigo Pérez

Alfredo Prieto

Soledad Gutiérrez

Eugenio Morales

Verónica García-Huidobro

Verónica Are

1987

## SANTIAGO-BAUHAUS

ESTRENADA EN EL GOETHE INSTITUT  
DIRECCIÓN: RAMÓN GRIFFERO  
DISEÑO INTEGRAL: HERBERT JONCKERS

ELENCO  
SOLEDAD ALONSO  
ELSA POBLETE  
NURI GUTES  
FRANCISCO MORAGA  
OCTAVIO MENESES  
RICARDO BALIC  
SOLEDAD HENRÍQUEZ

1988

## FOTOSÍNTESIS PORNO O LA ROSA

Estrenada en la Sala El Burlitzer  
Dirección: Ramón Griffero  
Diseño Integral: Herbert Jonckers  
Video: Enzo Blondel

ELENCO  
Leo Vidal  
Asunción Aldunate  
Ricardo Balic  
Alberto Sanfuentes  
Soledad Alonso  
Rodrigo Vidal  
David Musa  
Alejandro Silva

1989

## VIVA LA REPÚBLICA

Estrenada al aire libre  
en Vicuña Mackenna #9  
Dramaturgia y Dirección: Ramón Griffero  
Diseño Integral: Herbert Jonckers  
Música: Andreas Bodenhoffer

ELENCO  
Claudio Rodríguez  
Elsa Poblete  
Soledad Alonso  
Andrea Lihn  
Carla Lobos  
Alex Zisis  
Sergio Madrid  
Claudia Santelices  
Consuelo Castillo  
Francisco Moraga

1988

## BOLERO

Estrenada en el Teatro del Instituto  
Chileno-Norteamericano  
Dirección: Francisco Moraga  
Diseño Integral: Herbert Jonckers

1988

## PANTALEÓN Y LAS VISITADORAS

Estrenada en el Teatro Abril  
Autor: Mario Vargas Llosa  
Dirección: José Andrés Peña  
Diseño Integral: Herbert Jonckers

ELENCO  
José Soza  
Ana María Palma  
Marés González  
Carlos Matamala  
Oscar Hernández  
Mario Gatica

1988 / 1992

*Dirección de Arte: Herbert Jonckers*  
*Fiestas El Trolley*  
*Fiestas Ippandex Teatro Esmeralda*

1989

## EL SERVIDOR DE DOS PATRONES

Estrenada en el Teatro de la Universidad Católica  
Autor: Carlo Goldoni  
Dirección: Ramón Griffero  
Escenografía, Iluminación: Ramón López  
Vestuario, Utería: Herbert Jonckers  
Composición musical: Andreas Bodenhoffer  
Coreografía: Sara Vial

ELENCO  
Mario Montilles  
Elvira López  
Eduardo Soto  
Ricardo Balic  
Elsa Poblete  
Erto Pantoja  
Rolando Valenzuela  
Josefina Velasco  
Gabriel Prieto  
Claudia Gwynn  
Alexei Vergara



1990

## LOS SOCIOS

Dirección: Andrés del Bosque  
Diseño Integral: Herbert Jonckers

1991

## LOS ÁNGELES LADRONES

ESTRENADA EN EL TEATRO CAMILO HENRÍQUEZ  
AUTOR: JORGE DÍAZ  
DIRECCIÓN: RAMÓN GRIFFERO  
DISEÑO INTEGRAL: HERBERT JONCKERS  
MÚSICA: VITTORIO CINTOLESI  
TEATRO ITINERANTE,  
MINISTERIO DE EDUCACIÓN

### ELENCO

MAURICIO ARAVENA  
PABLO STRIANO  
HÉCTOR AGUILAR  
RICARDO BALIC  
CLAUDIO BELAIR  
ALEJANDRO SILVA  
AGUSTÍN MOYA  
KEIROS GULLÉN  
PAMELA ROMÁN  
XIMENA GODOY  
MÓNICA ILLANES  
EUGENIO MORALES

1991

## AZAR DE LA FIESTA

Estrenada en el Museo de Historia Natural  
Autor: Vicente Huidobro  
Dirección: Ramón Griffero  
Dirección de Arte: Herbert Jonckers  
Vestuario: Herbert Jonckers  
Pia Montalva  
Pablo Alarcón  
"Chino" González  
Marcos Soto  
Producción: Fundación Vicente Huidobro

### ELENCO

Claudio Rodríguez  
Carlos Concha  
Ricardo Balic  
Gonzalo Oyarzún  
Cecilia Cucurella  
Andrea Lihn  
Patricia Pardo  
Violaine Soubllette (soprano)

1991

## EXPLORANDO EL ARTE. TELEDUC

Canal 13 UC  
Dirección de Arte: Herbert Jonckers

1991

## CUENTO DE INVIERNO

Estrenada en el teatro Camilo  
Henríquez  
Autor: W. Shakespeare  
Dirección: Ramón Griffero  
Diseño Integral: Herbert Jonckers  
Música: Andreas Bodenhoffer  
Teatro Itinerante,  
Ministerio de Educación

### ELENCO

Mauricio Aravena  
Eugenio Morales  
Pablo Striano  
Héctor Aguilar  
Ricardo Balic  
Claudio Belair  
Alejandro Silva  
Agustín Moya  
Keiros Guillén  
Pamela Román  
Ximena Godoy  
Mónica Illanes

1991

## Conde de Lautreaumont

Estrenada en Centro Cultural Estación Mapocho  
Dirección: Francisco Moraga  
Diseño Integral: Herbert Jonckers

1992

## CORAZONES 3

Estrenada en el Teatro Municipal de La Paz, Bolivia

Dirección: Ramón Griffero

Dirección de Arte: Herbert Jonckers

Música: Andreas Bodenhoffer

### ELENCO

Ricardo Balic

Verónica González

Claudio Rodríguez

Keiros Guillén

Patricia Pardo

Carlos Concha

Gonzalo Oyarzún (bailarín)

Violaine Soublette (soprano)

1994

## DEDOS DE ENCAJE

Estrenada en el Centro de Eventos Oz

Coreografía: Magaly Rivano

Diseño Integral: Herbert Jonckers

1995

## PRIMERA MUESTRA DE DRAMATURGIA NACIONAL

Escenografía: Herbert Jonckers

Acondicionamiento del Anfiteatro del Museo de Bellas Artes: Herbert Jonckers

Vestuario: Maite Lobos

La Madre Muerta / Marco Antonio de la Parra

Dirección Rodrigo Pérez

El encuencramiento / Juan Radrigán

Dirección Willy Semler

La Gorda / Ramón Griffero

Dirección Alfredo Castro

Nina / Sandra Cepeda

Dirección Paulina García

La Catedral de la Luz / Pablo Álvarez

Dirección Aldo Parodi

Los Desiertos Miserables / Gerardo Cáceres

Dirección Andrés Pérez

Viejas / Cristian Ortega

Dirección Jaime Vadell

Signos Vitales / Marcelo Sánchez

Dirección Ramón Griffero

Un Dulce Aire Canalla / Benjamín Galemiri

Dirección Alejandro Goic

1994

## EL CONTINENTE NEGRO

Estrenada en el Teatro Bellavista

Autor: Marco A. De la Parra

Dirección: Paulina García

Diseño Integral: Herbert Jonckers

### ELENCO

Coca Guazzini

Erto Pantoja

Paulina Urrutia

Alex Zisis

1994

## AMORES SECOS

Estrenada en el Centro Cultural Estación Mapocho

Coreografía: Elizabeth Rodríguez

Diseño Integral: Herbert Jonckers

1995

1995

## RÍO ABAJO

Estrenada en el Teatro Nacional Chileno  
 Dirección: Ramón Griffero  
 Diseño Integral: Herbert Jonckers  
 Iluminación: Guillermo Ganga  
 Música: Andreas Bodenhofer  
 Asistente Dirección: Ricardo Balic  
 Asistente Escenografía: Ivone Contreras

### ELENCO

Naldy Hernández  
 Pedro Villagra  
 Ramón Llao  
 Daniela Lillo  
 Carmina Riego  
 Cristián Lagreze  
 Verónica García-Huidobro  
 Erto Pantoja  
 Alejandro Silva  
 Ximena Flores  
 Max Pardo  
 Sebastián Layseca

1995

## OFELIA

Estrenada en el Teatro Nacional Chileno  
 Autor: Marco Antonio de la Parra  
 Director: Rodrigo Pérez  
 Escenografía: Herbert Jonckers  
 Vestuario: Sergio Zapata  
 Iluminación: Guillermo Ganga  
 Música: Miguel Miranda

### ELENCO

Gabriela Hernández  
 Roberto Navarrete  
 Marcelo Romo  
 Tichi Lobos  
 Norma Ortiz  
 Claudio Rodríguez

## LA CATEDRAL DE LA LUZ

Estrenada en el Teatro Nacional Chileno  
 Autor: Pablo Álvarez  
 Dirección: Alfredo Castro  
 Escenografía: Herbert Jonckers  
 Vestuario: Pablo Núñez  
 Iluminación: Guillermo Ganga  
 Música: Miguel Miranda  
 Asistente Escenografía: Ivone Contreras

### ELENCO

Claudia Di Girolamo  
 Juan Francisco Melo  
 José Soza  
 Felipe Castro  
 Rodrigo Pérez  
 Marcelo Alonso  
 Regildo Castro  
 Mario Montilles  
 Fernando Gallardo  
 Cristián Keim  
 Carlos Díaz

1996

## BODAS DE SANGRE

Estrenada en Sala Herbert Jonckers, Escuela La Matriz, Valparaíso  
 Autor: Federico García Lorca  
 Dirección: Ximena Flores  
 Escenografía: Herbert Jonckers  
 Vestuario: Ivone Contreras



OPERA POUR UN NAUFRAGE / 1980

# COMPAGNIE COMPAGNIE THEATRALE THEATRALE



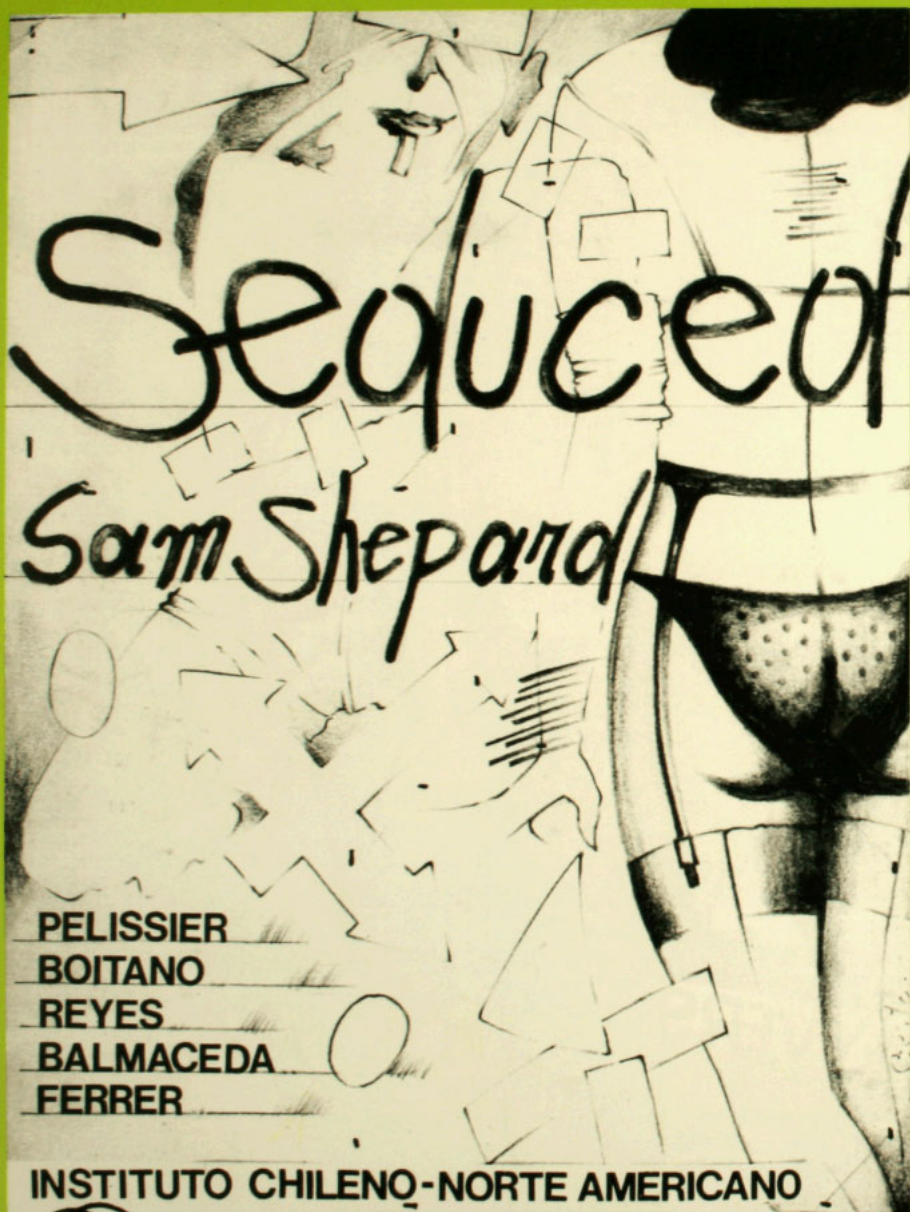
*Opéra pour un*

*Opéra pour un*

*Naufrage*

*Naufrage*

SEDUCED



# Seducer of Sam Shepard

PELISSIER

BOITANO

REYES

BALMACEDA

FERRER

INSTITUTO CHILENO-NORTE AMERICANO



ESIKOMEX

Fortín MAPOCHO Diario

# MARCOS TAMAYO

— PRESENTA —

## Juan Cutipa

« SE ESTA MURIENDO... » ( PANTOMIMA )



MARCOS TAMAYO — CREACION  
HERBERT JONCKERS — ESCENOGRAFIA

II<sup>da</sup> TEMPORADA '83.  
TODOS LOS LUNES A LAS 19:30HRS  
A PARTIR DEL 1<sup>o</sup> DE AGOSTO  
TEATRO "DEL ANGEL" san antonio 255  
TRABAJADORES DEL PEM Y ESTUDIANTES : ENTRADA LIBRE

AUSPICIA:

**NESCAFÉ**  
**CLASICO**

JUAN CUTIPA / 1983

DISEÑOS / 1988



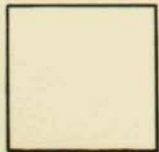
SANTIAGO BAUHAUS / 1987

# SANTIAGO-BAUHAUS

MONTAJE RAMON GRIFFERO - PLASTICA HERBERT JONCKERS  
CON NURI GÜTES - FRANCISCO MORAGA - ELSA POBLETE -  
RICARDO BALIC - SOLEDAD ALONSO - OCTAVIO MENESES -  
MASCARAS OSCAR PIERINGER



2/3



adh. voluntaria 400

INVITACION...2  
ESTRENO 24/10  
GOETHE-INSTITUT...19<sup>th</sup>  
ESMERALDA 650 ... STGO

# POÉTICAS DE ESPACIO ESCÉNICO

HERBERT JONCKIERS

CHILE 1981 - 1996







**POÉTICAS DE ESPACIO ESCÉNICO**  
**HERBERT JONCKERS**  
**CHILE 1981-1996**

Hoy, desde la teoría artística, podemos releer los diferentes trabajos y propuestas de Herbert Jonckers a partir de conceptos que se instalan como aquellos que definen los gestos creativos contemporáneos; es decir, estamos frente a un autor que desde su creación permitió avanzar en nuevas denominaciones a ese quehacer. Alguien que, al sumarle nuevas letras al alfabeto del lenguaje artístico, amplió la redefinición de éste.