

REVISTA COLOMBIANA DE LAS  
 ARTES ESCÉNICAS



Manizales - Colombia	Vol. 5	198 p.	enero - diciembre	2011	ISSN 2011 - 222X
----------------------	--------	--------	-------------------	------	------------------

**ISSN 2011 - 222X**

**Fundada en 2007**

**Periodicidad Anual**

**Tiraje 300**

**Vol. 5, 198 p.**

**enero - diciembre, 2011**

**Manizales – Colombia**

**Rector**

**Universidad de Caldas**

Ricardo Gómez Giraldo

**Vicerrectora Académica**

Luz Amalia Ríos Vásquez

**Vicerrector de Investigaciones y Postgrados**

Carlos Emilio García Duque

**Vicerrector Administrativo**

Fabio Hernando Arias Orozco

**Vicerrectora de Proyección**

Fanny Osorio Giraldo

**Decano Facultad Artes y Humanidades**

Carlos Alberto Ospina H.

**Director de Departamento Artes Escénicas**

Gilberto Leyton

**Director de Programa Artes Escénicas**

Rubén Darío Zuluaga Gómez

**REVISTA COLOMBIANA DE LAS  
ARTES ESCÉNICAS**

La Revista Colombiana de las Artes Escénicas se publica con una frecuencia anual (a partir del volumen 3) y circula en el ámbito nacional e internacional. Se dedica a la información, reflexión y fomento del conocimiento y diálogo entre redes de pensamiento y trabajo escénico. Se constituye además, en un espacio de discusión académico, técnico e intelectual en la medida de las grandes preocupaciones pedagógicas, filosóficas y estéticas.

Incluye resultados de investigaciones, entrevistas, ensayos, críticas y material con diversos enfoques atinentes a las artes escénicas. Tiene también entre sus objetivos contribuir al desarrollo teórico y profesional de la comunidad universitaria y otros creadores trabajadores del medio.

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista. El contenido de esta publicación puede reproducirse citando la fuente.

Fotografía portada: Obra: *"Rastros sin rostro"*

Universidad de Caldas

Foto: Harold Villalobos

**DIRECTOR**

Rubén Darío Zuluaga Gómez

**COMITÉ EDITORIAL**

Beatriz Cardona López, Felipe Millán, Luis Fernando Loaiza Zuluaga, Felipe Rendón, Carlos Julio Jaime, Juan Carlos García, Liliana Hurtado Saenz, Daniel Enrique Ariza, Gilberto Leyton

**COMITÉ ASESOR**

Octavio Arbeláez, Jorge Dubatti, Santiago García

**COLABORAN EN ESTA EDICIÓN**

Jean-Frédéric Chevallier, Jorge Dubatti, Sergio Sierra M, Isabel Cristina Flores, Marcelo José Islas, Felipe Rendón, Luis Fernando Loaiza Zuluaga, David Humberto Carmona Patiño, Carlos Araque Osorio, Daniel Posada, Arley Ospina Navas, Carlos Alberto Sánchez Q., Yeidy Viviana Tangarife Buritica, Catherine Betancourt Amaya, Lu Murillo García, Miguel Alfonso, Rubén Darío Zuluaga Gómez, Luis Fernando Loaiza Z., Carlos Alberto Molano Monsalve, María del Mar Martínez Contreras, Paul Barrios.

**COMITÉ TÉCNICO**

Juan David Giraldo Márquez  
**Coordinador Comité Técnico**

Gerardo Quintero Castro  
**Corrector de Estilo**

Silvia L. Spaggiari  
**Traductora**

Carolina Gil Palacios  
**Diagramación**

Carlos Eduardo Tavera Pinzón  
**Soporte Tecnológico**

**Ventas, Suscripciones y Canjes**

Revista Colombiana de las Artes Escénicas.  
Universidad de Caldas, Palacio de Bellas Artes.  
Calle 65 # 26 - 10.

Teléfonos: (57)(6) 8781500 ext. 11222  
(57)(6) 8802170 Bellas Artes

e-mail: revartescenic@ucaldas.edu.co  
revistascientificas@ucaldas.edu.co  
Manizales, Colombia.

Editado por:

**Universidad de Caldas**  
**Vicerrectoría de Investigaciones y Postgrados**

# TABLA DE CONTENIDO

---

<b>PRESENTACIÓN</b>	5
<b>ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS</b>	
POR UN TEATRO MENOR (DELEUZE Y EL TEATRO 2) Jean-Frédéric Chevallier	7
RELECTURA DE "HACIA UN TEATRO POBRE" DESDE LA FILOSOFÍA DEL TEATRO (OTRO ASPECTO DE LA PRODUCTIVIDAD DE GROTOWSKI EN EL TEATRO ARGENTINO) Jorge Dubatti	20
MOTIONS, UNA PRÁCTICA GROTOWSKIANA QUE ALTERA EL EQUILIBRIO DEL ACTOR Sergio Sierra M.	32
MARIA KNÉBEL: PEDAGOGÍA Y FUNDAMENTOS DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA Isabel Cristina Flores	48
LACASASINFIN: APOSTILLAS SOBRE EL PROCESO CREADOR DE UNA PUESTA EN ESCENA Marcelo José Islas	58
CASA EN CONSTRUCCIÓN VESTIGIOS DE LA CREACIÓN DE UNA OBRA DRAMÁTICA Felipe Rendón	69
HACIA UNA POÉTICA DEL DOCENTE Luis Fernando Loaiza Zuluaga	83
EL TEATRO COMO INCUBADORA, MIRADAS DE UN TEATRO David Humberto Carmona Patiño	93
TEATRO POSHISTÓRICO O EN DIFERENCIA Carlos Araque Osorio	103
"EL RELATO EN FUGA" Daniel Posada	121
COQUETEANDO CON EL TEATRO POSTDRAMÁTICO. AVATARES DE UN PROCESO CREATIVO Arley Ospina Navas	126

"EL CASO ROA SIERRA. LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS Y LA IMAGEN ESCÉNICA EN LA CONFIGURACION DEL PERSONAJE" Carlos Alberto Sánchez Q.	136
--	-----

**SEMILLEROS DE PENSAMIENTO:  
DRAMATURGIA/TEXTO CORTO**

MONOLOGO EN ÚNICA ESCENA: LA MUERTE EN VIDA, DESEO DE LIBERTAD Yeidy Viviana Tangarife Buriticá	146
--	-----

LA MUJER Y EL HOMBRE Caterine Betancourt Amaya	148
---	-----

RATAS... Lu Murillo García	152
-------------------------------	-----

**PEDAGOGÍA Y TEATRO**

APORTES A LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD PROFESIONAL DEL PROFESOR DE TEATRO. UN ANÁLISIS DE LAS SITUACIONES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DEL TEATRO EN EL CONTEXTO DE LA FORMACIÓN DE DOCENTES Miguel Alfonso	154
---	-----

**CRÍTICA**

EL CRÍTICO ESPECTADOR Rubén Darío Zuluaga Gómez	172
--	-----

<b>PRODUCCIONES ACADÉMICAS 2010 - 2</b> <b>DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS</b> Luis Fernando Loaiza Z., Carlos Alberto Molano Monsalve, María del Mar Martínez Contreras, Paul Barrios	181
---	-----

<b>PAUTAS PARA PUBLICAR EN LA REVISTA</b>	193
---	-----

# PRESENTACIÓN

Arribamos a la edición número 6 de la Revista Colombiana de las Artes Escénicas, y según los buenos augurios, superar la tercera, nos dispone de manera privilegiada para traspasar las barreras del tiempo y, llegar a importantes logros.

Nuestro principio rector, es la búsqueda incesante de metodologías, poéticas, teorías, que valoricen el panorama, que lo hagan complejo e interesante, seductor y dirigido irremediabilmente hacia el conocimiento; que fomente nuevas maneras de ver las cosas, de abordarlas, acometerlas y transformarlas.

La revista, quiere convertirse en un foco que promueva y estimule el conocimiento, como una manera de controvertir y cuestionar las verdades dadas, que limitan y estancan la comprensión; por tanto, estamos interesados en presentar varias caras, otros puntos de vista, diversos que enriquezcan las perspectivas y abran horizontes de sentido.

Vamos con la atención puesta hacia los desarrollos importantes, que a nivel nacional e internacional toman las artes escénicas, los debates que la contemporaneidad exige: el auge de las nuevas tecnologías, el nuevo concepto desestructurado del drama, el cual nos lleva a concebir el teatro posdramático, las fronteras entre las artes que, de alguna manera, contienen la presentación o representación y, de manera fundamental, la reformulación misma del concepto de teatro, ante una ruptura total de cánones y formas preestablecidas.

Con la filosofía, llegamos a la preguntas por la esencia del teatro, por el lugar del público, del creador, de la sociedad. Si todo es teatro, nada es teatro, y si es necesario romper radicalmente con la tradición, entonces desde el otro lado hay quienes abogan por el veto a todo lo nuevo, y se entregan a la nostalgia del paraíso del pasado. Desde nuestra filosofía editorial, alimentamos esa discusión, sin tomar partido, pues el conocimiento y el arte crecen en la contradicción, se definen en el examen y la pregunta inteligente y acuciosa.

Lo que no se escribe no existe, obviamente son muchas las maneras de escribir, de testimoniar, de referenciar los logros del conocimiento. Escribir es ordenar el pensamiento, codificar la experiencia y, someterla al rigor del análisis y la sistematicidad.

Ésta Revista, es ahora, lugar de referencia importante en muchas y diversas universidades del país y del mundo, muchos son los autores que quieren publicar en ella, por tanto, es nuestra obligación definir un estilo, ser cada vez más rigurosos en sus publicaciones, y garantizar su calidad con un sistema de evaluación, a través de pares, muy consolidado y comprometido con nuestra causa editorial. Nuestra publicación, nació con grandes pretensiones, entre ellas, ser representativa a nivel nacional entre las divulgaciones teatrales, y hoy en día, no sólo es valorada localmente, sino que, la mayoría de sus colaboradores son externos y con grandes meritos académicos. Por lo mismo, nos insertamos en redes de conocimiento internacionales, que indagan por los problemas desde lo múltiple, desde muy diversas posiciones geográficas y capitalizamos lo más desarrollado y pertinente para el aporte a la gran discusión sobre el arte escénico.

La revista va periódicamente a las universidades del continente americano, a algunas europeas y cada vez más son las solicitudes de canje, los especialistas que elogian su diagramación, su contenido y trabajo centralizador de conocimiento. La revista extiende su área de influencia, cosecha más experiencia y se extiende por los países, señalando rutas y creando alternativas de hacer y pensar.

Nuestra revista como órgano editorial del Departamento de Artes Escénicas con Énfasis en Teatro, sigue empeñada, en ser modelo y propuesta de trabajo literario-teatral, donde se exprese y decante lo más inteligente y desarrollado del medio, pero también, se propone como reto, como desafío, para salir del encapsulamiento cultural, e impulsar las generaciones viejas y nuevas del pensamiento y el teatro. Es así, como encontramos en la ilustración, el debate y la confrontación permanente, expresada en nuestras páginas físicas y virtuales, el acicate para ir hacia formas desarrolladas de creación e investigación.

Rubén Darío Zuluaga Gómez  
*Director*

# ENCUENTRO DE INVESTIGACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS

POR UN TEATRO MENOR (DELEUZE Y EL TEATRO 2)\*

FOR A MINOR THEATER (DELEUZE AND THE THEATER 2)

Jean-Frédéric Chevallier\*\*

*\*\* Director de escena y filósofo. Estudió filosofía, sociología y teatro al nivel maestría. Es Doctor en estudios teatrales por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle donde impartió clases.*

## RESUMEN

Existen tres textos en los cuales Gilles Deleuze cuestiona la actividad teatral. La primera vez propone la noción de “teatro de la repetición” (en la introducción a *Diferencia y repetición*, 1968), la segunda, defiende la idea de un “teatro menor” (en *Un manifiesto menos*, 1979), y la tercera, plantea una dinámica que conduce al agotamiento (en *El Agotado*, 1992). Otrora, un servidor estudió las implicaciones de la primera expresión ; en este presente artículo, se explicitará lo que está en juego debajo de la segunda: ¿por qué, para qué y cómo pensar en un teatro menor?

## PALABRAS CLAVE

Agotamiento, diferencia, manifiesto, no-representación, repetición, representación, teatro.

## ABSTRACT

There are three texts in which Gilles Deleuze questions the theater activity. The first one proposes notion of “theater of repetition” (in the introduction to *Difference and Repetition*, 1968), in the second one he defends the idea of a “minor theater” ( in *One Manifest Less*, 1979), and in the third one he proposes a dynamics that leads to exhaustion (in *The Exhausted*, 1992). Once, the author of this article studied the implications of the first expression; this time what is at stake in the second text will be explained: Why, what for and how to think in a minor theater?

## KEYWORDS

Exhaustion, difference, manifest, non-representation, repetition, representation, theater.

---

\* Recibido: enero 15 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

## I

Al casi iniciar *Un manifiesto menos*, Deleuze, afirma: “No creemos en la utilidad de las filiaciones. Las alianzas son más importantes que las filiaciones” (1979). Si, para hablar de “teatro de la repetición”, el filósofo hacía alianza con Kierkegaard y con Nietzsche, esta vez procura *entrecruzar* con el director italiano Carmelo Bene. *Un manifiesto menos* más (las páginas sobre el teatro de la repetición constituían otro) no es un ensayo sobre Carmel Bene, sino el desarrollo escrito del eco despertado en Deleuze por el trabajo escénico de Bene<sup>1</sup>.

En este eco, este entrecruce, se trata de la “no-representación”, incluso de una “variación sub-representativa”, o bien de “una función anti-representativa” (Deleuze, 1979: 93, 122, 125). La pregunta subyacente es la siguiente: ¿cómo, en la anti-representación, o sea en la no-representación, pensar la positividad del “no”? ¿Cómo dar a entender que debajo de la representación están las variaciones? De la misma manera que el acto de presentar y el acto de repetir se vuelven afirmación pura, se busca ahora entender porqué el *menos* es un *plus*. Para decirlo de otra manera: Deleuze, ayuda en pensar el aspecto creador de la operación que consiste en sustraer el “re” de representar.

Si vamos por pasos, la primera pregunta sería: ¿por qué sustraer el “re”? Deleuze, nos da un primer elemento de respuesta: “lo que es interesante, no es nunca la

manera con la que alguien comienza o termina; lo interesante es el medio, lo que pasa en el medio” (*Ibíd.*: 95). Lo *interesante* (recordemos de nuevo a Kierkegaard) es lo que está en el medio, lo que se está haciendo, o, mejor dicho, lo que está pasando en el medio –es decir: el *movimiento*–.

Esta noción de “movimiento” no deja de aparecer en los textos de Deleuze, desde *Empirismo y subjetividad* (1953), hasta *Dos regímenes de locos* (2004), o sea que, no faltan los análisis a los que referirse para entenderla mejor. Por ejemplo, en el primer capítulo de *Imagen-movimiento*, titulado “tesis sobre el movimiento” (Deleuze, 1983: 9-22), aparece que, primero, hay que reconocer que el movimiento es presente: consiste sencillamente en el acto de atravesar un espacio. El movimiento es el acto de estar cruzando tal espacio. Pero no es el espacio atravesado, y tampoco es el trazo del movimiento una vez atravesado el espacio. Un movimiento nunca se reconstituye; siempre se está haciendo.

Eso no quiere decir que, no se pueda preparar un movimiento, incluso planear el recorrido que tendrá –pensemos en un trazo escénico–. Ensayar se puede volver una manera de facilitar lo imprevisto del movimiento presente<sup>2</sup>. Pero, eso no quita nada al hecho que, cuando el actor efectúa el recorrido previsto, lo que define su movimiento es lo que *presentemente* pasa.

Primer elemento, entonces: el movimiento = el estar en movimiento. Segundo elemento: si no se puede prever, se puede, sin embargo, preparar el presente del

<sup>1</sup> De hecho, el pensamiento que Deleuze, desarrolla a partir del trabajo escénico de Bene, rebasa de alguna manera ése: las puestas en escena del director italiano participan todavía del teatro de ideas (un resto de representación y de discurso pues) –dimensión que, al leer el ensayo, desaparece por completo–.

<sup>2</sup> De la misma manera, no hay que confundir artefacto artístico y representación. Lo que importa es el paso al acto en su materialidad, es decir, su localidad y su *imprevisibilidad*.



movimiento. Y, tercer elemento: si nos damos un Todo, si suponemos que Todo está dado, perdemos automáticamente el movimiento. “El movimiento se hace sólo si el Todo no está dado y no se puede dar” (*Ibíd.*: 17). El movimiento no posee un Todo que le sería exterior y en función del que cambiaría. Lo que cambia más bien, es el supuesto Todo en función del que se efectuaría un pretendido movimiento. Después del movimiento entre un punto A y un punto B, el conjunto conformado por A y B ha cambiado. El movimiento no es sólo traslación de A hacia B, sino también transformación de A, de B y, de A y B. Si uno remueve con una cuchara el agua y el azúcar que ha echado en un vaso, el conjunto agua y azúcar se convierte en agua azucarada. Se trata de una suerte de inversión: no es el movimiento adentro de un Todo inamovible, sino el movimiento que participa en la transformación del (o de los) todo(s): agua + azúcar deviene, por el movimiento de la cuchara, agua azucarada. El todo con *minúscula* es el todo todo *minúsculo*, todo local, no cerrado: veinte centilitros de agua en un vaso de vidrio con azúcar al lado en un momento, veintidós centilitros de agua azucarada en otro.

Cuarto elemento: “si hiciera falta definir el todo, lo definiríamos por la Relación” (*Ibíd.*: 20). Es la posibilidad de relación; es el entrecruce cuando tiene lugar. De nuevo el agua y el azúcar: el movimiento pone en relación estos dos componentes sin necesidad que tengan previamente algo en común (un Todo de referencia)<sup>3</sup>. Lo imprevisto que se teje son las relaciones entre singularidades.

<sup>3</sup> Tener algo en-común implica que nos equivalgamos: valemus unos por otros, intercambiamos porque somos intercambiables –el agua tendría que ser equivalente al azúcar–.

En la intersección del tercer (sin un Todo), y del cuarto elemento (con Relación), interviene el movimiento: es el garante de la apertura del todo, por ende, de la Relación. El movimiento cambia, abre y entrecruza. Si algo cambia, es que algo se abrió, luego se entrecruzarán, entre otros. Y el paso de una etapa a otra también es movimiento.

## II

Con estos cinco elementos regresemos a *Un manifiesto menos*. Lo que interesa es el medio, es el movimiento –ni el principio, ni la terminación–. “Es en el medio que está el devenir, el movimiento, la celeridad, el torbellino. El medio no es un promedio, sino, al contrario un exceso” (Deleuze, 1979: 95). Estamos allí –en el medio– y de lo que se trata es que allí haya movimientos en exceso es decir *devenires* –o sea que no haya un Todo con mayúscula ya ante puesto que, al predeterminar un estado de las cosas, limite los desbordamientos–.

Ahora bien, hoy en día, *mayoritariamente* eso no pasa. Mayoritariamente, se plantea un Todo con mayúscula. La Mayoría que somos antepone un Todo (con mayúscula) a todo (con minúscula) lo que ocurre. La mayoría opera la *mayoración*. “Se eleva al “mayor”: de un pensamiento se hace una doctrina, de una manera de vivir se hace una cultura, de un evento se hace la historia; de hecho se normaliza” (*Ibíd.*: 97). Mayorar es instaurar de ante mano un patrón con el cual identificarse para enfrentar (somos hombres débiles, diría Nietzsche), lo que sigue. Y este patrón implica dos cosas: por un lado, el más pequeño denominador común (desde antes), y por otro, su representación (para

después). Si se tratara de un denominador común puntual, local, no permanente, sino del presente, se hablaría, pura y sencillamente, de un entrecruce. Pero la instauración del denominador común ya tuvo lugar antes y, además se representa para predeterminar el después. Hay una suerte de doble fijación: se preestablece (desde antes), y se figura (para después) –el presente desaparece–.

La mayoría necesita de esta desaparición. Necesita la representación para reinar: el “patrón” es la representación de lo mayoritario. Sirve de referente para normalizar lo que acontece: se promedia, se hace consenso. La representación hace perder la singularidad (Nietzsche no decía otra cosa de la palabra abstracta en su ensayo sobre *Verdad y mentira en sentido extramoral*). “Ya hay cultura desde que estamos examinando una idea y no viviendo esta idea” (*Ibid.*: 98). Estar cumpliendo con un criterio representado de lo que debemos ser... no es ser y aún menos estar aquí y ahora. A diario, se trata de acoplarse con un patrón. Pero nadie habita el patrón; ése está vacío; la representación no contiene vida.

Además, el patrón “representativo” representado no es exactamente el resultado de un promedio. No sólo el procedimiento de la representación es un procedimiento jerarquizado en sí: el representante está por debajo del representado (el primero vale menos que el segundo); también la representación es la de los que tienen el poder de imponerla. Se puede escribir: Representación + Poder = Patrón.

Es una situación por hecho (así es la mayoría), y por derecho (así debe de ser la mayoría). El Todo (con mayúscula) es, a la vez, la representación y el poder de la representación –es decir, *in fine*, la representación del poder, el poder de enunciar e imponer lo que tiene que ser–. Los elementos estables del Poder son los puntos fijos de la representación mayoritaria –en prejuicio tanto del movimiento como de las líneas de fuga que ése puede conducir a generar–. Si el movimiento es el lance de la fuerza hacia otro, la línea de fuga es el tiro del devenir hacia la multiplicidad de lo actual. Y es precisamente ambos que, la mayoría procura sofocar: que no haya movimiento para que no se produzcan estas líneas de fuga.

### III

¿En el teatro, habrá mayoría y habrá poder? Probablemente, porque se suele hablar de “representación” teatral. Deleuze, es más preciso:

los elementos del poder en el teatro son a la vez lo que asegura la coherencia del tema tratado y la coherencia de la representación sobre el escenario; es a la vez el poder de lo que está representado y el poder del teatro mismo (*Ibid.*: 93).

Es de nuevo la doble fijación de la mayoría pero, a un grado más, dos veces por la representación: primero por la coherencia (la lógica de la Mayoría) del tema representado es decir, la representación del Poder; segundo, por la coherencia (la lógica de la Mayoría) de la representación misma es decir, el poder en sí de la representación. “El

poder propio del teatro no se separa de una representación del Poder en el teatro" (*Ibid.*: 93). Lo que está representado del Poder, es inseparable del poder del teatro: imponer lo que está representando por medio de los elementos estables propiamente teatrales. Las constantes o los invariantes a la vez están *en* la representación y son *de* la representación. Lo que hace poder está a la vez *en* y *de* la representación. Es el aristócrata (Racine), luego el burgués (Diderot), por un lado; es el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura "dramatúrgica" del Conflicto por otro lado.

Ahora bien, el Texto, el Diálogo, el Actor, el Director, la Estructura Dramatúrgica no permiten lo que *realmente* acontece en el teatro. Estos elementos estables tejen un patrón que preexiste al acto, un Todo que no deja espacio (y espacios que inventar) para los movimientos propios y las líneas de fuga que está a punto de producir cada espectador una vez puesto en movimiento<sup>4</sup>. Los elementos estables impiden esta producción, porque imponen un patrón mayoritario. Todo tiene que ser así: al escuchar un Texto Dialogado, el espectador debe de experimentar admiración por el Actor, luego entender el Conflicto planteado por la Estructura dramatúrgica y al final dar la razón al Director. Pero, ¿dónde está el movimiento aquí y ahora, preparado tal vez pero sin un Todo, productor de Relación (no de identificación a un patrón mayoritario), y abierto tanto como abriente? ¿Dónde está este movimiento que ayuda a generar líneas de fuga?

<sup>4</sup> Si retomamos los elementos del análisis pasado en cuanto al teatro de la repetición, se puede decir que aquí la repetición está dirigida hacia atrás: se trata de una reproducción a lo idéntico de lo idéntico.

¿Dónde está la invitación a fugar? ¿Por qué los conflictos son generalmente subordinados a la representación, por qué el teatro sigue siendo representativo cada vez que toma por objeto los conflictos, las contradicciones, las oposiciones? Es porque los conflictos son ya normalizados, codificados, institucionalizados. Son "productos". Ya son una representación que puede tanto mejor ser representada sobre el escenario (*Ibid.*: 122).

¿Cómo entonces hacer para no sufrir los elementos estables del Poder? ¿Cómo volver posible lo múltiple? La representación es la del capitalismo; reina el "valer por" (eso vale por aquello). Pero, debajo, hay algo más profundo que se mueve. Deleuze, pregunta: ¿Cómo hacer valer el trabajo subterráneo de una variación libre y presente que se introduce entre las mallas de la esclavitud y desborda al conjunto? (*Ibid.*: 123). En otras palabras, ¿cómo hacer valer, sin que ese valer sea un "valer por"?, ¿cómo valorar sin buscar intercambiar?

Deleuze, sugiere un elemento de respuesta:

Si la mayoría remite a un modelo de poder, histórico o estructural, o ambas cosas a la vez, hay que decir también que *todo el mundo* es minoritario, potencialmente minoritario, siempre y cuando se desvíe de este modelo (*Ibid.*: 124).

La pista propuesta está en el adjetivo "minoritario", es decir, en entender las características de este adjetivo, así como, las implicaciones de estas características. Es minoritario lo que no es mayoritario. Parecerá tautológica la definición pero,

sus consecuencias son determinantes: es minoritario lo que no participa de un patrón, de la representación, del consenso, de un modelo de lo que deber ser; es minoritario lo que abandonó la estabilidad (los elementos estables), lo que no ejerce poder sobre otros. Por ende, lo minoritario puede llegar a ser lo que tiene *devenires*: movimientos en exceso y cuyo exceso produce nuevas consistencias.

Para potencializar aún más este adjetivo, y dar cuenta del exceso que conduce a practicar, sirve considerar el verbo que le corresponde: “aminorar”. Deleuze pregunta:

¿Cómo “aminorar” (término utilizado por los matemáticos), cómo imponer un tratamiento menor o de aminoración, para sacar de allí *devenires* contra la Historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la doctrina, gracias o desgracias contra el dogma? (*Ibid.*: 97).

Si interesa la multiplicidad de los movimientos, la aminoración (el acto de aminorar), aparece como un procedimiento para posibilitarla, para permitir la producción de *devenires* por definición minoritarios.

Esta función anti-representativa sería trazar, de alguna manera, una figura de la conciencia minoritaria como potencialidad de cada uno. Volver una potencialidad presente, actual, es otra cosa que representar un conflicto (*Ibid.*: 125).

Aminorar, es volver posible la multiplicidad porque se trata de permitir

la *variación* en el presente y por debajo de la representación. Se busca “la subordinación de la forma a la celeridad, la subordinación del sujeto a la intensidad o al afecto: sólo afectos y nada de sujeto, sólo celeridades y nada de forma” (*Ibid.*: 114). Hablar de una variación intensiva de los afectos más allá de la “forma” (equivalente aquí de “figuración”), permite empezar a entender en qué medida la aminoración es un acto generador de positividad. No se trata tanto de restar, sino de permitir que haya más.

Deleuze, usa varios verbos para describir lo que aminorar implica: sustraer (los elementos estables), o bien sustituir (lo mayor por los menores), pero sustraer (algo menos), lleva también a amputar (algo sin), y de allí a neutralizar (algo ya no está). “Lo que está sustraído, amputado o neutralizado son los elementos del Poder, los elementos que hacen o representan un sistema del Poder” (*Ibid.*: 93). Detallemos:

#### Quitar los elementos estables del Poder

$$\frac{1 \quad \quad \quad 2}{3}$$

Tres actos entonces, se sustraen los elementos estables (1), se amputan los elementos estables del Poder (3), y así, se neutraliza todo lo que hace Poder (2). O bien, se amputan los elementos estables del Poder (3), por ende, se neutralizan los elementos estables (1), y uno se sustrae del Poder (2). Se puede pensar también en lo que Husserl llamaba la *puesta entre paréntesis* de la tesis del mundo –aquí una suerte de *epoché* de la mayoría–. Cuando Bene, efectúa el (3) permite un *dejar ser* que sin la sustracción/amputación/neutralización no podría tener lugar,

no sólo es la materia teatral que cambia, sino también, la forma del teatro, que deja de ser “representación”; deja que surja otra materia y otra forma teatrales, que no hubieran sido posibles sin esta sustracción (*Ibíd.*: 93-94).

Se trata de *dejar* (los elementos estables), para *dejar* que, surjan otros materiales, otras maneras, otras posibilidades. Se trata de posibilitar otros surgimientos.

Se trata de una operación precisa: empiezan por sustraer, quitar todo lo que hace elemento de poder, en la lengua y en los gestos, en la representación y en lo representado. Ni siquiera pueden decir que es una operación negativa dado que ya implica y engancha procesos positivos. Van a quitar entonces o amputar la historia, porque la Historia, es el marcador temporal del Poder. Van a quitar la estructura, porque es el marcador sincrónico, el conjunto de relaciones entre invariantes. Van a sustraer las constantes, los elementos estables o estabilizados, porque pertenece al uso mayor. Van a amputar el texto, porque el texto es como la dominación de la lengua sobre la palabra hablada, y atestigua todavía de una invariabilidad o de una homogeneidad. QUITAN el diálogo porque el diálogo transmite a la palabra hablada los elementos del poder y los hace circular: te toca hablar, es tu turno. QUITAN incluso la dicción, incluso la acción. Pero ¿qué queda? Queda todo, pero

bajo una luz nueva, con nuevos sonidos, con nuevos gestos (*Ibíd.*: 103-104).

Es una sustracción/sustitución, para un dejar ser, y un nuevo emerger, a los cuales participa por supuesto el actor “que deja de ser actor”. Lo que hay que privilegiar es el sencillo hecho que en él también opera la aminoración.

El hombre de teatro ya no es el autor, actor o director. Es un operador.” Este operador –ni autor, ni testigo– es un *actante*, un agente de la aminoración. Opera todo a la vez la negación y la positividad, “el movimiento de sustracción, de amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento que hace nacer y proliferar algo inesperado (*Ibíd.*: 89).

Hay una positividad pura de la sustracción. El surgimiento de otras materias y formas teatrales no hubiera sido posible sin la sustracción de la cual el operador es partícipe. La paradoja va en múltiples direcciones: se quita, por una parte, para que haya más, y por otra, para que cada quien haga más, que cada uno se vuelva operador de esta operación de “sustracción de los elementos estables de Poder, que va a desprender una nueva potencialidad del teatro, una fuerza no representativa siempre en desequilibrio” (*Ibíd.*: 94).

En esta fuerza, en esta variación presente y productora de otros presentes, lo que cuenta son las relaciones de velocidad o de lentitud así como las modificaciones de estas relaciones: toda forma es allí

deformada por modificaciones de velocidad.

Y aquí aparece como el *colmo* de la aminoración: la sustracción/amputación/neutralización/dejar-ser/otro, emerger es un proceso de intensificación –no sólo aporta otra luz, otro sonido, otro gesto, no sólo los diversifica, sino que también, los intensifica–. Se impone el tratamiento menor para dejar que se sustituyan *devenires-menores* a un patrón de mayoría: “la presencia de la variación como elementos más activo, más agresivo, el emerger repentino de una variación creadora, inesperada” en vez de “la representación de los conflictos” (*Ibid.*: 122).

#### IV

Tal vez el Texto –principal elemento estable del teatro–, permite entender mejor el procedimiento. Deleuze, apunta: “hay que definir lenguas menores como lenguas con variabilidad continua” (*Ibid.*: 100). La pregunta es cómo. ¿Cómo aminorar el texto? ¿Cómo la escritura para teatro puede convertirse en palabra hablada aminorada?<sup>5</sup>

Una lengua menor nada más contiene un mínimo de constantes y homogeneidades estructurales. Tampoco es una sopa, una mezcla de dialectos, dado que encuentra sus reglas en la construcción de un *continuum*. La variabilidad continua no se explica por un bilingüismo, tampoco por una mezcla de dialectos, sino por, la propiedad creadora la más inherente a la lengua en tanto que está tomada en un uso

<sup>5</sup> He aquí una pregunta que Víctor Viviescas, formula de la siguiente manera: ¿puede la escritura anteceder a un teatro del “presentar”?

menor. Qué es eso, ¿este uso de la lengua según la variación? Ser bilingüe, pero en una sola lengua, en una lengua única... Ser un extranjero, pero en su propia lengua... Tartamudear, pero siendo tartamudo del lenguaje mismo, y no solamente de la palabra hablada. Hablarse a sí mismo, en su propio oído, pero en pleno medio del mercado, sobre la plaza pública (*Ibid.*: 100, 102, 107).

Se trata de desplazar la lengua para que lo hablado *desteritorialize*, desconectar y reconectar el lenguaje para que se escuche, incluso se desee la Relación.

Hacer tartamudear el lenguaje es imponer a la lengua, a todos los elementos internos de la lengua, fonológicos, sintácticos, semánticos, el trabajo de la variación continua (*Ibid.*: 108).

Beckett, escribe simultáneamente en inglés y en francés, con el propósito no de generar un efecto de extrañeza, sino de permitir o, incluso facilitar la producción de variaciones y de una nueva forma de continuidad.

Estas palabras dan lugar a fisuras por donde fugar. Recordemos las palabras maleta de James Joyce (en una dirección: “nosotras buscamanos a quienum va tuvaé leva prevamieva” (1929: 258)), de Julio Cortazar (en la misma dirección: “apenas él le amaba el noema, a ella se le agolpaba el clemiso y caían en hidromurias” (1984: 533)), o bien de Lewis Carroll (en otra dirección: “uno de los Conejitos de la India aplaudió y fue inmediatamente reprimido por los ujieres (como “reprimir” es una palabra bastante difícil, voy a explicar como

hicieron" (2002: 98)), palabras-sonidos que fallan a representar –desplazamiento de la sonoridad en el caso de Joyce y Cortázar, desvío de una palabra común por medio de una explicación sabia en el caso de Carroll<sup>6</sup>–. De lo que se trata es de intensificar los movimientos *del* oyente, o más bien, *en* el oyente, para que el mismo llegue a generar líneas de fuga de alta densidad y, a constituir otros planos de consistencia. Cuando la palabra deja de ser un amasijo de estabilidades al cual uno se amarra por miedo a vivir, se vuelve realmente parte de este bloque de afectos y perceptos que es el montaje.

En cuanto al gesto del actor, el procedimiento es parecido: importa quitar la estabilidad del par significado/significante, es decir, hacer que el gesto ya no tenga un significado pre-establecido (sería un elemento estable), y pueda así –al poner en movimiento los sentidos– volverse generador de sentido. La variación continua de los gestos y de las cosas, entra en la variación continua de la lengua y de los sonidos y viceversa. Incluso estas líneas pueden interrumpirse, cortarse y recruzarse una con la otra. La Relación, de la que el movimiento es garante, se efectúa aquí también: entre las variaciones que componen el evento escénico. Es el *continuum* de la relación en vez del *a priori* normalizado de la representación: "una sola continuidad de constitución (no una unidad de representación)" (*Ibid.*: 117). Es otra paradoja: hay continuidad porque hay variaciones múltiples, y múltiples entrecruzamientos entre ellas.

<sup>6</sup> En cuanto a Joyce y Carroll. Cf. Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: P.U.F. pp. 159-162.

## V

Cual sea el elemento componente del teatro (el texto, el Gesto, la Estructura), lo que interesa es sacarlo de la mayoría: "el teatro surgirá como lo que no representa nada, sino que presenta y constituye una conciencia de minoridad como devenir-universal" (*Ibid.*: 130), un acto que deja el representar por el presentar. Y sonará extraño entonces el uso del adjetivo "universal". ¿No contradice la preocupación por el presente? Es que el adjetivo "universal" está propuesto aquí en un uso aminorado: aparece dentro del par "devenir-universal". Lo único que se puede universalizar es la neutralización del patrón o sea su sustitución por las multiplicidades de diferencias en devenir. "Lo que cuenta es el *devenir*: devenir-revolucionario, y no el porvenir o el pasado de la revolución" (*Ibid.*: 130). Se trata del presente, sí, seguramente, pero de lo que, en el presentar, obliga al devenir. Es el presentar para fugar desde el presente. He aquí lo "revolucionario".

El teatro menor, es decir, el teatro de la variación y de la inestabilidad, es decir, también el teatro del presentar puede volverse una suerte de "teatro revolucionario, una simple potencialidad amorosa, un elemento para un nuevo devenir de la conciencia" (*Ibid.*: 131). Y hace falta entender "conciencia" como una disposición *abriente* del pensar. "Es cuando la conciencia abandonó las soluciones y las interpretaciones que conquista entonces su luz, sus gestos y sus sonidos, su transformación decisiva" (*Ibid.*: 130).

¿Cómo comprender el teatro de la aminoración como teatro revolucionario? Más sencillamente: ¿cómo entender el adjetivo revolucionario y su relación con la palabra conciencia? Lo que se enfoca aquí, no es la revolución como resultado sino como lance. No se mira hacia la revolución/instalación/fijación, de un nuevo orden. Lo que está en juego es la aminoración –el devenir-menor– de la revolución es decir el devenir-otro: otra luz, otro gesto, otro sonido, otro deseo, otra conciencia, otra vida.

¿Cómo hacer para que la revolución y el teatro con un devenir-revolucionario no conduzcan a la estabilización, sino que sigan siendo una disposición a acoger el deseo de producir líneas de fuga? El teatro de Bene, dice Deleuze, se despliega sólo en las relaciones de la variación que eliminan a los “amos”. ¿Será cierto? ¿No quedará algo del “valer por” (de la representación: eso *vale por* aquello)? ¿No quedará algo del Poder en el escenario aminorado? ¿No quedarán invariables, elementos estables, puntos fijos después de la aminoración? En fin, usar la palabra “revolución”, o mejor la expresión “devenir-revolucionario”, es una manera de no olvidar estas preguntas –una manera de actualizarlas y de reactivar constantemente la aminoración–.

Porque, en resumen, aminorar es pasar de la cuestión del Poder (que uno ejerce sobre otro) a la cuestión de las potencialidades (lo virtual actualizado de y en cada uno). Y se puede preguntar sí, a veces, el teatro – que se llame menor o de presentación– no seguirá manteniendo elementos estables y elementos de Poder, o si los elementos estables, no terminarán siendo un poder

que se ejerce sobre otros elementos. Se puede preguntar si la aminoración de Bene, no consiste sólo en sustraer el Poder, y sí, entonces, no faltaría todavía sustraer los elementos estables. “Hace falta que la variación no deje ella misma de variar, es decir que pase efectivamente por nuevos caminos siempre inesperados” (*Ibid.*: 126). En fin, es la pregunta del principio de este texto: ¿cómo hacer para que haya movimientos *todo el tiempo y en cada uno*?

## VI

Llama la atención, lo que ocurrió a lo largo del Festival de Avignon de 2005<sup>7</sup>. En muchos de los montajes presentados en esta edición, se observaba una suerte de voluntad de intentar una aminoración de la misma presencia del actor. Eso podrá parecer extraño, por no decir contradictorio. Si aminorar consiste finalmente en quitar el “re” al verbo representar, ¿por qué proceder luego a una aminoración del mismo presentar? ¿Por qué redoblar la aminoración? Probablemente porque, en el acto de presentar, pueden quedar todavía elementos estables en general y de Poder en particular –como si la sustracción/amputación/neutralización necesitaría ir más lejos todavía para lograr realmente la *potencialización* de lo que aquí y ahora está–. Por cierto, si la representación aminorada es presentación, la presencia

<sup>7</sup> Estas últimas reflexiones tienen como punto de partida el artículo de Ariane Martínez y Sandrine Le Pors: *Avignon, qu'en dira-t-on ? Une semaine de recherche en Avignon sur le geste contemporain*. Éste fue escrito después de las *Jornadas de Trabajo en Avignon* organizadas del 14 al 20 de julio del 2005 organizados por Jean-Frédéric Chevallier (Proyecto 3) y Joseph Danan (Instituto de Estudios Teatrales, Universidad de la Sorbonne Nouvelle). La idea de una *presencia en menor* aquí radicalizada en *presencia aminorada* es originalmente de Ariane Martínez.





Obra: “Crave”. Universidad de Antioquia. Foto: *Diego Jimenez*

puede ser todavía totalitaria<sup>8</sup>. Aminorar lo aminorado sería una manera de mantener la radicalidad de la aminoración, activo el devenir-revolucionario del teatro.

En *Aegri Somnia*, de Jean Lambert-Wild, el actor provisto de una escafandra se encuentra en el fondo de una alberca, donde está puesta una cama. Si quiere ver sus movimientos, el espectador está obligado a sumergirse en el agua con la máscara que se le entregó en la entrada; pero puede también, cabeza afuera, escuchar el texto que está difundido en la sala y contemplar la multitud de miembros y tubas que se mueven en la superficie del agua. El dispositivo invita al espectador a buscar la o las presencia(s) –no sólo la del escafandrista, sino también

la de los otros espectadores, incluso tomar conciencia de la suya que flota a la deriva (una ligera corriente le impide quedarse inmóvil en la alberca)–. La presencia deja por un lado de ser total, y por otro lado, deja de ser la sola presencia del actor –hay presencias y operadores, hay plural–.

En *Crescita XII*, de la Societàs Raffaello Sanzio, el niño que ocupa el espacio escénico jugando con un balón cuando se sientan los espectadores, desaparece rápidamente para no regresar más. La sala está hundida en la oscuridad y arrevesada por un soplo violento, se escucha un ruido ensordecedor en constante aumentando. La rapidez del evento (dieciséis minutos), y su violencia demultiplican los movimientos en el espectador y, por ende, las fugas. Uno se puede preguntar: ¿en qué medida la densidad de estos movimientos es inversamente proporcional al grado

<sup>8</sup> Como lo recuerda Jean-Luc Nancy, la no-representación, según el contexto, también puede ser aniquilación de diferencias para la legitimación de cierta Presencia todo poderosa. Cf. Jean-Luc Nancy, *La representación prohibida*.

de retiro de la presencia en el escenario? Porque se trata de un retiro en el escenario (un *menos*), que busca dar la prioridad a un *plus* en la sala. No importa tanto cuanto se retira el actor, sino cuanto se produce en el espectador. Eso sería un real devenir-revolucionario para el teatro: en la aminoración, el *menos* está al servicio del *plus*; pero esta segunda aminoración ya no trabaja la Relación del escenario con el escenario (espejismo), sino la del escenario con la sala (curvatura) –en las dos direcciones–.

En el caso de *Mue*, de Jean Lambert-Wild, la atención del público se aleja del cuerpo de los actores para concentrarse sobre sus solas voces y sobre el espacio en el que ellas se difunden. Bajo la noche estrellada, en el patio del castillo de Saumane, y en medio de árboles, los actores están sentados en círculo, casi inmóviles y rodeados por el público. Una potencia de encantamiento progresiva se desprende, la voz migrando de un actor a otro para finalmente perderse en la naturaleza. Pese a una presencia continua, los cuerpos se desdibujan, los espectadores –semi acostados– contemplan las sombras, los reflejos de la luna, es decir, otra vez, fugan... Lo que termina importando son estas líneas de fuga, tranquilas y dispersas en el caso presente de *Mue*, densas y concentradas en el caso anterior de *Crescita XII*.

## VII

Podría parecer extraño que Deleuze, use el término “conciencia” para analizar el teatro mientras propondrá el de “pensamiento” cuando estudiará el cine (1985). Porque ahora se trata obviamente

de pensamiento. A cerca de *Mue*, como de *Crescita XII*, no sería suficiente decir que, el espectador tomó conciencia de... (la inmensidad de la naturaleza, la violencia humana, por ejemplo). Sus constantes fugas lo condujeron a pensar *realmente*, es decir, probablemente, a pensar lo impensable de lo impresentable (a pensar lo inesperado que surge del presente porque se fugó del presente). Y es donde hay que entender que la sustracción del “re” no bastaba para así pensar; todavía faltaba sustraer/amputar/neutralizar la sobra de imposición del escenario –una segunda aminoración esta vez dirigida sobre lo que sigue siendo un elemento estable de la presentación: la presencia del actor–. Aminorar esta presencia es quitarle su papel protagónico, su función de centro de las miradas: no se ve bien al escafandrista, el niño desaparece, los porta-vozes están en la penumbra. Quizás no sea la presencia misma (considerada en sí, aislada de los demás elementos) a la que en *Aegri Somnia*, en *Crescita XII*, en *Mue* se impuso un tratamiento menor sino a la presencia en tanto que centro del dispositivo teatral. Instaurar un centro es instalar un elemento estable y por consecuencia disminuir de nuevo la posibilidad de variaciones. Entonces, exactamente, al segunda aminoración podría ser esa: quitar su carácter de centro a la presencia, es decir volver la presencia una operadora también. Y ahora sí, tal vez, se podrá hablar *realmente* de un operador escénico. O bien hay que ser más radical aún y considerar que esta presencia aminorada se vuelve uno de los elementos componentes del evento teatral, facilitando así la multiplicidad de entrecruces entre las distintas líneas de variación (una voz amplificadas + una fracción de luna + una

silueta lejana + una silla para recostarse) para, *in fine*, producir más movimientos del espectador y más diferencias entre los respectivos movimientos. *In fine* todavía, lo que cuenta, no es el devenir-revolucionario del teatro, sino el devenir-revolucionario del espectador, de cada espectador, el devenir-menor de cada uno vuelto operador no sólo en el transcurso del evento teatral sino a lo largo de su vida.

### BIBLIOGRAFÍA

- Carroll, Lewis. (2002). *Alice's adventures in wonderland*. Nueva York: Modern Library.
- Cortazar, Julio. (1984). *Rayuela*. Madrid: Cátedra. p. 533.
- Chevallier, Jean-Frédéric. (2007). "El teatro de la repetición (Deleuze y el teatro 1.)". En: *Revista K*. No.1. México. pp. 12-18.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: P.U.F. pp. 159-162.
- \_\_\_\_\_. (1979). *Un manifeste de moins*. Paris: Minuit.
- \_\_\_\_\_. (1983). *Cinéma I. L'Image-mouvement*. Paris: Minuit.
- Joyce, James. (1929). *Ulysse*. Paris: Gallimard.
- Martínez, A. & Le Pors, S. (2006). *Avignon, qu'en dira-t-on? Une semaine de recherche en Avignon sur le geste contemporain*. Paris.
- Nancy, Jean-Luc. (2004). *La representación prohibida*. México: Fractal.
- Viviescas, Víctor. (2006). "Sobre, entorno, alrededor de la fragmentación". En: *El gesto teatral contemporáneo*. México: Casa Refugio Citlaltépetl.

# RELECTURA DE "HACIA UN TEATRO POBRE" DESDE LA FILOSOFÍA DEL TEATRO (OTRO ASPECTO DE LA PRODUCTIVIDAD DE GROTOWSKI EN EL TEATRO ARGENTINO)\*

RE-READING "TOWARDS A POOR THEATER" FROM THE THEATER PHILOSOPHY (ANOTHER ASPECT OF GROTOWSKI'S PRODUCTIVITY IN ARGENTINIAN THEATER)

Jorge Dubatti\*\*

*\*\* Doctor (Área de Historia y Teoría del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor de Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.*

## RESUMEN

Al margen de su función como preciado metatexto de la poética grotowskiana, el artículo "Hacia un teatro pobre", se constituye en una temprana, y precursora afirmación de una filosofía del teatro, en tiempos de estatus ascendente de la semiótica y de las teorías del "giro lingüístico". Publicado en Odra, en 1965, pronto fue difundido por diversas revistas europeas y recogido en libros en inglés en 1968, en castellano en 1970. Gracias a la edición mexicana de Siglo XXI, circula en la Argentina desde comienzos de la década del setenta. El objetivo de este trabajo es destacar algunas afirmaciones de "Hacia un teatro pobre", como posibles antecedentes y fuentes de los postulados centrales de la filosofía del teatro.

## PALABRAS CLAVE

Acontecimiento, actor, creación, filosofía, Grotowski, postulados.

## ABSTRACT

Aside from its function as a valuable meta-text from the Grotowskian poetry, the article "Towards a Poor Theater" becomes an early and precursor affirmation of the theater philosophy in upward semiotic status and "linguistic turn" theories times. Published in Odra in 1965, the article was soon disseminated by several European magazines and collected in books in English in 1968 and in Spanish in 1970. Thanks to the Mexican Siglo XXI edition it is in circulation in Argentina since the beginning of the 70s. The objective of this work is to highlight some affirmations of "Towards a Poor Theater" as possible antecedents and sources for the central postulates of the theater philosophy.

## KEYWORDS

Event, actor, creation, philosophy, Grotowski, postulates.

---

\* Recibido: enero 18 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

## FILOSOFÍA DEL TEATRO: LINEAMIENTOS PARA UNA RENOVACIÓN TEATROLÓGICA

La filosofía del teatro es una disciplina teatrológica de desarrollo actual en la Argentina, surgida de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales en su contexto específico (particularmente las prácticas del campo teatral de Buenos Aires). La filosofía del teatro se diferencia a la par de la filosofía y de la teoría teatral. Si la filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, la filosofía del teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado. Valen al respecto las palabras de García Morente, para distinguir la filosofía, de la filosofía del arte:

La filosofía es el estudio de todo aquello que es objeto de conocimiento universal y totalitario [...] La filosofía podrá dividirse en dos grandes capítulos, en dos grandes ciencias: un primer capítulo o zona que llamaremos ontología, en donde la filosofía será el estudio de los objetos, todos los objetos, cualquier objeto, sea el que fuere; y otro segundo capítulo, en el que la filosofía será el estudio del conocimiento de los objetos. ¿De qué conocimiento? De todo conocimiento, de cualquier conocimiento [...] La estética [en tanto Filosofía del Arte] no trata de todo objeto pensable en general. Trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos (2004: 24).

Pero a diferencia de la teoría del teatro – que piensa el objeto teatral en sí y para sí–, la filosofía del teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo en el concierto de los otros entes: la relación con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con la naturaleza, con Dios, entre otros. Es decir que el campo problemático de la filosofía del teatro, si bien más restringido que el de la filosofía, es muchísimo más amplio que el de la teoría teatral.

La filosofía del teatro, surge como respuesta a la problematicidad de la entidad del teatro frente a los fenómenos de *desdelimitación* histórica, *transteatralización*, *liminalidad* y *diseminación* (o teatralidad incluida en fenómenos no-teatrales). Se propone “regresar el teatro al teatro”, lo que implica el desafío de diseñar una redefinición que asuma la experiencia histórica de la problematicidad de la que se ha cargado el teatro en el siglo XX. La filosofía del teatro recurre a la pregunta ontológica como vía de conocimiento: ¿qué hay en el teatro?, ¿qué pasa en el teatro? Concordamos con la afirmación del director mexicano Luis de Tavira: “Si todo es teatro ya nada es teatro” (2003). La filosofía del teatro concibe el teatro como un acontecimiento ontológico en el que se producen entes. Si *théatron* (en griego) significa *mirador*, la raíz compartida con el verbo *théaomai* remite al *ver aparecer*, el teatro es un mirador en el que *se ven aparecer entes poéticos efímeros* de entidad compleja (Dubatti, 2007, 2008, 2009a). En tanto acontecimiento, el teatro se constituye en tres sub-acontecimientos

(por género próximo y diferencia con otros acontecimientos), el convivio, la poíesis, la expectación. De esta manera la filosofía del teatro propone una redefinición lógico-genética: el teatro es la expectación de poíesis corporal en convivio; y una definición pragmática: el teatro es la fundación de una peculiar zona de experiencia y subjetividad en la que intervienen convivio-poíesis-expectación.

De estas afirmaciones se desprenden numerosos corolarios que proveen nuevos fundamentos para determinar las bases de diversas ramas teatrológicas (así como un completo programa futuro para el desarrollo de la disciplina). Referiremos a continuación, someramente, los corolarios principales:

1. si el teatro es acontecimiento, estudiar el teatro es estudiar el acontecimiento (en su doble dimensión: histórica o abstracta);
2. el teatro es un acontecimiento ontológico, por tanto, exige una discriminación de niveles del ser; es un mirador ontológico;
3. si el teatro es un acontecimiento ontológico, tiene prioridad la función ontológica (el poner un mundo/mundos a vivir, contemplar esos mundos, co-crearlos) por sobre la función comunicativa (secundaria y subsidiaria de la función ontológica);
4. en tanto acontecimiento específico, el teatro posee saberes específicos, es decir, como señala el maestro argentino Mauricio Kartun, "el teatro sabe", "el teatro teatra" (Dubatti, 2009b); el teatro provee una experiencia sólo accesible en términos teatrales, por la que el teatrólogo y el teatrólogo son intelectuales específicos, que saben lo que el teatro sabe;
5. en el acontecimiento, el teatro es resultado del trabajo humano (retomando la afirmación de Karl Marx sobre el arte); para la filosofía del teatro, el teatro surge como acontecimiento a partir de una división del trabajo en la generación de poíesis y la expectación;
6. esa división del trabajo implica que el teatro es *compañía* (del latín tardío, *cumpane*, "compañero"), una actividad consciente y colaborativa sostenida en el diálogo y encuentro con el teatro, la compañía exige a su vez amigabilidad y disponibilidad hacia el otro (por lo que no sería sustentable una definición teórica del teatro como acontecimiento solipsista o exclusivamente interno a la actividad craneal del espectador);
7. si el teatro es acontecimiento viviente, la historia del teatro es la historia del *teatro perdido*;
8. existe una previsibilidad o estabilidad del teatro en su estructura genérica: el teatro constituye una unidad estable de acontecimiento en la tríada convivio-poíesis-expectación.
9. pero el teatro es, en tanto, unidad, una unidad abierta dotada de pluralismo: hay teatro(s). Pueden distinguirse al menos tres dimensiones de ese pluralismo: a) por la ampliación del espectro de modalidades teatrales (drama, narración oral, danza, mimo, títeres, performance, entre otros); b) por la diversidad de concepciones de teatro (Dubatti, 2009a); c) por la combinatorias entre teatro y no-teatro

(deslizamientos, cruces, inserciones, préstamos en el poli-sistema de las artes y de la vida-cultura);

10. si hay diversas concepciones, deben diseñarse diversas bases epistemológicas (complementarias o alternativas) para la cabal comprensión de esas concepciones;

11. es necesario distinguir la teatralidad (entendida como una *óptica política* o *política de la mirada*) del teatro como acontecimiento específico; la teatralidad es históricamente anterior al teatro, en tanto el teatro hace un uso poético de la teatralidad preexistente; para la filosofía del teatro, el teatro es sólo un uso posible de la teatralidad;

12. en tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción): es *experiencia*, e incluye la dimensión de *infancia* (de *infans*, el que no habla; véase Agamben, 2001) presente en la existencia del hombre. Esto implica una superación de la semiótica (en tanto ciencia del lenguaje) por la poética como rama de la filosofía del teatro; para la primera el teatro es un acontecimiento de lenguaje; para la segunda, un acontecimiento ontológico;

13. estudiar el teatro como acontecimiento ontológico implica una nueva construcción científica del actor y del espectador;

14. estudiar el teatro implica además un nuevo tipo de investigador (ligado al acontecimiento como teatrista o como espectador);

15. por el convivio y la poésis corporal irrenunciables, el teatro es un

acontecimiento territorial (en la geografía, en el cuerpo); esto exige el desarrollo de una cartografía teatral, como disciplina del teatro comparado;

16. si el teatro es acontecimiento, se llama *teatralidad del teatro* (o especificidad del teatro) a la excepcionalidad de acontecimiento, a aquello que sólo se genera en las coordenadas específicas del acontecimiento convivial-poético-expectatorial;

17. si hay una función ontológica y un estatus objetivo de la poésis, es necesario atender a la rectificación y esclarecimiento de las poéticas en su desarrollo histórico y, de las versiones-tensiones que circulan como relatos de la historia en los campos teatrales. La memoria compete con la historia en los campos teatrales: conviven relatos disímiles de teatristas, de periodistas y de investigadores.

### **GROTOWSKI Y LA FILOSOFÍA DEL TEATRO: SEIS EJES FILOSÓFICOS-TEATRALES PARA UNA RELECTURA**

En "Hacia un teatro pobre", Grotowski formula fundacionalmente perspectivas filosófico-ontológicas que pueden organizarse en seis ejes principales: su preocupación por la pregunta sobre el ser del teatro; su definición del teatro a partir de la oposición *teatro pobre/teatro rico*, o *teatro sintético*; su visión de las diferencias del teatro con el cine y la televisión, y de la necesidad de generar una política que profundice esa diferencia; su propuesta de una nueva construcción teórica del actor; su distinción entre un teatro autopoético y un teatro conceptual; su invitación a fundar la teoría del teatro

desde la observación de la práctica teatral, en complementariedad con los supuestos filosóficos de: "el teatro sabe" (Dubatti, 2005) y "el teatro teatral", de Mauricio Kartun (Dubatti, 2009b).

Si se considera el impacto que la concepción del teatro de Grotowski ha tenido en las prácticas teatrales argentinas, en forma directa o a través de intermediaciones como las del Odin Teatret y Eugenio Barba, y si se toma en cuenta –como ya se señaló– que, la formulación de la filosofía del teatro surge de la reflexión teórica sobre las prácticas teatrales argentinas (de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alberto Ure, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Federico León, Vivi Tellas, entre otros), es posible reconocer la productividad argentina del pensamiento de Grotowski, no sólo en las poéticas escénicas y pedagógicas, sino además, en el origen de esta nueva tendencia teatrológica que llamamos filosofía del teatro.

Detengámonos en la consideración de los seis ejes antes apuntados, que se manifiestan conectados entre sí; veamos en detalle su formulación en "Hacia un teatro pobre".

### 1. La pregunta por el ser del teatro

El punto de partida del artículo de Grotowski es la pregunta por el ser del teatro, esto es, qué hace teatro al teatro, la "esencia" (2000: 16) en términos filosóficos. "Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo" (*Ibid.*: 9), escribe Grotowski, y más adelante insiste: "¿Qué es el teatro?"

¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden?" (*Ibid.*: 13).

Grotowski coloca en la base de sus indagaciones el planteo ontológico: qué es lo que existe en tanto teatro, cuál es su relación y diferencia específica con otros entes en el mundo, qué lo hace posible. De la inserción de la pregunta en su artículo surge la doble preocupación grotowskiana: ontológica y óptica<sup>1</sup>. Grotowski se pregunta por una ontología de objetos específicos, y por la relación del teatro con el conjunto de lo que existe. Grotowski se instaura en filósofo del teatro, no por especificidad académica ni pretensión desmesurada de saber, sino por la simple consecuencia y constatación de la función del artista como intelectual específico y porque, naturalmente, todo amante del teatro deviene en un filósofo del teatro (Dubatti, 2007: 23-26, 175-177). La filosofía del teatro sostiene, como Grotowski, que los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes. Los teatristas, son intelectuales específicos. El artista *piensa a través de los mundos poéticos, piensa los mundos poéticos, piensa para crear los mundos poéticos, piensa más allá de los mundos poéticos*. Aceptar que el teatrista es un intelectual implica concebir el teatro como cantera de pensamiento y experiencia, como campo de subjetividad habitable e indagable en sus afirmaciones.

### 2. La definición del teatro

Frente a la pregunta ontológica, Grotowski propone como respuesta una *definición* del teatro a partir de la oposición *teatro pobre/teatro rico* (también



llamado por Grotowski: *teatro sintético*). Llega a esa definición por *vía negativa* (es decir, por eliminación de componentes contingentes), y a través de sucesivos descartes, formula un núcleo insoslayable, necesario, de presencia inexorable, no susceptible de ser desechado:

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc.). No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y 'viva' (*Ibid.*: 13).

El método lo acerca a la práctica filosófica de la duda cartesiana o al ejercicio de *epojés* de la fenomenología husserliana. Concluye:

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es *esencial*, nos reveló no sólo el *meollo* de ese arte sino la riqueza escondida en la *naturaleza misma de la forma artística* (*Ibid.*: 16).

El *teatro pobre*, define la fórmula-base, el principio (causa y origen) del teatro: la relación actor-espectador, y el actor concentrado en su cuerpo y su oficio (*Ibid.*: 15). Este carácter "esencial" del teatro (en términos aristotélicos, la "forma" teatral, lo que hace que la cosa sea lo que es) rebate la teoría del teatro como suma de las artes, como:

síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, escultura, pintura, arquitectura, iluminación, actuación (bajo la dirección de un *metteur en scène*). Este 'teatro sintético' es el teatro contemporáneo que de inmediato intitulamos el 'teatro rico': rico en defectos (*Ibid.*: 13).

### 3. Una política de división del trabajo con el cine y la televisión

Para Grotowski, el "teatro rico depende de la cleptomanía artística" (*Ibid.*: 13), es decir, "se obtiene de otras disciplinas" (*Ibid.*: 13), surge del hurto de lo que no le es específico. Grotowski, llama a un teatro no cleptómano, a un reencuentro del teatro con su identidad-esencia, a regresar el teatro al teatro como política estética de los saberes que provee una filosofía del teatro. El teatro pobre, que asume su singularidad como forma artística, no compite en consecuencia con la televisión ni con el cine, géneros que encierran al "teatro rico" en un "círculo vicioso" (*Ibid.*: 13). Si:

el cine y la televisión descuellan en el área de los funcionamientos mecánicos (montajes, cambios instantáneos de locación, etc.), el teatro rico apela vocingleramente a los recursos compensatorios para lograr un 'teatro total' (*Ibid.*: 14).

Grotowski concluye: "no importa cuánto desarrolle y explote el teatro sus posibilidades mecánicas, siempre será técnicamente inferior al cine y la televisión" (*Ibid.*: 14). En consecuencia, no deben competir con ellos por ese camino, debe seguir un camino propio. Como



Obra: "Die Stimme des Geliebten". Grupo Thag. Alemania. Foto: Diego Jiménez

afirma la filosofía del teatro, si cine y televisión dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica, como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica–, el encuentro de persona a persona a escala humana (Dubatti, 2007: 20), o la absorción y transformación de la tecnología en una poética de base aurática, dentro de la matriz teatral.

#### 4. Una nueva construcción teórica del actor

Grotowski, señala en los primeros párrafos de su artículo que "el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor" (2000: 9). Para Grotowski el actor es la materia misma del teatro, no se limita a poner el acento en su capacidad representativa-ficcional, sino en el actor como totalidad humana y poética:

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la 'madurez' del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad; y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del 'trance' y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de 'transiluminación' (Ibíd.: 10).

Grotowski formula así, a su manera, una teoría del *teatro de estados*, y del *cuerpo poético*, de sus palabras se desprende que el actor es un campo de acontecimiento

ontológico, donde a la vez se observa un cuerpo viviente (cuerpo natural-social) atravesado por un estado o afectación (cuerpo afectado), y que es generador de (y es generado a la vez por) otro cuerpo, el cuerpo poético (Dubatti, 2008: Cap. II). Confluyen así en una unidad y a la vez en un fenómeno de estratificación: a) el cuerpo como materia viva y social, b) el cuerpo en estado “espiritual” (*Ibid.*: 11), en “proceso interno” (*Ibid.*: 11), en “un estado elevado de espíritu” (*Ibid.*: 12), y c) el cuerpo como “composición artificial”, como “estructura disciplinada del papel” (*Ibid.*: 11), como “un signo, no un gesto común” (*Ibid.*: 12) o cuerpo de la *poiesis*.

La relación entre estos “tres” cuerpos (que en la acción del actor componen una unidad y en el laboratorio de percepción del espectador pueden ser discriminables teóricamente), genera en la dinámica multiplicadora del acontecimiento teatral un principio de recursividad: es imposible distinguir la causa y el efecto. Grotowski escribe:

La composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él) (*Ibid.*: 11-12).

Por otra parte, Grotowski ubica la relevancia del actor como generador del acontecimiento teatral: el texto literario no es teatro en sí, sino invocado y encarnado por la acción del actor.

Sabemos que el texto *per se* no es teatro, que se vuelve teatro por la utilización que de él hacen los actores, es decir, gracias a las entonaciones, a las asociaciones de sonidos, a la musicalidad del lenguaje (*Ibid.*: 12).

En suma, a la manera de la filosofía del teatro, Grotowski afirma que, en tanto proceso de producción, el teatro se produce a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica. El origen y el medio de la *poiesis* teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay *poiesis* teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, *actor* es el que lleva adelante la *acción*, una acción con su cuerpo, que puede ser sólo física o físico-verbal.

## 5. La oposición entre teatro autopoietico y teatro conceptual

Grotowski reconoce que el dominio racional del artista sobre el cuerpo poético es relativo. Los trabajos sobre los procesos de semiotización no son garantía de control del cuerpo poético. Si el cuerpo poético no se impone por su lógica interna, por las exigencias que va desplegando su dinámica, no hay semiotización que lo resguarde. Las reglas de la vida de ese cuerpo no provienen de un campo externo, sino, desde el seno mismo de la especificidad de los saberes teatrales. Grotowski valora un conocimiento y comprensión *a posteriori* de la práctica.

Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa conscientemente formulado y los que se derivan de la estructura

de nuestra imaginación (...) no se trata del producto de una 'filosofía del arte', sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos *a priori*; más bien, como dice Sartre, 'toda técnica conduce a una metafísica' (*Ibid.*: 12).

Grotowski hace referencia a una *creación autopoietica*, en la que la vida de los procesos internos y del cuerpo poético, va dictándole al artista las opciones que le son orgánicas. Puede oponerse al *teatro autopoietico* (de organicidad en el cuerpo poético) un *teatro conceptual*, que parte de esquemas racionales y teorías extrateatrales, para orientar desde ellas los procesos de creación y sentido. Señala Grotowski:

Durante varios años vacilé entre los impulsos nacidos de la práctica y la aplicación de principios *a priori*, sin advertir la contradicción. Mi amigo y colega Ludwik Flaszen fue el primero en señalar esta confusión dentro de mi obra: el material y las técnicas que surgen espontáneamente de la naturaleza misma de la obra cuando se prepara la producción eran reveladores y prometían mucho, pero lo que yo consideraba la aplicación de suposiciones técnicas era más bien la revelación de simples funciones de mi personalidad que de mi intelecto (*Ibid.*: 12-13).

Es por ello que, el trabajo con el actor y la creación teatral implica un descubrimiento sobre la práctica, paso a paso, a partir de

la atenta observación de lo que la forma va develando:

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación (*Ibid.*: 20).

## 6. Fundar una teoría del teatro desde la observación de la práctica

En estrecha relación con el ejercicio del "descubrimiento práctico" (*Ibid.*: 12) y la "revelación" (*Ibid.*: 20), de lo que el teatro va exponiendo en su dinámica, Grotowski invita a repensar teóricamente el teatro desde la práctica, porque "cuando se prueba rigurosamente en la práctica, [ésta] corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro" (*Ibid.*: 13). El sexto eje reconecta con el primero: sólo puede responderse la pregunta por el ser del teatro desde la teorización de un campo de experiencia. Grotowski parece coincidir con los supuestos filosóficos de "el teatro sabe" y "el teatro teatral", arriba mencionados. Señala Mauricio Kartun:

Cuál es el **hecho** del teatro. Qué **hace**. Cada uno lo ve a su modo. El autor, el actor, el director, el espectador. Cada cual creará ver en su propio deseo, en su necesidad –esos fragmentos cual un que es–, el potencial complejo de ese hacer.

Y ninguno de esos segmentos darán cuenta ni por lejos de su complejidad. Se lo observa como resultado de una suma de ánimas y no se le descubre el alma. David Bohm, esa mezcla bizarrona de físico y filósofo, propone concebir lo complejo como totalidad no dividida y fluyente. Y en la necesidad de reconstruir el lenguaje para expresarlo, introduce un nuevo modo verbal, el “reomodo” (*rheo* es la raíz del verbo griego que significa ‘fluir’). Un modo en el que el movimiento se considere primario en nuestro pensamiento, y en el que esta noción se incorpore a la estructura del lenguaje para que sea el verbo, antes que el nombre, el que juegue el papel principal. Que allí donde el lenguaje tradicional nos obliga a ver el mundo como estructuras rígidas y estáticas sea capaz de captar el fluir de los procesos, su interconexión. A ver: que sea capaz de hacer comprender que un árbol **arbola**. Cuando observamos un remolino solemos considerar (y con-solidar) una apariencia material y sólida allí donde se expresa en realidad una de las paradojas dinámicas más bellas de la creación: una energía fluyente, un movimiento hecho materia. Bueno: el teatro es eso: una energía que corre y gira desde hace siglos generando signo y forma en su vértigo morfológico. Un remolino con una fuerza y un saber propio. Y es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos. Que cuando está vivo –no siempre– el **teatro sabe**. Bien. Mucha cháchara, pero cómo

se define entonces ese hecho, su acción: qué hace el teatro. ¿Practica un ritual en donde el conflicto celebra litúrgica y sanguinariamente a la violencia? ¿Desfila una procesión inmóvil, una ceremonia donde un séquito de fieles sentados en estado de sagrada identificación sigue el devenir del ídolo encarnado? O genera apenas un acto de entretenimiento ordinario. O un espacio expresivo de vanidades. O se limita a encarnar literatura. No hay caso. Ninguna singularidad sería capaz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohmiano que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro desde hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que **teatrar** (Dubatti, 2009b).

## CONCLUSIÓN

En “Hacia un teatro pobre”, Grotowski sienta las bases de una nueva teatología, que como la filosofía del teatro, regresa al pensar ontológico, percibe el teatro como diferencia y saber específico, esboza las principales modalidades del “teatrar” y coloca la mirada de la “esencia” (o forma aristotélica) en el trabajo del actor, en su acontecimiento ontológico y en la relación con el espectador. Destaca que, por vía negativa, por eliminación, el teatro se manifiesta como un saber autopoiético, descubrimiento y revelación, y que, en consecuencia, su teorización sólo es formulable en términos de reflexión sobre la experiencia de la manifestación de esa forma y su saber encarnado. Si la

productividad de la práctica grotowskiana sigue dando sus frutos hasta hoy en las prácticas del teatro argentino, propongo que de la misma manera, la teoría grotowskiana se ubica en las raíces de las nuevas orientaciones teatrológicas de la Argentina.

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Bartís, Ricardo. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Benjamin, Walter. (1968). "The work of art in the age of mechanical reproduction". En: *Illuminations*. New York: Harcourt, Brace & World Inc.

Brook, Peter. (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

De Tavira, Luís. (2003). *El espectáculo invisible. Paradojas sobre el arte de la actuación*. México: Ediciones El Milagro.

Díaz, Silvina. (2008). "La recepción de la poética grotowskiana en Buenos Aires. Hacia una nueva crítica". En: *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, a. III, n. 5 (Tomado en noviembre). [www.revistaafuera.com](http://www.revistaafuera.com).

\_\_\_\_\_. (2009). "Jerzy Grotowski: el desenmascaramiento del actor". En: *Historia del actor II*. Buenos Aires: Colihue. pp. 405-419.

\_\_\_\_\_. (2009). "El actor en el centro de la escena: de Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires". Tesis para optar al título de doctor. Buenos Aires: Colección Nueva Investigación Teatral.

Dubatti, Jorge. (2005). *El teatro sabe. La relación escenal/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2007). *Filosofía del teatro: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2009<sup>a</sup>). *Filosofía del teatro. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

\_\_\_\_\_. (2009<sup>b</sup>). *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrolología*. Argentina: Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca). En prensa.

Fischer-Lichte, Erika. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros S.L.

García Morente, Manuel. (2004). *Lecciones preliminares de filosofía*. Buenos Aires: Losada.

Grotowski, Jerzy. (2000) *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.

Kartun, Mauricio. (2009). "Prólogo a J. Dubatti". En: *El teatro teatra*. Argentina: Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca). En prensa.

Kowzan, Tadeusz. (1997). "La semiología del teatro: ¿veintitres siglos o veintidós años?". En: *Teoría del Teatro*. Comp. Bobes, Naves & María del Carmen. Madrid: Arco/Libros S.L. pp. 231-252.

Oliveras, Elena. (2004). *Estética. La cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel.

Pavlovsky, Eduardo. (1999). *Micropolítica de la resistencia*. Buenos Aires: Eudeba/CISEG.

\_\_\_\_\_. (2001). *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española*. Buenos Aires: Espasa-Grupo Editorial Planeta.

Scavino, Dardo. (1999). "El giro lingüístico". En: *La filosofía actual. Pensar sin certezas*. Buenos Aires: Paidós. pp. 21-92.

# MOTIONS, UNA PRÁCTICA GROTOWSKIANA QUE ALTERA EL EQUILIBRIO DEL ACTOR\*

## MOTIONS, A GROTOWSKIAN PRACTICE THAT ALTERS THE ACTOR'S EQUILIBRIUM

Sergio Sierra M.\*\*

*\*\* Candidato a doctor en Estudios Teatrales. Universidad Autónoma de Barcelona. Máster en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Instituto del Teatro de Barcelona. Universidad Pompeu Fabra (2009). Maestro en Arte Dramático por la Universidad de Antioquia (1995- 2000).*

### RESUMEN

Se podría afirmar que, en el contexto de la formación de actores a nivel nacional, la práctica de los ejercicios "Motions", es bastante desconocida, incluso para aquellos que se dedican al entrenamiento corporal y que han tenido como uno de sus referentes el famoso "training", creado por Jerzy Grotowski y su Laboratorio Teatral en los años sesenta.

Con el fin acercar al lector a esta interesante práctica, se dará inicio al artículo con un repaso descriptivo que incluye aspectos generales sobre las etapas creativas en la obra de Grotowski, uno de los maestros mas influyentes del teatro del siglo XX. El cuerpo central del escrito profundizará en el concepto de "Motions", su estructura y algunas reflexiones sobre esta práctica y la presencia de los principios de equilibrio y oposición en cada una de las posturas de estos ejercicios. Finalmente, se incluirá el análisis fotográfico de una secuencia de Motions, realizada en colaboración con el actor catalán Pera Sais, quien ha dedicado su carrera a la investigación sobre el maestro polaco.

### PALABRAS CLAVE

Investigación, entrenamiento, movimiento, Motions, resistencias, técnica.

### ABSTRACT

It could be said that, in the context of actors education at the national level, the "Motions", exercises practice is very well known even for those dedicated to corporal training and who have had as a referent the famous "training" created by Jerzy Grotowski and his theater Laboratory in the 1960s.

In order to bring the reader closer to this interesting practice, the article will begin with a descriptive review which includes general aspects about the creative stages in Grotowsky's work, one of the most influential teachers in the XX century. The central body of the article will go deeper into the "Motions" concept, its structure and some reflections about this practice and the presence of the equilibrium and position principles in each one of the postures of these exercises. Finally, a photographic analysis of a sequence of "Motions" carried out in collaboration with the Catalanian Actor Pera Sais, who has devoted his career to research of the Polish teacher, is included.

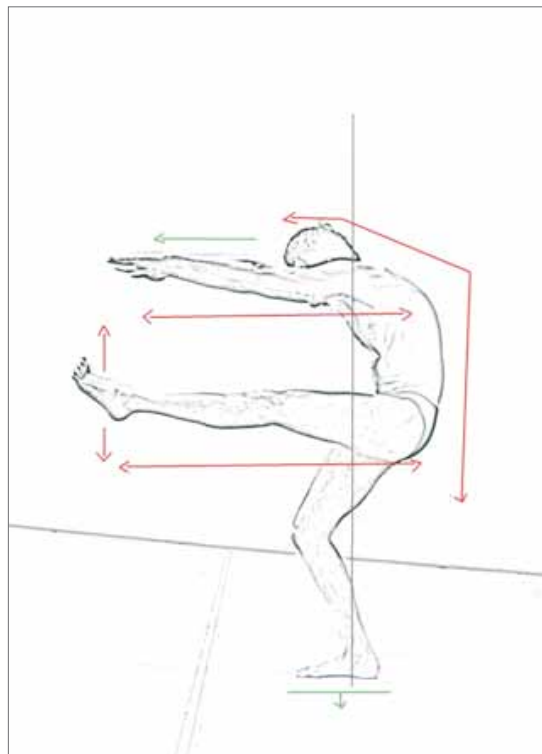
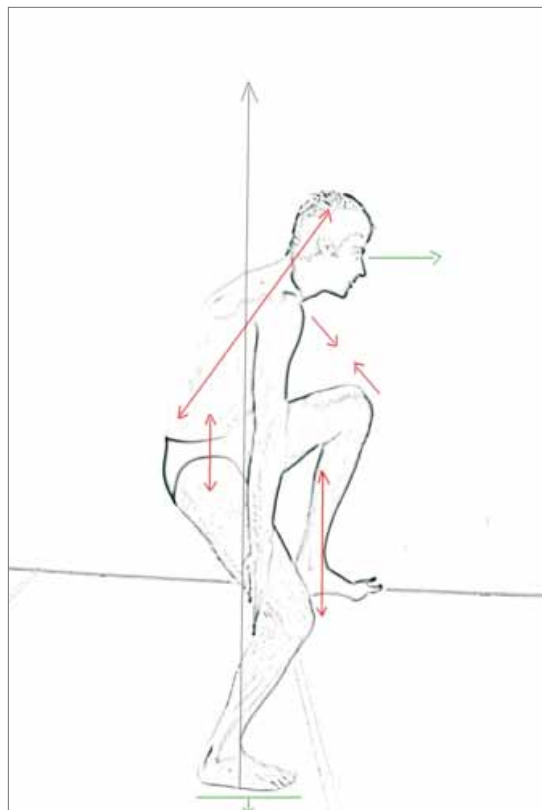
### KEYWORDS

Research, training, movement, Motions, resistance, technique.

---

\* Recibido: enero 25 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.





Motions, como estructura de movimiento corporal, es creado por Jerzy Grotowski (1933-1999), y su equipo de colaboradores durante la etapa del *Objective Drama* 1983-1986. Sin embargo, y con el fin comprender de manera amplia esta técnica de trabajo corporal, es necesario hacer un repaso por los orígenes del entrenamiento –*training*– que, datan de los inicios de su carrera y se encuentran recopilados en el libro *Hacia un Teatro Pobre*.

Cabe anotar que la obra de Jerzy Grotowski, se dividió por etapas, todas ellas ligadas al desarrollo y la evolución de talento creativo del maestro polaco, cada uno de estos momentos dan cuenta de profundas diferencias entre el inicio y final de su carrera, diferencias en el sentido de la evolución, de encadenar conocimientos generados en una constante y productiva búsqueda.

Grotowski, tomó el teatro como punto de partida pero siempre quiso ir más lejos, sus inquietudes sobrepasaron el arte de la representación y se convirtieron en un arte del hombre que busca respuestas más allá de las fronteras de lo cotidiano, ese ir más allá en búsqueda de lo infinito y del retorno al origen.

Dando un vistazo a la historia, se podría afirmar que, para la mayoría de los actores occidentales contemporáneos, el concepto de *training*, en que el cuerpo y la voz son las herramientas fundamentales de su trabajo en el escenario, se renueva y fortalece con la investigación realizada por Jerzy Grotowski, desde su primera etapa creativa entre 1957 y 1969, denominada “*Periodo de las Producciones*”, y de la cual

Eugenio Barba como testigo directo de este momento acota<sup>1</sup>:

El concepto y la práctica de un *training* se desarrolla enormemente con Grotowski y su laboratorio teatral de Wroclaw en los años sesenta: a partir de Grotowski la palabra *training* pasa a formar parte del lenguaje occidental, y no solo como designación de preparación física y profesional. Por ejemplo: el *training* se propone tanto para la preparación física, para el oficio como una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional: es el medio para controlar el propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez es la conquista de una inteligencia física (Barba & Saravese, 2009: 358).

Para Grotowski, el desarrollo de esa inteligencia física se facilitaba a través del entrenamiento, su modelo de actor fue el resultado, entre otros aspectos, de una práctica corporal que incluyó inicialmente una serie de ejercicios de aprestamiento físico que exigían el desarrollo de capacidades corporales y vocales de amplia aplicación basados entre otras, en posturas del Hatha Yoga y series de acrobacia, las cuales exigen un alto nivel de concentración y, ayudan a conectar el cuerpo con la mente como una unidad creadora, una suerte de cuerpo decidido a lanzarse al mundo de la creación.

<sup>1</sup> Para conocer un poco más sobre la estrecha relación que a lo largo del tiempo compartieron estos grandes maestros, y a su vez conocer de primera mano los detalles de lo que aconteció en el Teatro Laboratorio de Wroclaw. Se recomienda la lectura del libro *Tierra de cenizas y diamantes*.

Sobre el hecho de entrenar el cuerpo Grotowski planteaba:

Los ejercicios son ahora un pretexto para trabajar en una nueva forma de entrenamiento. El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un método para sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ¿Y cómo hago esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa Vía Negativa: un proceso de eliminación (Grotowski, 1970: 94).

La primera etapa del entrenamiento en el trabajo de Grotowski, fue abordada desde el plano físico del actor, germen de lo que más adelante se transformaría en una investigación por la dimensión orgánica del cuerpo y cómo ésta dimensión se proyecta en la técnica artística. *Motions*, recoge como otros ejercicios de Grotowski esta transformación, en la cual la organicidad de un movimiento que parte del interior, potencia la ejecución de una técnicas corporales de alta exigencia para el actor, técnicas en las que la destreza del cuerpo es básica; el desequilibrio, las fuerzas en oposición, la búsqueda de equivalencias para compensar estas oposiciones y una acertada utilización de la energía silenciando la mente y abriendo los canales de percepción visuales y auditivos, colocan a *Motions*, en una dimensión más allá del *training* técnico.

En este periodo inicial, Grotowski, creó diversas categorías de ejercicios dentro del *training*, dos de estas, los ejercicios físicos y los ejercicios plásticos, permiten vislumbrar algunos de los principios que posteriormente harán parte de las posturas de *Motions*.

Estos ejercicios son más bien posiciones de acrobacia y de acuerdo con las reglas del Hatha Yoga se ejecutan de manera muy lenta. Uno de los objetivos principales durante su ejecución es el estudio de los cambios que se efectúan en el organismo; principalmente el estudio de la respiración, el ritmo del corazón, las leyes del equilibrio y la relación que existe entre la posición y el movimiento (*Ibid.*: 98-99).

Algunos de estos ejercicios consistían en pararse en la cabeza, realizar saltos acrobáticos que partían de la utilización de un solo punto de apoyo, el pie; dar volteretas adelante y atrás, entre los más destacados.

La segunda categoría de ejercicios, los plásticos, es descrita por Grotowski de la siguiente manera: Estos ejercicios están basados en Dalcroze y en otros métodos europeos clásicos. Su principio fundamental es el estudio de los vectores opuestos. Es particularmente importante el estudio de los vectores de los movimientos contrastantes (la mano hace movimientos circulares en una dirección y el codo en la dirección opuesta) y en imágenes contrastadas (las manos aceptan mientras los pies rechazan). De esta manera cada ejercicio se subordina a la

“investigación” y el estudio de los medios propios de expresión, de sus resistencias y de sus centros comunes en el organismo (*Ibid.*: 101-102).

Cuando Grotowski habla de vectores opuestos y movimientos contrastantes, se puede afirmar que hace una referencia indirecta al principio de oposición, que en la práctica se traducía en acciones físicas que provocaban una serie de obstáculos que debían ser vencidos con el trabajo corporal, como la rotación de las manos en la dirección opuesta a los hombros y los brazos, caminar rítmicamente mientras se doblan las rodillas y las nalgas tocan los talones, manteniendo el tronco erguido la cabeza busca una dirección ascendente mientras las rodillas y nalgas una descendente, el resto del cuerpo intenta ir hacia adelante. En la práctica de *Motions*, la presencia de los vectores opuestos se evidencian desde posturas como la *primal position*, en la que el cuerpo no se desplaza pero tiene un movimiento dinámico entre dos fuerzas, una que desciende: las rodillas, brazos y zona lumbar de la columna con una que asciende: pecho, cabeza y zona alta de la columna.

Aparte de las categorías de los ejercicios en el trabajo con sus actores, Grotowski, planteaba que el entrenamiento del actor también está constituido por dos técnicas: la “técnica 1”, se refería a las posibilidades vocales y físicas, y a los distintos métodos psicotécnicos creados a partir de Stanislavski. Esta técnica, que podía ser compleja y refinada, se podía alcanzar mediante el que hacer teatral. Cuando Grotowski define la “técnica 1”, expone que es una parte del *training*, en que la forma plástica y sonora predomina

sobre todo lo demás, la precisión en la ejecución técnica de los movimientos y de las posturas exigen de parte del actor altas dosis de rigor, disciplina y repetición, se asemeja a un entrenamiento constante como el de un deportista de alto rendimiento, con la diferencia que, el entrenamiento riguroso del actor, es la puerta de entrada a un conocimiento que le permite a éste, ir más allá de la técnica como aspecto de virtuosismo.

Sin embargo, la práctica de *Motions* como un *training* para el cuerpo y la conciencia, comprendida ésta última como el estar presente y en conexión con lo que está pasando alrededor, va dirigida a un actor que se interesa por sobrepasar la perfección técnica y la forma, un actor que busca devenir en un cuerpo que es a su vez presencia física y canal energético entre el exterior y su interior, permitiendo una suerte de comunión con las energías del cosmos, es decir: conectarse con la “técnica 2”.

La técnica 2 tendía a liberar la energía “espiritual” en cada uno de nosotros. Era un camino práctico que dirigía el yo hacia el sí mismo, donde se integraban todas las fuerzas psíquicas individuales, y superando la subjetividad permitía acceder a las regiones conocidas por los chamanes, por los yoguis, por los místicos. Suponíamos cual era el camino, buscábamos los pasos concretos a realizar para internarnos en la noche oscura de la energía interior (*Ibid.*: 101-102).

*Motions* como *training*, tiene implícita las dos técnicas, ambas están ligadas por un



Obra: “*Vol au-dessus*”. Collège de Valleyfield, Canada. Foto: *Diego Jimenes*

denominador común: la energía, por un lado en la técnica 1, energía como forma en la exigencia plástica de las posturas, y de otro lado en la técnica 2, la energía que se manifiesta en la apertura de ese canal espiritual, de la comunicación entre la conciencia y el mundo exterior utilizando el cuerpo como médium-instrumento.

Cabe aclarar que el presente artículo se detendrá en detallar la práctica de *Motions*, desde el significado de la técnica 1. Para analizar la plástica de los movimientos que componen la estructura se han definido como elementos de observación la presencia de los principios de equilibrio y oposición, los cuales son ampliamente descritos por Eugenio Barba en su *Diccionario de Antropología Teatral*<sup>2</sup>. Para el

<sup>2</sup> Para una mayor comprensión sobre la teoría de los principios pre-expresivos, se recomienda al lector la lectura de los capítulos “Pre-expresividad”, pp. 275- 297, “Equilibrio”, pp. 119-142 y “Oposiciones”, pp. 237-248, de la última edición del *Diccionario de Antropología Teatral*, que se encuentra reseñado en la bibliografía que acompaña el artículo.

análisis de la estructura desde la técnica 2 se hace necesario un escrito posterior.

Retornando a los antecedentes que dan origen a la práctica de *Motions*, podemos destacar que 1969 marca el fin de la etapa del *Teatro de las Producciones*, las puestas en escena en el trabajo creativo de Grotowski, sin embargo, a partir de ahí, es cuando todo su arte, que ya ha sido apreciado desde la escena, se dirige totalmente hacia el actor como cuerpo más allá de la representación. Comenzará en la obra de Grotowski el llamado periodo del *Parateatro*, que se desarrollará hasta 1978, un periodo complejo en el que Grotowski se dedica a trabajar más sobre los aspectos humanos, experiencias de descubrimiento del hombre total no solo del hombre actor<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Acerca del Parateatro se puede obtener mayor información en la segunda parte del libro “The Grotowski sourcebook” capítulos 22-28, con un énfasis especial en el capítulo 23: “Holiday (Swieto): the day that is holy by Jerzy Grotowski” y el capítulo 25: “laboratory Theatre/Grotowski. The Mountain Project by Jenna Kumuiega”.

Desde 1976 a 1982, se desarrolla otra etapa en la vida de Grotowski que se denomina *El teatro de las Fuentes*, una investigación que ahonda en aspectos como el *Yo real* y el *retorno al origen*, y para lo cual Grotowski se hace preguntas como por ejemplo: ¿Quién soy yo? Y ¿cómo conquistar la conciencia? En la búsqueda por dar respuesta a estos interrogantes se crean secuencias de exploración con el cuerpo, ejercicios renovados que darán vida a *Motions*.

Otros ámbitos de investigación en el Teatro de las Fuentes se centran en “la circulación de la atención” y la corriente vislumbrada cuando se está en movimiento. Es a partir de aquí que se gestarán los esbozos preliminares de importantes estructuras de trabajo -que después se concretarán en el Objective Drama- como *Watching* desarrollado a partir de “la Vigilia” de Jacek Zmyslowski, y *Motions*, un ejercicio preciso que todavía hoy forma parte del entrenamiento del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards (Sais, 2009: 43).

Entre 1983 y 1986, en Irvine California, se crea el *Objective Drama*, espacio que le permite a Grotowski en compañía de una serie de destacados especialistas relacionados con el teatro, la danza y los cantos tradicionales de distintas partes del mundo, encontrar un lugar común para desarrollar diversos trabajos prácticos y creativos. En estos espacios de investigación es donde *Motions* se va a consolidar como estructura.

Posterior al *Objective Drama*, Grotowski dedicó sus últimos años a la creación

del “Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”. Laboratorio de creación ubicado en Pontedera Italia, y que continua bajo la dirección de Thomas Richards, a quien Grotowski denominó como su “colaborador esencial”<sup>4</sup>.

## MOTIONS

Definir la estructura de movimientos de *Motions*, puede tener tantas interpretaciones como ejecutantes de la práctica haya, debido a que, siempre será una experiencia individual que parte de un encuentro colectivo. El presente texto se apoya en el testimonio de Thomas Richards, en la práctica de *Motions*, realizada por el actor catalán Pere Sais<sup>5</sup> y las posteriores conversaciones que sostuvimos, y en la experiencia personal del autor durante la práctica de *Motions* en un taller intensivo llevado a cabo por Jairo Cuesta y Jim Sloviak en enero de 1997 en la Universidad de Antioquia<sup>6</sup>.

En palabras de Richards, *Motions* es:

<sup>4</sup> Para conocer más sobre el Workcenter, y las actividades que se desarrollan visitar: <http://www.theworkcenter.org/> Sobre la historia de cómo se forjó este centro se recomienda leer el libro de Thomas Richards: *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*.

<sup>5</sup> Pere Sais. Licenciado en Arte Dramático por el Instituto del Teatro de Barcelona, ha formado parte del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards dentro del proyecto “Tracing Roads Across”, desarrollado en diversos países de Europa. Actualmente se dedica a la investigación sobre los cantos vibratorios antiguos, la resonancia espacio-corporal y el entrenamiento de actores en el marco de su proyecto “Drama Ritual”. Sais es candidato a Doctor en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona y trabaja como Profesor en el Instituto del Teatro de Barcelona.

<sup>6</sup> Jairo Cuesta (actor Colombiano) y Jim Sloviak, formaron parte del grupo de colaboradores de Grotowski. Cuesta desde 1976 y Sloviak desde 1983. En la actualidad continúan desarrollando su actividad investigativa y creativa, para el efecto crearon el New World Performance Laboratory en Ohio USA. Para conocer más acerca de este interesante espacio de trabajo ir a: <http://nwppl.wordpress.com/>.

[...] una serie de estiramientos/ posiciones del cuerpo. Su estructura es bastante simple, y en su primer nivel superficial se puede enseñar de forma muy rápida... "Motions" es un ejercicio engañoso. Superficialmente parece muy sencillo pero no lo es. Para abordar verdaderamente cualquiera de sus componentes, por ejemplo la "posición primaria", cada uno de los que hemos practicado "Motions" hemos invertido años de trabajo sistemático.

En "Motions" no se camina. La "posición primaria" en "Motions" se compone de una serie de estiramientos. Los estiramientos son simples (se pueden trazar similitudes con el Hatha Yoga, pero es algo diferente). Hay tres ciclos de estiramientos/posiciones. Cada ciclo es un estiramiento/ posición específico que se ejecuta cuatro veces, cada una de ellas en dirección a cada uno de los cuatro puntos cardinales; el giro de una dirección a la otra se hace estando en el mismo punto. Como separación de cada ciclo hay un estiramiento llamado Nadir/cenit, un estiramiento rápido hacia abajo seguido de otro rápido hacia arriba.

Cuando aprendí "Motions" me dijeron que, al llevarlo a cabo al aire libre, en el bosque por ejemplo, no debía perturbar la vida a mí alrededor. El giro se debía hacer de manera que no molestara, y para saber si estaba molestando o no, debía escuchar (2005: 90-93-94).

En su descripción de *Motions*, se resaltan aspectos tan interesantes como la importancia de la posición primaria, base de la práctica, y de una serie de movimientos que permiten un fluir de la energía en una relación de complemento entre el cuerpo y el entorno, el cuerpo hace parte del entorno que es a su vez el todo.

Las posturas *Motions* siempre están en continua transformación, la energía del cuerpo se moviliza permanentemente no solo en grandes movimientos perceptibles a la vista, sino especialmente en aquellos que potencian una elongación muscular intensa al interior del cuerpo, en este sentido la dirección y la precisión con las que se inicia y termina el ejercicio son fundamentales para la práctica, pero en el trayecto se pueden dar variaciones que exigen mucho más del cuerpo del ejecutante. Estas sutiles variaciones, implican la presencia del equilibrio precario en la ejecución de las posturas y a su vez un trabajo consciente sobre las fuerzas en oposición que se requieren para que la postura se ejecutada con precisión.

El ejercicio de percibir a *Motions*, desde el punto de vista de la técnica 1, se concluye con la ilustración de los movimientos y las posturas en relación con las fuerzas en oposición y las alteraciones del equilibrio, estas relaciones aparecen a modo de líneas que recorren el cuerpo de Pere Sais, el color verde para el equilibrio y el color rojo para las fuerzas en oposición.

### **La primal position, base de *Motions***

Los diversos puntos de vista de quienes se involucran con pasión en la práctica de

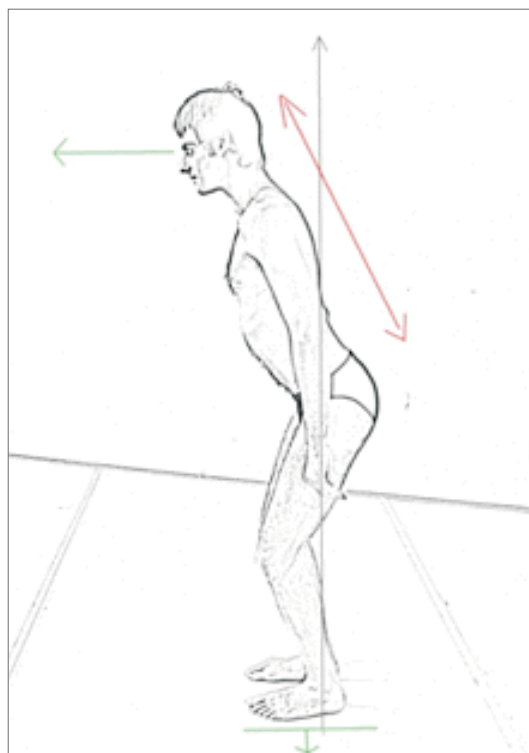


Foto: Pere Sais Motions Primal Position.

*Motions*, coinciden en que la *primal position* es una postura del cuerpo en estado de alerta, un cuerpo que está presente en el aquí y el ahora, orgánico y vital, totalmente perceptivo a su ritmo interno en vínculo con el ritmo externo.

La antropología teatral plantea que, muchos de los principios que definen las prácticas artísticas como la danza y la actuación comparten una base común independiente a que, en la realización se produzcan variaciones, así en la *primal position* el estado de alerta del cazador es el lugar común que permite encontrar similitudes en esta postura, independiente del contexto geográfico y cultural. Ésta es una posición que para Grotowski, tiene relación con elementos ancestrales que han estado presentes en la evolución humana:

[...] ¿Por qué un cazador africano del Kalahari, un cazador francés de Saintonge, un cazador bengalí o un cazador Huichol de México adoptan todos, mientras cazan, una cierta posición del cuerpo en la cual la columna vertebral está un poco inclinada, las rodillas un poco flexionadas, posición sostenida en la base del cuerpo por el complejo sacropelvico? ¿Y por qué esta posición solamente puede generar un solo tipo de movimiento rítmico? ¿Y cuál es la utilidad de esta manera de caminar? Hay un nivel de análisis muy simple, muy fácil: si el peso del cuerpo está sobre una pierna, en el momento de desplazarse la otra pierna no hará ruido; además, se desplazarán de manera continua muy lenta. Así, los animales no puede descubrirlos.



Pero esto no es lo esencial. Lo esencial es que existe cierta posición primaria del cuerpo humano. Es una posición tan antigua que tal vez era aquella no solamente del Homo Sapiens sino también del Homo Erectus y que concierne de alguna manera a la aparición de la especie humana (*Ibid.*: 93).

Para Thomas Richards, la *primal position*, es el punto de partida de *Motions*. Es una posición de alerta a partir de la cual el cuerpo se puede mover inmediatamente en cualquier dirección. El asombro de Richards al ver a Grotowski adoptar la *primal position*, deja para la posteridad una frase que ilustra la magnitud de esta postura: Cuando lo vi adoptar esa postura, pensé que parecía como un pequeño cohete a punto de despegar o un caza en pleno vuelo, atravesando el cielo (*Ibid.*: 91-92).

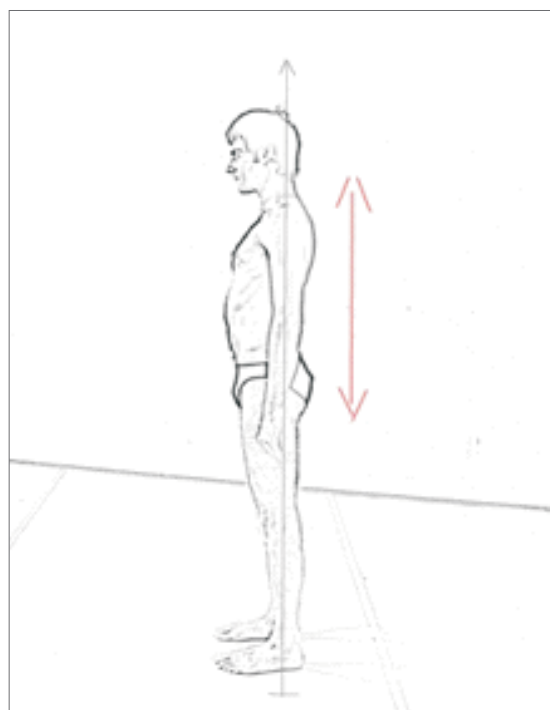
Ese pequeño cohete es la potencia y la fuerza de la postura, aparentemente estática pero totalmente dinámica.

La *primal position* es en sí, toda una construcción de experiencias orgánicas que con el tiempo se acumulan en el cuerpo y le potencian un estado máximo de alerta y de percepción de los estímulos del entorno, esta posición permite que el cuerpo se integre en el espacio, se deje llevar por él y, reaccionar orgánicamente a todo lo que sucede y que la mente muchas veces no alcanza a percibir.

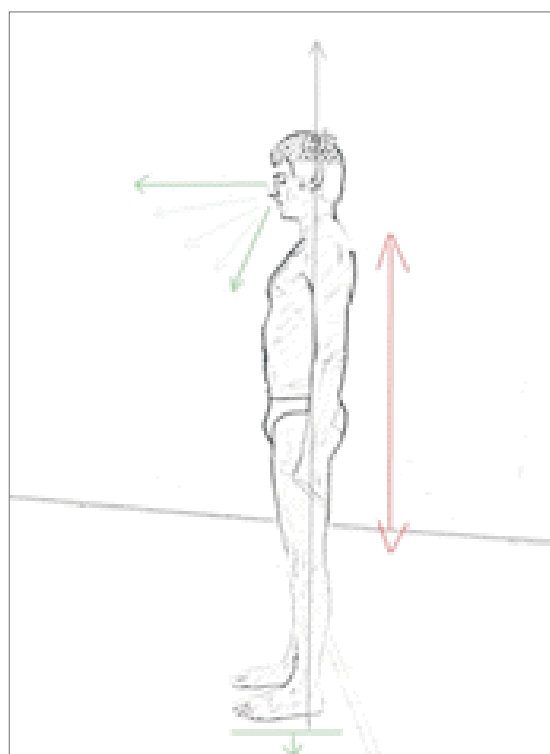
### Standing

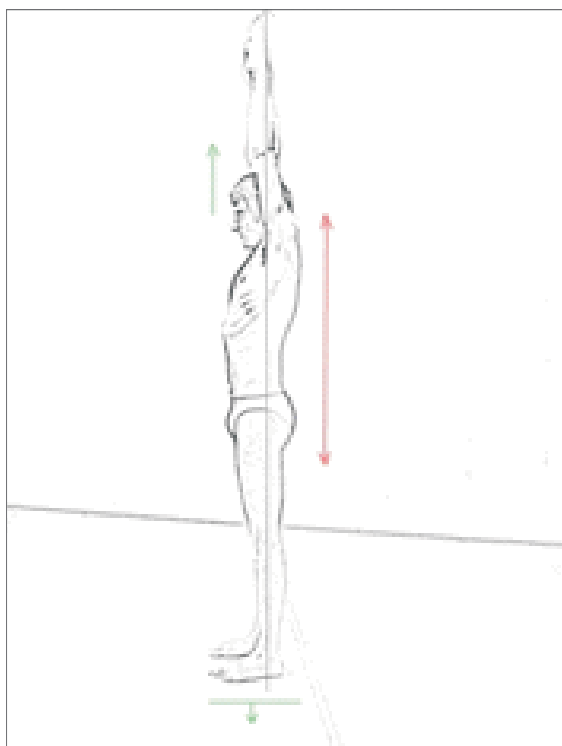
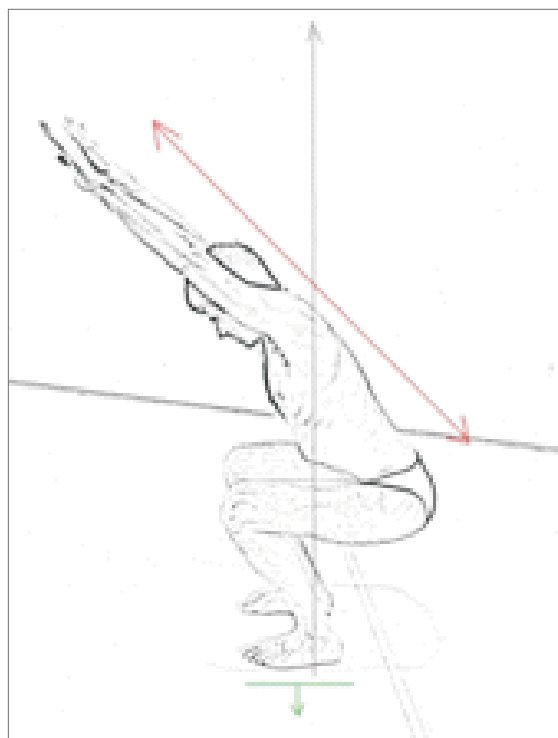
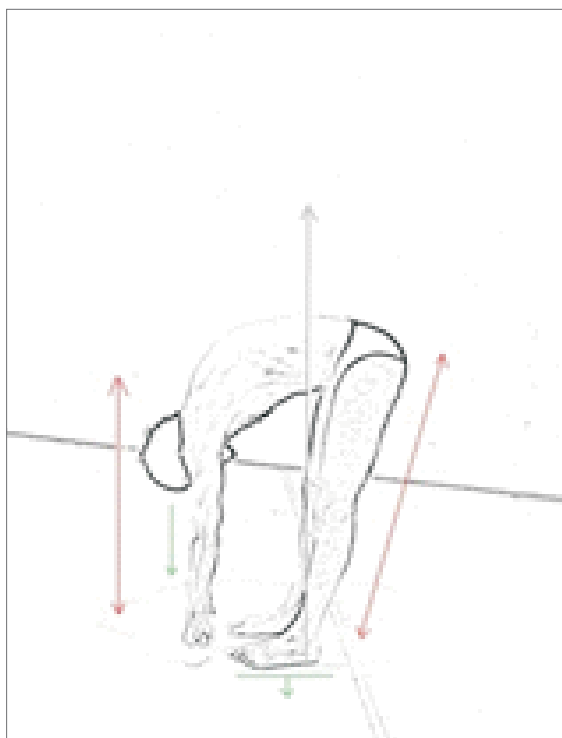
Como su nombre lo indica, esta es una posición neutra que se utiliza para las

transiciones al comenzar y finalizar un estiramiento, bien sea para girar o para comenzar un nuevo ciclo.



### Nadir - Zenith





### Descripción de las posturas de cada ciclo

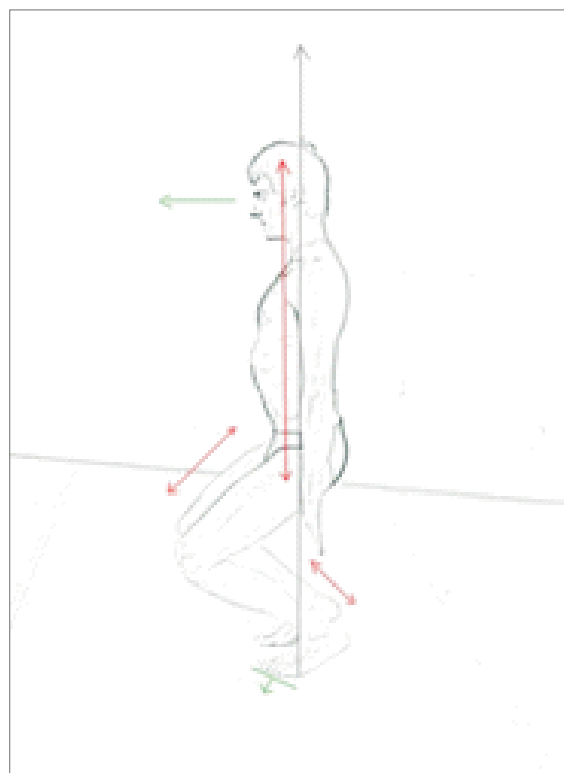
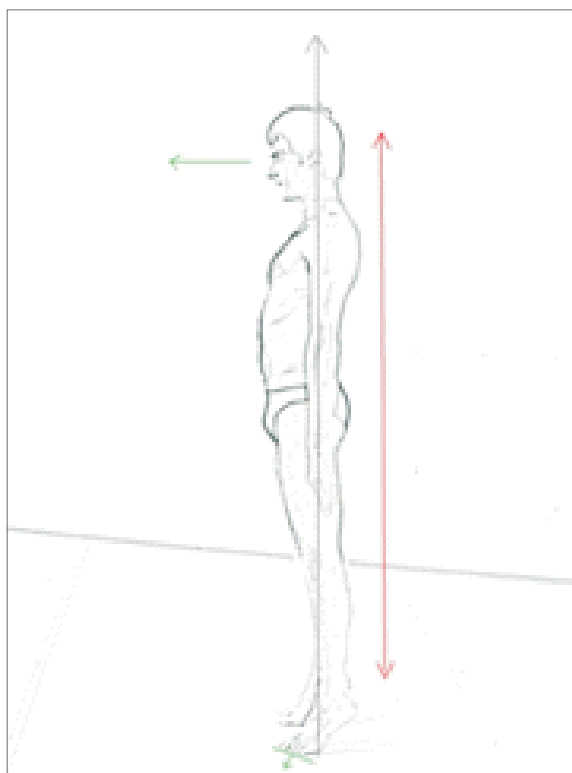
Cada uno de los tres ciclos, está conformado por una serie de posturas en las cuales, desde el punto de vista postural, la alteración de equilibrio y el juego de oposiciones generan una danza constante de movimiento, un movimiento que fluye con dinamismo en el espacio de la práctica y que incrementa progresivamente la presencia corporal del participante.

### Primer ciclo

En el primer ciclo los movimientos se componen de ascensos y descensos del cuerpo en la vertical sin desplazamientos de los puntos de apoyo. La acción de movimiento se determina por una alteración progresiva del equilibrio al trasladar el peso del cuerpo a los dedos de los pies y levantar los talones, los

puntos de apoyo se reducen y la atención del cuerpo se centra en llevar la cabeza lo más alto posible y luego bajar flexionando las rodillas sin llegar a la postura cuclillas, siempre conservando los talones levantados. En este ciclo se crea una línea

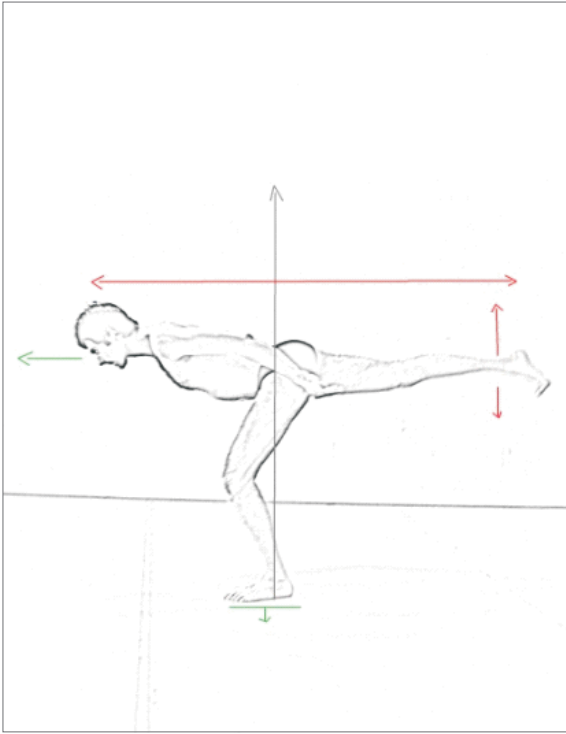
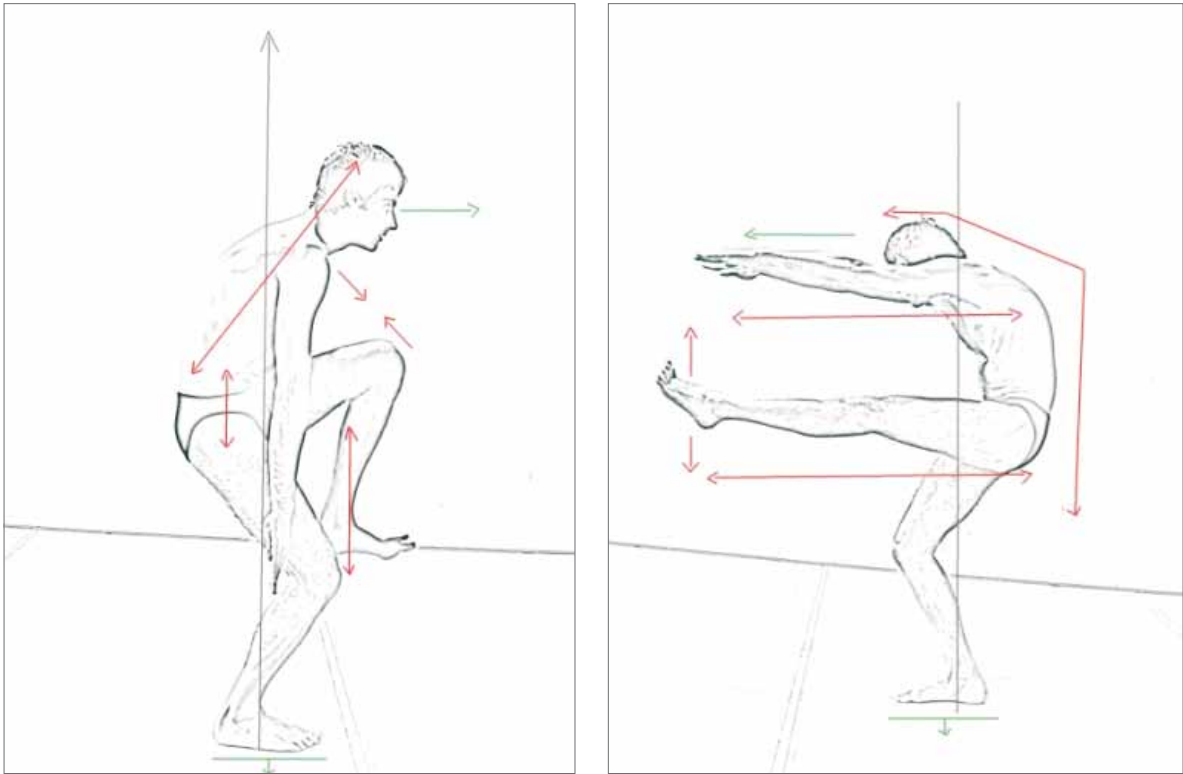
de oposición muy fuerte entre la dirección de la cabeza y los pies, el tronco va hacia el zenith y la cadera y las piernas hacia el nadir. La visión panorámica y abierta, focalizando un punto fijo en el espacio.



## Segundo ciclo

En este ciclo, las posturas avanzan a un nivel más alto de exigencia, la estabilidad corporal se ve comprometida por reducción de puntos de apoyo, se trabaja sobre una pierna mientras la otra está en el aire. Como se puede apreciar en las fotografías, es quizás el ciclo más exigente de cara a la conservación del equilibrio, no solo por la inestabilidad provocada al permanecer sobre un solo punto de apoyo,

sino por los movimientos que se ejecutan con la pierna que está en el aire, es en esta secuencia dónde se puede apreciar la relación intrínseca entre la alteración del equilibrio y la fuerzas en oposición, para conservar la postura en desequilibrio, el practicante tiene que potenciar la elongaciones de la extremidades, y sentir que, cada una de ellas tira en la dirección opuesta queriendo ir más allá.



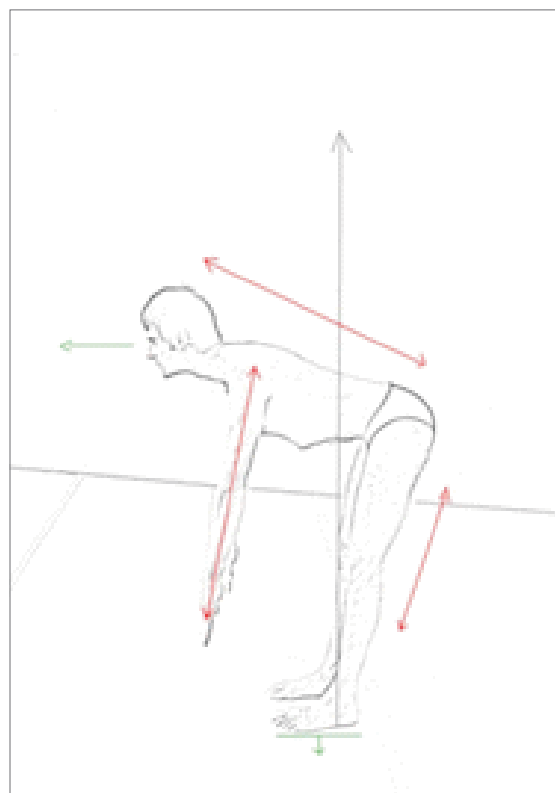
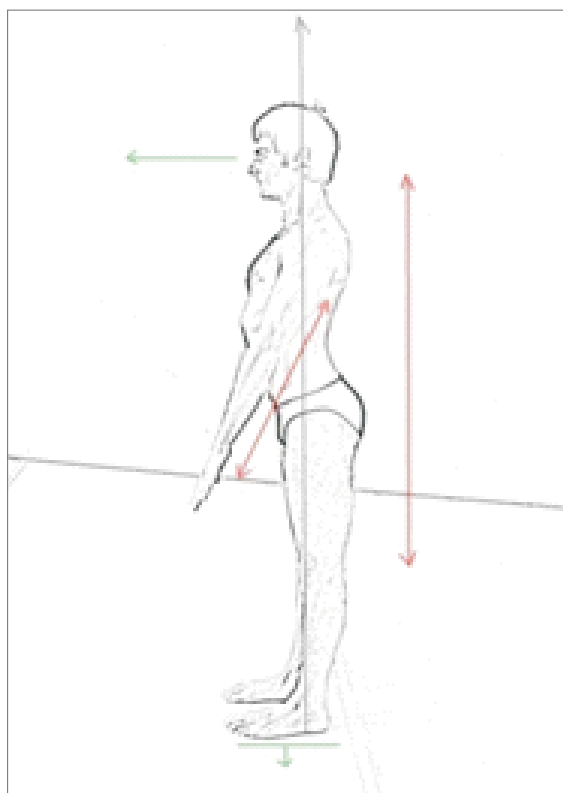
### Tercer ciclo

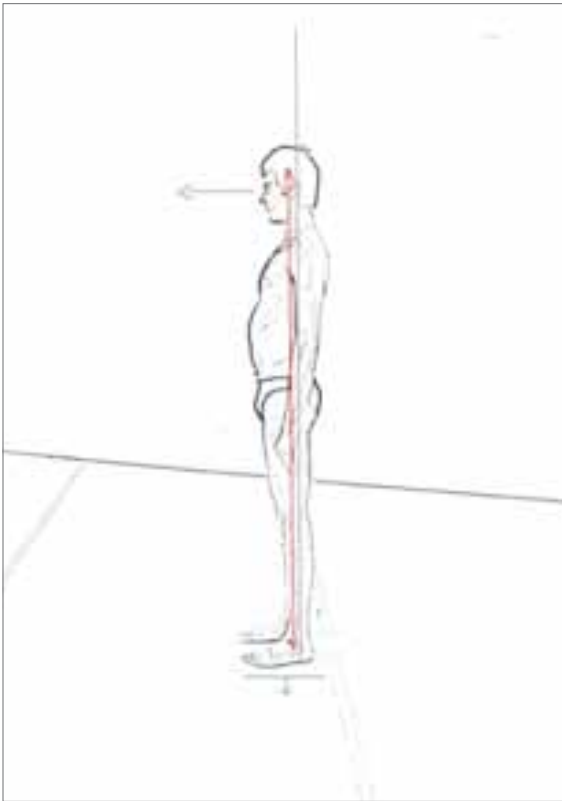
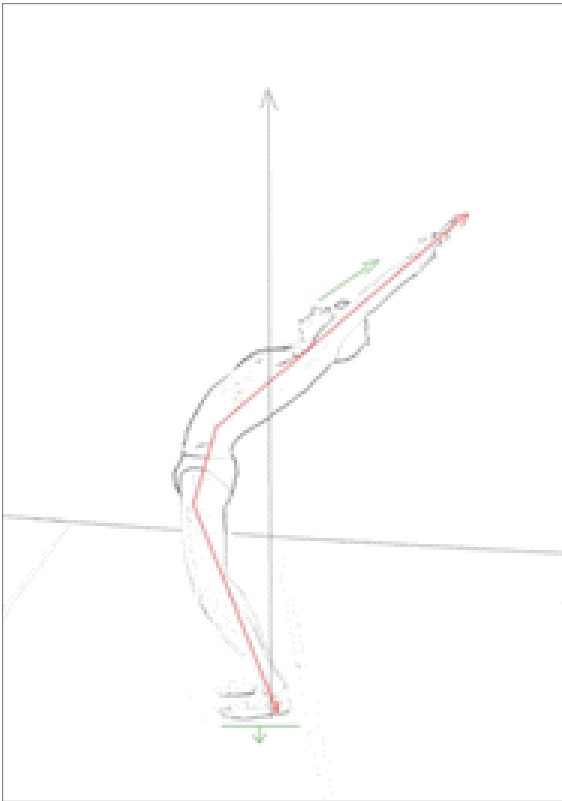
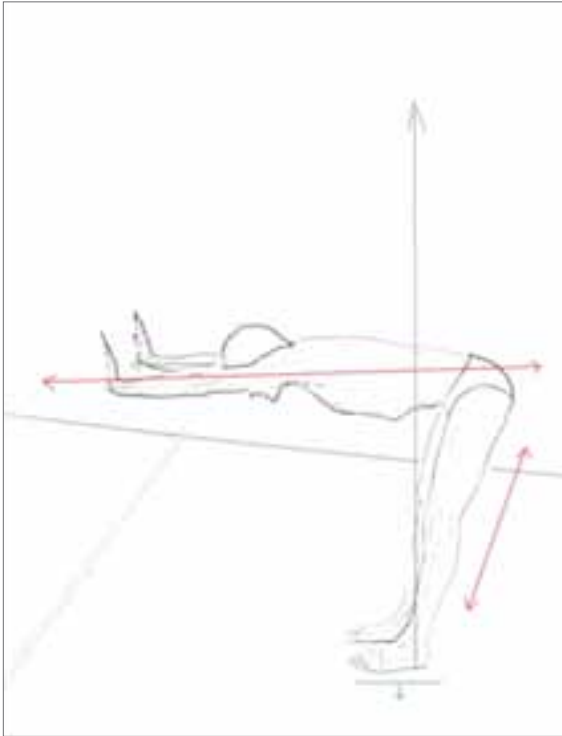
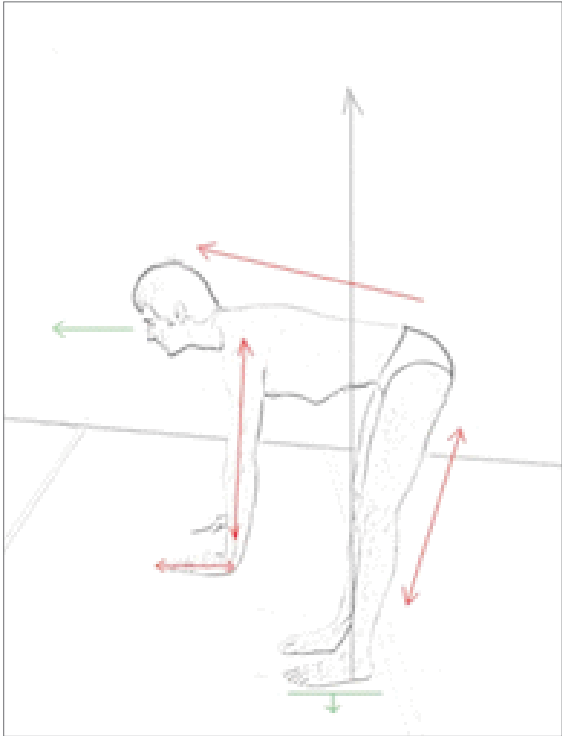
En el último ciclo, la relación entre oposiciones y alteración de equilibrio se genera a partir del movimiento de la columna vertebral, las piernas como puntos de apoyo mayores, permanecen estables, sin embargo, el desplazamiento de la columna vertebral sobre la línea de gravedad del cuerpo afectan la estabilidad del mismo. Para contrastar una posible pérdida del equilibrio, el participante tendrá que potenciar el uso de fuerzas en oposición para conservar la postura y beneficiarse de ella.

La práctica de *Motions*, y su relación con los principios de equilibrio y oposición, es

fundamental tener presente la implicación de la columna vertebral como eje del movimiento corporal pero también como canal para la circulación de la energía en el cuerpo y de la proyección de este en el espacio:

[...] Solo dominando la oposición material entre peso y columna vertebral, conseguirá el actor dominar una norma, en su propio trabajo, con la que afrontar todas las demás oposiciones físicas, psicológicas y sociales que caracterizan las situaciones que el analiza y articula en su proceso creativo (Barba, 1990: 326).





En los ejercicios de *Motions*, observados desde su forma plástica, premisas como el estiramiento, la flexibilidad, la comprensión, la expansión, la movilidad, la inmovilidad, ofrecen al cuerpo una vía de acceso y contacto con los principios de equilibrio y oposición, al realizar la práctica todas las posturas incorporan de una o, otra forma estos principios otorgando al final de la sesión una condición corporal que no es solo la de un cuerpo ejercitado, sino, la de un cuerpo vivo que ha potenciado su presencia, es un cuerpo luminoso que irradia energía, un cuerpo que se ve fortalecido a través de la soltura de la columna vertebral como eje del movimiento, en el que las extremidades se alargan y la relación cabeza, cuello, espalda, parece surgir del centro del cuerpo brindando la imagen de un cuerpo total, que puede aprovechar todo su potencial energético para los proceso de creación dentro y especialmente, fuera del escenario.

*Motions*, es una secuencia de ejercicios que generan en quien lo practica una danza que se complementa desde la forma exterior con los impulsos internos, esos que superan la forma, y devienen en cuerpo orgánico. El entrenamiento se superpone al escenario de la representación y aborda el cuerpo de actor como un artesano del movimiento, *Motions* se convierte en una ruta práctica para articular los principios de equilibrio y oposición en el entrenamiento del actor, pero también, se constituye en una vía de inicio para ir al encuentro de posibles respuestas a preguntas que Grotowski ya en 1956 planteaba: ¿cómo conservar el silencio interior dónde no existe silencio en el exterior? ¿Cómo conservar

la concentración en un lugar propicio para la dispersión? ¿Cómo seguir siendo exploradores cuando tenemos la tentación de construir un hogar? ¿Cómo conservar la “locura de meta” ahí dónde todo sugiere normalidad y dónde nos vemos obligados a definirnos explícitamente frente a la condición de actor?” (Barba, 2000: Carta 13).

Quizás la respuesta se pueda hallar profundizando en la técnica 2, una técnica en la que *Motions* expone todo su potencial, pero para lo cual se requiere una entrega absoluta y años de constante búsqueda y repetición.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barba, Eugenio. (2000). *Tierra de Cenizas y Diamantes*. Barcelona: Ediciones Octaedro.
- Barba, Eugenio & Saravese, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. México: Pórtico de la ciudad de México.
- Barba, Eugenio & Saravese, Nicola. (2009). *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. Lima: Editorial San Marcos E.I.R.L.
- Grotowski, Jerzy. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI editores.
- Richards, Thomas. (2005). *Trabajar con Grotowsky sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- Sais, Pere. (2009). *Grotowski del teatro a l'art com a vehicle*. Barcelona: Diputación de Barcelona/ Intitut del Teatre.
- Shechner, Richard & Wolford, Lisa. (1997). *The Grotowsky Sourcebook*. London and New York: Routledge Taylor & Francis Group.

# MARIA KNÉBEL: PEDAGOGÍA Y FUNDAMENTOS DE LA DIRECCIÓN ESCÉNICA\*

## MARIA KNÉBEL: PEDAGOGY AND FOUNDATIONS OF SCENIC DIRECTION

Isabel Cristina Flores\*\*

*\*\* Licenciatura,  
Maestría y Doctorado  
en Dirección Escénica,  
Academia Rusa de Arte  
Teatral (GITIS), alumna  
de María Knébel.  
Fundadora y Docente  
de la Licenciatura  
en Arte Dramático  
y Directora de la  
Compañía Universitaria  
de Teatro CUT/BUAP,  
Organizadora del Foro  
Internacional de AITU,  
Escuela de Artes,  
BUAP, México.*

### RESUMEN

Fortalecer el fundamento teórico que sustenta el hecho teatral, descifrar el papel del pedagogo y de la pedagogía teatral en la perspectiva de crecimiento del teatro universitario en la región, y en la implementación práctica en los procesos de formación teatral en el aula. Visión de la enseñanza del teatro que debe elevarse a las alturas de poesía pedagógica, nuestra experiencia y reflexiones en el área de la Dirección Escénica, enunciando los principios pedagógicos que propone María Knébel, y el principio de principios de la Dirección Escénica: la construcción de la totalidad, y la habilidad de conectar todos los puntos en esa totalidad, en referencia con las constantes de las problemáticas en los procesos de formación del actor y director en nuestro entorno.

### PALABRAS CLAVE

Creación, conexión, elementos de dirección escénica, escuela, investigación, pedagogía, poesía pedagógica, procesos de formación, tiempo y espacio, totalidad.

### ABSTRACT

The purpose of this article is to strengthen the theoretical foundation that supports the theater fact, to decipher the role of the pedagogue and theater pedagogy in the university theater growth in the region and in the implementation of the practice in the theater education processes in the classroom. As a vision of teaching theater as pedagogical poetry, our experience and reflections in the Scenic Direction area, we formulate the pedagogical principles proposed by Maria Knébel and the key principle in scenic direction: the construction of wholeness and the ability to connect all points in that wholeness, referring to the constant problematic in the actor and director's educational processes in our environment.

### KEYWORDS

Creation, connection, scenic direction elements, school, research, pedagogy, pedagogical poetry, educational processes, time and space, wholeness.

---

\* Recibido: febrero 20 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.



## INTRODUCCIÓN

La decisión de ir a la pedagogía teatral, llego de repente, sin esperarlo, ¡para hacer teatro había que comenzar por la labor pedagógica!, no podía soñar con actores formados, con un equipo de producción, un gran teatro y fechas de estreno, para lo cual yo me había preparado durante 5 años en el GITIS<sup>1</sup>. En ese momento en Nicaragua o en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, para hacer teatro había que crear las condiciones, urgían actores formados sobre los mismos principios, con quienes poder establecer un idioma en común, fortalecer cuadros en el conocimiento del hecho teatral con responsabilidad ética y estética para con el público, y así, fue el principio y comencé mis clases en el taller de teatro universitario con una noble intención y una formación académica que me había permitido participar en la labor pedagógica junto con el equipo de pedagogos de María Knébel. Esa labor ahí iniciada, cautivo mi espíritu emprendedor, y me atrajo como una gran ventana en tercera dimensión para saltar al teatro, sin más ni más, me encontré atrapada en un universo de interrogantes, era evidente que a nivel de cursos y talleres era muy difícil avanzar en el corto plazo, había que insertar el teatro en la educación superior e ir por la creación de la escuela. Desde entonces, me tome muy en serio la pedagogía y estoy agradecida por cada día compartido en el aula con los alumnos, desde donde se ha fortalecido mi decisión en el teatro y la certeza, que participar en los procesos de formación teatral te brinda la oportunidad de vivir y renacer en el teatro.

Plantar una semilla, cuidar su entorno para que crezca en las mejores condiciones, verla florecer y dar frutos resplandecientes, jugosos y nutritivos es mi poesía pedagógica. Pienso que a la pedagogía teatral se tiene que ir con la claridad de la responsabilidad que asumes con el alumno, en donde cada individualidad exige una relación diferente, descubrir, nutrir, impulsar la libre expresión de su individualidad creadora, interconectar los procesos, evitar la predisposición a los resultados, con paciencia y esmero no escatimar esfuerzos hacia el centro de atención: el alumno. Si no estas dispuesto a cumplir esta tarea, mejor dedícate a otra cosa. Hay que construir y constituir la posibilidad de transgredir el umbral de la teoría y la práctica, de convertir la retórica en discurso escénico, las ideas en arte, en un proceso inédito de transformación y movimiento día a día, alumno a alumno, generación a generación, ¡planta la semilla!, este es el reto.

Cito:

pienso, que en la base del sentimiento pedagógico, se encuentra un ávido interés por la gente ...porque a pesar del trabajo, las preocupaciones, las dudas y desilusiones, la pedagogía representa para mí una singular belleza, capaz de establecer una relación directa con lo más elevado y sagrado que se encuentra en el hombre y el arte... (Knébel, 1991: 15).

### De realidades

Nos movemos en un mundo de contrastes sociales, ideológicos, tecnológicos, sin embargo, el chic de la mercadotecnia y la

<sup>1</sup> GITIS, Instituto Estatal de Arte Teatral, Moscú, Rusia.



Obra: “*Sotanos*”. Universidad de Guadalajara. Foto: *Diego Jimenez*

moda nos venden un mundo rebotante de arte, la mayoría de las veces mal utilizado, no gozado en su dimensión estética, pero en fin, este universo virtual en el que nos toca vivir, define espacios de apreciación estética. La “mercadotécnica”, sabiamente ha robado la teatralidad y la ha colocado en cada diseño, en cada pieza, adormando artículos de moda, desde un chip, un lapicero, una goma para borrar, hasta magños centros culturales, centros comerciales, cohetes espaciales, usandola como anzuelo de múltiples campañas publicitarias para lanzar al mercado productos atractivos al gusto del comprador potencial, y aunque no sean absolutamente necesarios esos artículos los compras en la cadena de consumo. Sin caer en la vanalidad de continuar esta cadena y hablando de un teatro de arte, cabría entonces preguntarnos ¿de qué manera nosotros desde la escuela estamos respondiendo a estas exigencias del teatro

actual? Porque entonces, no atraer al teatro como a una “noche de compras” a ese ciudadano común o espectador potencial, si la teatralidad anda por los edificios de Times Square, los Estadios de Fútbol o los concursos de belleza, porque las salas de teatro se encuentran semi-vacías.

De conexión en conexión, siguiendo esta lógica, ¿que relación tiene esta realidad con las escuelas?, mucha, el teatro para responder a estos interrogantes desde la escena debe conectar esta realidad con nuestras escuelas y preguntarnos ¿responden las escuelas al cumplimiento del ideal del actor y director que necesita nuestro tiempo?, ¿cuál es la misión del pedagogo en estos procesos?, ¿por qué ir a la pedagogía teatral hoy?, ¿en qué medida hemos sido capaces los que realizamos la labor pedagógica de integrar este ideal y ofrecerlo como una tentación estética para fortalecer la esencia teatral?, ¿de

qué manera se integran los contenidos programáticos a esta nueva realidad?

Pienso que el estudio del fenómeno teatral, la labor de investigación, el fortalecimiento de la figura del pedagogo, la contextualización del hecho escénico en nuestra realidad y una decisión responsable de asumirse en el hacer teatral como creador, puede potencializar este encuentro entre el teatro y la pedagogía, para poder descifrar con mayor acierto los interrogantes y exigencias del teatro de nuestros días.

Quizá, hemos demorado demasiado en atacar el problema pedagógico-teatral y, por ende, realizar determinaciones estratégicas que redefinan el camino al teatro, cerrar las brechas que nos ha marcado el descuido en la tradición, el tiempo y las omisiones gubernamentales para llegar al fortalecimiento de la memoria histórica del teatro y determinar nuestro presente teatral.

El teatro mismo nos va planteando líneas de desarrollo, por ejemplo, al acelerado crecimiento de escuelas de teatro en los últimos 20 años en México (el auge de escuelas se dio en mayor medida en la década de los 90s) y otros países del continente. Grata coincidencia, que incomoda a las escuelas consagradas y alerta que algo está pasando con el teatro, en el país, en la gente, la descentralización del teatro no se dio por mandato, sino por necesidad de desarrollo de la misma expresión teatral y, aunque se hablaba que no iban a resistir las escuelas, el devenir del tiempo, ¡tenderan a desaparecer! Se comentaba, son escuelas patito, pues ha ocurrido lo contrario, los

centros de formación teatral crecen, se fortalecen, representan un gran atractivo para los jóvenes y generan una inusitada demanda de pedagogos, de especialistas, de grados académicos, de conocimiento y experiencia, egresan cientos de actores cada año, y resulta que el teatro no estaba preparado para este acelerado crecimiento y esta demanda, porque había sido privilegio de iluminados.

En consecuencia, en la primera década del 2000, periodo de consolidación de las “nuevas escuelas”, la crisis de pedagogos y especialistas por áreas de conociendo, se manifiesta con mayor fuerza. Cada vez son más evidentes las carencias en este campo, periódicamente se manifiesta una diferencia entre aquellos docentes que cuentan con cualidades natas o formación hacia la pedagogía, y otros que muestran menor habilidad, también se manifiesta la diferencia entre una decisión responsable y una manera de resolver a la ligera el problema del empleo. Este hecho se pone en evidencia entre los estudiantes con una aceptación o no aceptación del maestro, y seguidamente con la ruptura de muchas ilusiones que estudiantes y docentes se hacen al ingresar a una escuela. Este cuestionamiento periódico entre la concepción de teatro y profesión, motivo y razón de la institución escuela, nos debe llevar a reflexionar con mucha detención, seriedad y responsabilidad este tema.

### **De escuelas**

*“Enseñar, aprendiendo”*, propone Nemirovich-Dánchenko; pedagogo y director ruso formador de grandes artistas de la escena rusa. La escuela y sus significantes de instrucción, aprendizaje, encuentro,

reflexión, conocimiento, habilidades, capacidades, experiencia, investigación, en esta práctica constante la tarea pedagógico-teatral instituye una nueva relación de nuestro tiempo: *la relación pedagogo-actor*, que en el escenario del arte teatral, fenómeno colectivo por excelencia, adquiere dimensiones excepcionales de conjunto e integración. Ambas perspectivas confluyen en una línea que revela el sentido profundamente humano del teatro, “el que decir y como decirlo desde la escena”, condiciones que descubren el carácter complejo, fascinante, exigente, delicado, poético del problema planteado.

Cito:

La pedagogía exige una enorme reserva de paciencia, firmeza, respeto, confianza, algunas veces –severidad e inflexibilidad y en todos los casos– bondad y sentido del humor (*Ibíd.*: 17).

Aleksei Popov, determina la tarea pedagógico teatral como “escuchar y ver la vida” para “prender la imaginación”, entonces necesitamos una gran capacidad de observación, investigación, exploración y conciencia de la experiencia que respalde esta compleja tarea. Por tanto, la pedagogía teatral esta llamada a interpretar un rol protagónico en el fortalecimiento de la decisión de hacer teatro, y por ende, de la institución escuela.

Podemos desde estos postulados, sugerir muchas cualidades, sentido humano, decisión en el teatro, carácter de investigador, responder desde la escuela al cumplimiento del ideal de profesional del teatro que requiere nuestro tiempo, es

lo que se determina como, la Misión de Escuela, que en cada institución se define de manera similar, “como la formación optima de profesionales en el campo del teatro, actores, directores, etc., ... bajo determinados lineamientos...”, y la visión va todavía más allá, nos vemos como el centro educativo número 1, y está bien plantearse un ideal tan alto, pero la verdadera realidad nos muestra escuelas en constante crisis, desintegración de contenidos, niveles contrastantes del conocimiento en los grupos, pero sobre todo el “síndrome de desilusión” que, aqueja a los alumnos de últimos años, tal pareciera que la semilla se siembra, si se deposito en tierra fértil o no... ese es otro asunto.

La integración del plan de estudios alrededor de un perfil a lograr, el desarrollo completo de los programas, la determinación metodológica, el acuerdo del equipo docente, las condiciones de infraestructura, deberían producir el milagro, y creo que hay ejemplares suficientes de acierto, ¿por qué entonces tanta inconformidad al interior de las escuelas? Pareciera, que es un procedimiento de experimentación continua, acto seguido “Revisión de planes y programas de estudio”, los programas se cambian mucho por otros con la esperanza que van a llevar al resultado deseado, pero, la crisis vuelve a manifestarse. La revisión y valoración continua de los programas es premisa verdadera, sin embargo, el paso de los contenidos del docente al alumno es una empresa delicada de evaluar, solo un equipo docente comprometido con los objetivos de escuela puede hacerlo, me parece que fallamos en las consideraciones de formación pedagógica.

*“Ganar el derecho de formar un colectivo”* decía Knébel, si tomamos en cuenta el planteamiento vital y filosófico, que el teatro conforma un noble campo que contiene tareas específicas para la realización de este proceso: la actuación, la dirección, la dramaturgia, la escenografía, entre otros.

Cito:

El pedagogo responsable del curso que sea incapaz de crear la unidad del equipo pedagógico, nunca podrá lograr un elevado rendimiento del grupo **“personalidad y escuela** son dos partes integrantes del problema de la formación teatral que me parecen determinantes e inseparables”... por esto cuanto más te dediques a la pedagogía, sea este trabajo, con actores o directores, --este siempre será un proceso de dos rostros-- por un lado, vaticinar la personalidad, acertar con las particularidades ocultas que caracterizan la individualidad del hombre, y por el otro lado, descubrir frente a esta individualidad las leyes de la creación artística (Knébel, 2003: 205).

La tarea planteada por Knébel, lanza retos que pueden sustentar el cumplimiento de esta compleja tarea, podemos mencionar: personalidad y escuela, contenidos programáticos e instrumentos de valoración, perfil a lograr, filosofía de la profesión, decisión en el teatro, trabajo en equipo, comunicación en el proceso creador, metodología, claridad de objetivos y metas, responsabilidad, ética y disciplina, visión y valoración de

los procesos de crecimiento, impulso a la individualidad creadora, unidad y totalidad, conjunción teórico-práctica, reflexión del hecho teatral (investigación), y amor, mucho amor por lo que haces y por el ser humano.

En el entendido que, la formación teatral de escuela tendría que constituir una sucesión de pasos dirigidos a metas concretas de crecimiento de habilidades, cualidades, actitudes, capacidades, valores; sujetos de evaluación; que con seguridad tendrían que conducirnos al perfil deseado y al cumplimiento de la misión de escuela, la pedagogía teatral es la clave, entonces, cada paso, cada contenido, cada clase, cada experiencia inédita, agrega un nuevo trazo al perfil del futuro creador.

Sí, agregamos también que el teatro exige del artista de hoy una delicada y precisa conexión con el instrumento del actor y una gama de recursos expresivos que conforman la unidad psicofísica, en este contexto la labor pedagógica no es solo tarea en solitario, es tarea del conjunto docente, un equipo interconectado e identificado con los objetivos de la formación teatral, universo en el que quizá a cada docente le interesaría elevar la pedagogía teatral a las alturas de poesía pedagógica.

### De pedagogos

Dos personalidades únicas por su sapiencia y grandeza, conversaban sobre las dificultades en el aula; este diálogo aconteció después de valorar la muestra de la obra *“La Tempestad”* de W. Shakespeare, una tarde de Junio de 196...

Maria Knebel y Aleksei Popov, después de horas y horas de trabajo, en momentos de cansancio o solaz esparcimiento, reflexionaban sobre el tema, ¿qué son los alumnos? Cito:

que interesante sería echar una mirada sobre ellos 20 años más tarde, --¿quiénes de ellos creativa y humanamente llevaran a la vida y al teatro lo que nosotros depositamos en ellos?... Pienso en algunos y mi alma se reconforta. No, no nos van a defraudar! Pienso en otros y del alma salta un resentimiento: ¿Quien me devolverá el tiempo y el esfuerzo que yo les entregue a ellos?... pero aquellos por los cuales valió la pena dar lo mejor de mí... son muchos-- (Ibid.: 206).

Maria Knébel, cambio la forma de hacer pedagogía, conduciendo a sus estudiantes hacia una libertad a la creación, con fundamento en la disciplina, el trabajo de conjunto y un método de trabajo, el "método de análisis por las acciones". Ella y Popov, llevaron esta labor juntos, "escuchar y ver la vida", decía Aleksei Popov, si usted puede escribir lo que ha visto en la vida, entonces, creo que puede ser capaz de trasmitirlo y proyectarlo en el lenguaje escénico, ellos comenzaban por recomendar la escritura y seguimiento de un diario teatral.

Los procesos de formación teatral presentan muchas aristas y singulares especificidades; el trato cercano, la naturaleza teórico-práctica, la búsqueda en lo emotivo, en el plano interno, cuando el instrumento de trabajo es la totalidad psicofísica del actor; por ende, pisando

los espacios del aula el alumno tiene que ser lo máspreciado. La claridad de esta relación constituye la fortaleza de la pedagogía teatral, entender y asimilar tu rol de guía y motivador, poseer la sensibilidad de conducir al alumno, al reconocimiento de sus habilidades y capacidades, a la apertura de la libre expresión de su individualidad creadora. Instruirlo y facilitarle la iniciación al vasto universo de la exploración e investigación teatral, reviste características de una difícil tarea humana, que potencialmente puede colmarte de gozo hasta lo más recóndito de tu ser o desencanto y llevarte a múltiples cuestionamientos sobre el sentido de tanto sacrificio, si finalmente es el lugar menos reconocido. *Más exactamente*, dice Knébel, "los alumnos pasan por nuestra alma, nuestros nervios y nuestro pensamiento".

En esta combinación de interacciones, se devela la misión del pedagogo en los procesos de formación teatral, entonces, ¿estamos colocados cerca o lejos del objetivo?, ¿Por qué no le dedicamos la suficiente atención a este tema?, ¿Por qué tanto rezago en esta área?, si en México y Latinoamérica existen hoy en la educación superior un mayor número de escuelas que en Europa, ¿Por qué a la pedagogía se accede con tanta facilidad?, a veces con irresponsabilidad. ¿Qué cualidades son intrínsecas del pedagogo de teatro?, ¿cómo se obtiene la formación pedagógica adecuada?, ¿quién da seguimiento o revisa estos procesos?, ¿por qué no se fortalece la academia en nuestro medio?, ¿dónde está el código ético de maestros y alumnos?, el secreto para establecer esta y más conexiones es el eslabón perdido de nuestra historia teatral

La pedagogía teatral, “es un arte que se propaga de boca en boca” (*Ibidem*), es pasión, es manifestación de cultura teatral, es conjunto e integración, estado superior de exigencia y necesidades del teatro y su relación con la sociedad en que vivimos. Sin embargo, presentamos insuficiencias de estudio e investigación en esta área, hay que reconocerlo, quizá sea por cuestión de tiempos, pero también por ausencia de espacios de reflexión, valoración y medición de los objetivos y metas del eje fundamental del teatro en la actualidad: *la escuela, su misión y la contextualización del pedagogo en estos procesos*.

### **Pensamientos sobre Dirección Escénica**

G. Tostonogov, comenta en el prologo de *Poesía Pedagógica...*

Fue ella la primera en preocuparse por la formulación teórica de los principios de la dirección escénica y conceptualizar la experiencia para la formación de los futuros directores (Knébel, 1991: 6).

Entender con todo tu ser, desde adentro, la esencia del arte interpretativo, abrir e impulsar la libre expresión de la individualidad creadora, acercarnos a la existencia orgánica en escena alejándonos de las formas y formulas que pueden inhibir la creación original, única e irrepetible del actor/actriz, director/a. Formar al creador, activo participante de la puesta en escena, arribar al discurso escénico dotado de los elementos, herramientas y categorías consecuentes para resolver la puesta en escena es también pedagogía teatral.

Los que nos dedicamos a este negocio; que produce muchas satisfacciones, más no

grandes empresas de ganancias materiales; nos encontramos con frecuencia ante una confusión en los objetivos del teatro y el aula, en clase con frecuencia se da mayor atención al producto no al proceso, el lenguaje literario prevalece sobre el escénico por parte del docente, si vamos al alumno el conocimiento suele ser acotado, fracturado, egocentrista y, ya con rapidez hay que ir a la escena a inventar... no a crear a partir de los elementos de dirección, a partir de la historia, sino a inventar alrededor de la obra lo que se te ocurra ¿Por qué, si la propuesta teatral tiene un sencillo principio, cómo es contar una historia desde la escena?, historia que es conducida por la idea de dirección y que debe significar en el trabajo con los actores, conjunto, ideas, sentimientos, metáfora, color, textura, movimiento, interacción, comunicación, reflexión, investigación, metodología... sin embargo, tengo la certeza que nos preocupamos más por el resultado, ¡tiene que ser novedoso! Y no por el fundamento de la dirección escénica.

La Puesta en Escena en la historia y al día de hoy, ha significado expresión viva de una realidad y la comprensión de las sorprendentes dimensiones del fenómeno teatral en sí mismo, como hecho de comunicación, atraen sobremanera nuestro interés por abordar el tema, desde la óptica de la dirección escénica y, en ella desentrañar el rol de la idea de dirección y el trabajo con los actores, la realización de estos postulados en el proceso de puesta en escena y la consecuente recepción del público. Para los que hacemos investigación en la creación, el tema, nos brinda la oportunidad de conjugar en el estudio diferentes planos de la experiencia,

la teoría y la práctica teatral, entrelazados en un punto cercano de referencia con nuestras realidades y vivencias: la resonancia vital del espectáculo en un tiempo y en un lugar determinados.

Cito:

Teatro contemporáneo es la conjunción de una obra contemporánea, dirección contemporánea, actores contemporáneos, espectador contemporáneo. Un teatro contemporáneo es una idea actual, expresada de manera actual. Teatro contemporáneo es un teatro que de manera más completa y profunda refleja la vida (Tovstonogov, 1998: 82).

Sin embargo, nuestra historia teatral; esa historia peculiar mezcla de teatro propio y ajeno, de fiesta y rito, de ofrenda y abstracción, de ironía y de verdad; pero en última instancia expresión de una realidad que propone y desata nudos en pos de una identidad del teatro mexicano hay que investigarla y proponerla.

En este camino sinuoso en donde hay mucho por recorrer para arribar fortalecidos a, *Cualidades del Director*:

En primer lugar la cantidad de puntos de atención y en relación a esto la capacidad instantánea de conectarse entre ellos, en segundo lugar la habilidad de ver en cada elemento por separado una parte del todo, la sensibilidad de captar la

totalidad, constituye el principio de principios de la dirección escénica (Knébel, 1991: 53).

El referente del trabajo de *Dirección*, incluye muchos puntos de trascendental importancia, como: la idea de dirección, el trabajo de conjunto con los actores, la armonía de los elementos teatrales participantes, el impulso a la individualidad creadora, el desarrollo de la capacidad de colocarse en las circunstancias dadas, derramar imaginación traducida en capacidad de síntesis; traducir tus ideas, sentimientos, emociones al lenguaje poético de imágenes; el tema, la comprensión de la idea del autor y la expresión de su estilo; la solución del espacio y desarrollo de la idea escenográfica, la determinación del público al que se dirige, para contar la historia con sorprendente belleza.

Descifrar el acierto de una puesta en escena, sobre la base de esta concepción, significa descubrir un espacio convergente de identidades, impacto y reflexión de nuestro entorno, en donde artista y espectador, logran comunicarse en el contexto de una expresión viva de un tiempo, que rebasa su mismo tiempo, finalmente, en un proceso de dar y recibir. Recordando a Maria Knébel, al asumir la responsabilidad de integrar el equipo de pedagogos de la Facultad de Dirección del GITIS, comentaba con gran sentido del humor, que tuvo en sueño, en donde le preguntaba a K. Stanislavski, ¿cómo hacer para trabajar con los directores? él contestaba: lo mismo que con los actores, sólo que hay que poner a los directores a interpretar roles de mujeres y hombres,



para que puedan guiar de igual manera a las actrices y a los actores en sus tareas de construcción del personaje.

Sobre este y otros puntos del fascinante tema de la dirección escénica, vamos a referirnos en próximos escritos.

## BIBLIOGRAFÍA

Tovstonogov, G. (1998). *El Espejo de la escena*. Rusia: Giperion.

Knébel, M. (1991). *Poesía pedagógica*. México: Siglo XXI Editores.

\_\_\_\_\_. (2003). *Lecciones de Popov*. Moscú: GITIS.

# LACASASINFIN: APOSTILLAS SOBRE EL PROCESO CREADOR DE UNA PUESTA EN ESCENA\*

*THE ENDLESS HOUSE: ANNOTATIONS ABOUT A PRODUCTION CREATION PROCESS*

Marcelo José Islas\*\*

*\*\* Doctor en Filología  
Española por la  
Universidad de  
Valencia-España.  
Profesor de Actuación de  
la Carrera de Actuación  
del Departamento de  
Artes Escénicas de la  
Facultad de Arte de la  
Universidad de Playa  
Ancha.  
E-mail:  
marcislas@yahoo.com.ar.*

## RESUMEN

El presente trabajo describe el proceso de creación de la puesta en escena de La Casa sin fin, por parte del Grupo SOLODOS. Se divide en dos partes: la primera se refiere a la puesta en práctica del concepto de dramaturgia, del texto y del espacio. La segunda describe la puesta en escena. Estos dos temas que exponemos por separado para una mejor comprensión, durante el montaje fueron imbricándose como parte de un proceso de creación que involucró a todos los que participamos por él.

## PALABRAS CLAVE

Contact improvisation, dramaturgia, escultura espacial, poética, puesta en escena.

## ABSTRACT

This work describes the production creation process of The Endless House, by the SOLODOS group. It is divided into two parts: The first part refers to the putting into practice of the dramaturgy, text, and space concepts; the second part describes the production of the play. These two topics, which are presented separately for better understanding, imbricated during the production as part of a creation process which involved all those participating in it.

## KEY WORDS

Contact improvisation, dramaturgy, spatial sculpture, poetics, production

---

\* Recibido: abril 1 de 2011, aprobado: abril 30 de 2011.

## INTRODUCCIÓN

Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin (Borges, 1996: 20).

“En todas las distintas expresiones apasionadas yace el otro” (Eltit & Errazuriz, 1994: 22). “El monstruo humano combina lo imposible y lo prohibido” (Foucault, 2000: 62).

**A menudo ocurren hechos que superan la ficción. Se trata de una delgada línea entre lo real y lo imaginario. Después, pasa el tiempo y estos hechos quedan en el olvido. Lo mismo ha ocurrido en otros ciclos históricos, donde para muchos investigadores, las huellas de antiguas civilizaciones se han perdido en un recodo del tiempo y se transforman en leyendas, mitos o fábulas.**

El pensamiento mágico que ha caracterizado a la primitiva Grecia, poco se conoce. Formó parte de un “mundo encantado”. Hoy, sin embargo, vivimos en una época signada por el “desencantamiento del mundo”. Un mundo acaso mucho más impío, más cínico, más escéptico y desamorado. Carecemos de epopeyas, escasea el lirismo y casi todo, tarde o temprano, pasa al olvido. No obstante, nosotros creemos humildemente que el tiempo no pasa: somos nosotros los que pasamos, la cuestión es cómo.

Por eso, es importante proyectar la inteligencia muy lejos hacia atrás y hacia delante para comprender el presente.

Desde el inicio de los tiempos, el hombre ha sentido la necesidad de comprender el mundo que lo rodea, hasta dónde se extiende y cuál es su papel dentro del universo. Comenzó a emerger de las tinieblas de la irracionalidad hacia la luz del pensamiento y la conciencia, guiado por el afán incesante de encontrar respuestas a los problemas que se le planteaban.

Los mitos suponen un despegue hacia lo conceptual: la representación de los orígenes, las “transmutaciones” del mundo y de la sociedad, mediante narraciones de carácter sagrado. Expresan dramáticamente las ideologías. Mantienen la conciencia de los valores, ideales y vínculos que se suceden de generación en generación. Avalan y justifican reglas y prácticas tradicionales y se resignifican.

Como grupo de teatro SOLODOS, realizar la puesta en escena de *La Casa sin fin*, fue el modo de reflexionar sobre el hombre y su habitar en el mundo. Habitar que, si bien ha variado a lo largo de la historia, mantiene conflictos inherentes a la naturaleza humana que lo trascienden, tales como el rechazo a lo distinto, la pasión y el odio como aspectos del amor, la otredad, la anormalidad, entre otros.

De acuerdo con el fundamento de valor de nuestra época, que implica la pérdida de certezas del racionalismo moderno, la quiebra de las formas de representación “binarias” de la realidad y la asunción de la “opacidad” del universo, el objetivo de

nuestro trabajo partió de las tres premisas que se pueden extraer de las citas del comienzo de párrafo:

1. La figura arquitectónica del Laberinto como *La Casa sin fin*.
2. Su habitante, el mitológico Minotauro (mezcla de hombre y animal) para elaborar una "poética del monstruo".
3. La otredad como destino de mi loco apasionamiento.

### POÉTICA DIRECTORIAL

En algún momento de la historia el teatro fue como una especie de reflejo, de espejo de la vida. Actualmente, las condiciones históricas imposibilitan que esto sea así, ahora, en estos tiempos, es necesaria una ética y una estética que den cuenta de aquello de lo que el poder no quiere hablar.

El teatro, como arte, puede ser esa energía que rompe y fractura la realidad, que formula y propone otra desde su visión poética. Para recuperar la posibilidad de hablar poéticamente, el teatro, en principio, debe aceptar la idea de cuestionar la realidad.

Esto no significa que, haya que recurrir al panfleto para hablar del entorno, ni que se la intente representar en su totalidad. Preferimos como grupo, los aspectos parciales sobre la totalidad, lo incompleto sobre lo completo. No pretendemos representar íntegramente la realidad, sino, plegar la realidad al arte. Exasperar la naturaleza produciendo objetos

originales o imaginarios. Objetos que, existen junto a lo real pero sin ocupar, sin pretender ocupar el lugar de este.

Uno de los principios estéticos con los que trabajamos siempre es la poetización de la realidad, pero no como enmascaramiento de la misma, sino, como develamiento de otra realidad a través de lo poético. Entiéndase aquí, que lo poético no necesariamente está asociado a la poesía como género literario, sino al concepto desde el cual se enfrentan los hechos, los espacios, los objetos, la actuación, entre otros.

Trabajamos con la certidumbre, que la palabra dramática forma parte de un espectro más amplio en el que entran en juego las imágenes, el trabajo de los actores, entre otros. Por eso, los textos que elaboramos, se presentan como guiones, propuestas de trabajo que luego se completan con el desarrollo del proceso creador en escena durante los ensayos.

### DRAMATURGIAS

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramática convencionalizada en el siglo XIX (Dubatti, 2002:91).

Nuestra búsqueda como grupo de trabajo, tuvo tres orientaciones principales: la dramaturgia del texto y el espacio. ¿Qué intentábamos? Dar cuenta de la metafísica, por eso recurrimos a Sartre,



Obra: “*Fin de Siecle Sur L’île*”. Universidad de Liege. Bélgica. Foto: *Diego Jimenez*

...la metafísica no es una discusión estéril sobre nociones abstractas que escapan a la experiencia, sino un esfuerzo vivo para abarcar por dentro la condición humana en su totalidad (1962: 191).

Esta definición dinámica, gráfica, esa substancia que, a nuestro juicio, sólo se hace presente por la combinatoria de elementos reales en el teatro, que detonan en el espectador la sensación de estar viendo la condición humana reflejada ante sí.

### **Dramaturgia del texto**

Nuestro deseo al momento de la construcción del texto dramático de *La Casa sin fin*, fue obtener al final, no una historia tradicional, sino, una historia que presentara y representara nuestra

forma de ver el teatro. Desde la escritura del texto, intentamos que no fuera una mimesis de la realidad. Deconstruir la escritura teatral convencional, a través de un texto que fuera una realidad en sí misma, propia e inmanente.

La dramaturgia de *La Casa sin fin*, buscó ser la representación del mundo complejo y diverso de nuestro presente, un mundo sin centro fijo, en permanente mutación. El universo que habitamos como una máquina. Una máquina que no es absurda, sino que, posee un orden, el orden del caos, cuya intuición nos es inaccesible.

La “poética del monstruo” en el laberinto representaba para nosotros, la complejidad, lo irrepresentable y caótico, que resulta el universo como cárcel del hombre.

El arte, más que conocer el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte, refleja –a modo de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (Eco, 1984: 88-89).

La “poética del monstruo” es metáfora epistemológica del misterio, de lo que da miedo, de lo que permanece en la oscuridad, de la intuición de un nuevo orden ya no antropológico. Una construcción de lo monstruoso destinada a promover una identificación con lo desconocido, a través de una percepción sensorial/emocional.

Llegamos al texto dramático final de *La Casa sin fin*, indagando en varios textos teóricos y de ficción. Pero, desde mi elección como director había uno en especial que me llamaba la atención, ya que, expresaba la intención más secreta de este montaje: *¿Cuál es el momento exacto en que enloquecemos por algo o alguien?*

Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón...y los dos acataron ese ímpetu, que no hubieran sabido justificar (Borges, 1993: 113).

Este fragmento correspondiente al cuento: *Historia del guerrero y la cautiva* de Jorge Luis Borges, en versión historieta, fue incluido en el texto dramático final, ya que, expresaba la idea central de la puesta, aquello que no se puede explicar mediante la razón, pero, sin embargo, te arrastra hacia un destino.

Hago esta mención, debido a que, en nuestra versión de *La Casa sin fin*, a diferencia del cuento original de Borges: *La casa de Asterión*, el personaje central, Asterión, espera a su redentor, aquel que lo salvará de la soledad en que vive, el personaje del Minotauro (en nuestra versión), espera a su redentor, pero, la que llega (Ariadna), no viene con intención de matarlo, sino, de sacarlo de allí, debido a que lo ama y quiere vivir con él fuera del laberinto. Para eso entró antes que Teseo, para evitar su muerte.

Sin embargo, ella, no logra sacarlo de allí, sino que contribuye, por piedad, a matar al Minotauro, y ve así frustradas sus esperanzas de felicidad junto a él en el exterior del laberinto. Por lo mismo, y ante el vacío de su existencia decide suicidarse con el hilo que la condujo hasta el centro del laberinto.

### Estructura del texto dramático

La estructura final del texto dramático, quedo compuesta de la siguiente manera:

**Escena 1:** la presentación del Minotauro, en la cual el personaje masculino relataba el texto del cuento *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges. Este texto, con algunas intervenciones del actor y del director, fue dicho casi en su totalidad. Sólo se

suprimieron algunos textos que no contribuían a la continuidad de la historia.

**Escena 2:** el monólogo de Ariadna en el cual nos relataba las intenciones por las cuales ella descendía hasta el laberinto a buscar a su amor. Este monólogo es una reapropiación de textos de Julio Cortázar (1970: 23), y Diamela Eltit (1994: 84), como principio, mezclado a su vez, con textos que fueron surgiendo de las distintas improvisaciones realizadas con la actriz protagonista del personaje Ariadna.

**Escena 3:** es la única escena que tiene nombre: TEXTO PARA DOS VOCES. Aquí, se producía un alto en la ficción propiamente dicha, ya que, se encendían las luces de la sala y los actores abandonaban por unos instantes sus personajes, para hablar en nombre propio:

**Él:** la pasión por el otro es una forma de confinamiento. Cuando estalla la pasión se rompen las cadenas de la responsabilidad.

**Ella:** me dicen que me abruman en la ceguera de un amor que me augura la catástrofe.

**Él:** el laberinto es un símbolo de estar perplejo, de estar perdido en la carrera de la existencia.

**Ella:** me enamoro. Enloquezco. Me arriesgo a perder mi calidad ciudadana.

**Él:** ella elige abandonar el lado al que pertenece, impulsada por la fascinación de un Otro que no comprende, pero ama.

**Él y Ella:** sin embargo, a los dos, los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu

más hondo que la razón... y los dos acataron ese ímpetu, que no hubieran sabido justificar.

Los primeros tres textos de esta breve pero significativa escena, corresponden nuevamente a Diamela Eltit. Luego de esto, se retomaba la ficción y la obra devenía en una **cuarta escena**, que resultaba el diálogo final entre ambos personajes hasta dar con la muerte del él y el posterior suicidio de ella. "Como la locura, la tuberculosis es una forma de exilio" (Sontang, 1996: 40)

En nuestro montaje, Ariadna no traiciona al Minotauro, se enamora de él y entra desesperadamente a rescatarlo. Ella va hacia el interior del laberinto en donde exiliaron al Minotauro. Ella elige el exilio voluntariamente, pero, para volver a salir y "desexiliar" al Minotauro, y volverlo un ser más en la sociedad normal.

Ariadna se exilia del logos reinante en el afuera, para internarse en la locura del laberinto y su monstruoso habitante. El Minotauro también ha elegido exiliarse dada la monstruosidad de los habitantes del afuera.

Como lo planteábamos al comienzo, el texto final fue el resultado del cruce y combinación de varios textos. Estos fueron considerados como un "objeto previo", que fueron tratados como material bruto, para generar una acumulación de ideas, que entró en **diálogo con la realidad anterior del actor y del escenario**, hasta que se arraigó en ellos y de ellos surgió el "nuevo texto", el que termina diciendo el actor en la escena.

En el texto dramático dejamos de lado, ex-profeso, todo tipo de indicaciones de puesta en escena, quedando en libertad cada actor para que pudiese encontrar los movimientos-ritmos-presencia y la ausencia de los personajes. Encontrar su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia **estética de la multiplicidad**. Liberamos las escenas del contexto, para poder hacerlas dialogar entre sí.



### Dramaturgia del espacio

Llegamos así, a la dramaturgia del espacio: *una escultura espacial*, como se puede apreciar en la foto, que intenta describir el diseño del espacio, dentro de la cual los actores transitaban la obra rodeados por los espectadores, cohabitando el mismo espacio y sometidos también a la presión que el conflicto dramático desplegaba. Esta instalación se emplazó en la Sala de Arte Escénico de la Universidad de Playa Ancha.

La posibilidad concreta y simbólica que ofrecía este lugar, nos llevó a elegirlo como espacio de trabajo, debido a la similitud que posee con la definición que nos planteábamos: **El universo como una máquina carcelaria que contiene a unos y vuelve extraños (¿monstruosos?) a los otros.**

Para los efectos de lograr esta sensación, la Sala de Arte Escénico, fue intervenida para dotarla de una sensación real y onírica a la vez. Volver ambigua la significación del signo laberinto, como espacio real y como espacio de ficción, al servicio de la puesta en escena. Por otra parte, al ingresar al espacio de representación se veía un lugar cerrado con el mínimo de aberturas: sólo una puerta. Esto nos permitió generar una atmósfera de inquietud, ayudando así a la ruptura de sensación de lógica del tiempo y del espacio.

Nuestro objetivo al construir la “experiencia de escultura espacial”, fue explorar efectos corporales y sensoriales, e incitar al espectador a una participación activa. Empleamos para ello, tejidos que ejercen efectos sobre los sentidos, como la lycra de color blanco, que incita a ser tocados a la vez que subrayan la ligereza y la permeabilidad de las estructuras que forman. La construcción en forma de laberinto se extendió por la Sala desde el techo al suelo, invitando a los espectadores a penetrar en ella, a través de un angosto orificio. La estructura, nos permitió reproducir paredes, puertas, galerías, otorgándole al espacio una doble función, reproducir el ámbito laberíntico y ocultar al mismo tiempo su funcionamiento.

Dentro del espacio laberíntico, había voluptuosas esculturas corpóreas colgantes rellenas de diferentes materiales:

- Orgánicos: semillas de anís, pimienta, chocolate, comino, sahumerios de diferentes aromas, maíz inflado.
- Inorgánicos: perlas de telgopor, canicas de colores.



Nuestra apuesta, estuvo dirigida a que el espectador pudiera meditar íntimamente sobre las sutiles membranas que constituyen los límites entre un individuo y su entorno. A la vez, aludir a los paisajes de una naturaleza extraterrena, fuera de escala humana.

Al construir esta propuesta espacial de *La Casa sin fin*, nos interesó poner en juego un sistema de polaridad, tanto físicamente, a través de sus propiedades de peso, masa, volumen y tensión, como conceptualmente, a través de las dicotomías que proponen: dentro/fuera, sólido/fluido, transparencia/opacidad, naturaleza/artificio. El uso del color en los materiales del espacio como en los vestuarios, estuvo marcado por la elección de rojo, el blanco y el negro<sup>1</sup>.



<sup>1</sup> *El rojo*: es el símbolo de la pasión ardiente y desbordada, de la sexualidad y el erotismo, aunque también del peligro. Es el más caliente de los colores cálidos. Es el color del fuego y de la sangre, de la vitalidad y la acción, ejerce una influencia poderosa sobre el humor y los impulsos de los seres humanos, produce calor. *El blanco*: su significado, es asociado con la pureza, fe, con la paz. Alegría y pulcritud. En las culturas orientales simboliza la otra vida, representa el amor divino, estimula la humildad y la imaginación creativa. *El negro*: tradicionalmente, el negro se relaciona con la oscuridad, el dolor, la desesperación, la formalidad y solemnidad, la tristeza, la melancolía, la infelicidad y desventura, el enfado y la irritabilidad, y puede representar lo que está escondido y velado. Es un color que también denota poder, misterio y el estilo. Cf. <http://www.xtec.es/~aromero8/acuarelas/psicologia.htm>.

## La puesta en escena de *La Casa sin fin*

Partiendo de la base de considerar al teatro como una “realidad en sí mismo” que, no necesita duplicar, reflejar ni copiar la realidad circundante, el montaje de *La Casa sin fin*, recibió el mismo tratamiento; esto es, concebir el objeto “puesta en escena” no como un “reflejo de”, sino, como “una realidad en sí, que a su vez produzca “nuevas realidades” en los espectadores.

Por ello, es que a continuación exponemos los puntos más importantes que pusimos en funcionamiento en nuestra puesta en escena, el trabajo de la puesta en escena y de los actores consistió en dar pequeñas pistas, las mínimas, para estimular las sensaciones, las emociones, y sobre todo poner en funcionamiento la capacidad creativa del espectador. Por tanto, el texto espectacular no fue la reproducción de los textos, sino, la articulación de diferentes fragmentos de un clima que le permitiera al espectador inscribirse en la percepción de las relaciones humanas. **Nuestra intención fue no poner textos en escena, sino el sustrato de los mismos.**

Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convivio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos (Dubatti, 2003: 17).

Explorar **la cercanía física con el espectador**. Que el espectador construyera su propio espectáculo. Los espectadores entraban al espacio y se sentaban en los almohadones. Nuestro trabajo consistió en colocar al espectador en **un sitio no convencional**. Por tanto, hubo momentos en que dejó de ser testigo, y fue un participante que también estuvo interrogando, interrogándose. En nuestro trabajo el espectador ocupó el lugar de un testigo desde el siguiente sentido: **el espectador fue el testigo de un momento de creación**.

No guiar la mirada del espectador a través de una historia, sino, a través de una **atmósfera** que se construye con **fragmentos dispersos y simultáneos de textos** que impiden la construcción de un relato lógicamente coherente y de raigambre aristotélica.

Trabajar en la acumulación de tantos significantes como sea posible, para que el espectador se vea obligado a elegir. **Construir la simultaneidad**, dejando de lado la linealidad de un relato en el que se van sucediendo una escena tras otra hasta llegar a un “desenlace”.

Eludir el pensamiento, la idea y una **concepción lineal** de la historia que contenga un comienzo un desarrollo y un desenlace.

Deconstruir el **teatro del esclarecimiento**, que se cree en posesión de saber suficiente como para ofrecer al público respuestas acabadas en vez de cuestiones abiertas.

Trabajar desde la categoría estética de **fragmento sintético**. Construir obras

fragmentarias no por inacabadas, sino, porque exigen la colaboración activa del espectador para la creación de una totalidad de sentido. Los huecos no señalan la interrupción involuntaria, sino que, invitan a la participación, a la intervención.

No conjugar elementos tales como: espacio, actuación, iluminación, entre otros, girando en derredor de un centro armónico, jerárquico; sino yuxtaponerlos para que se puede observar **contigüidad pero no continuidad**.

**Igualdad de elementos escénicos como criterio estético** de la puesta en escena, en donde ningún constituyente de la misma, es más importante que el otro, ni está subordinado a una centralidad que responde a la idea de la obra de arte como coherencia y totalidad, sino a varias ideas que se despliegan todas juntas y al mismo tiempo.

La máquina escénica como un conjunto de partes que se dejan ver funcionando individualmente. Todas significan al mismo tiempo, pero separadamente. Dejan a la vista el artefacto. Lo señalan como un **artificio creado para que funcione como tal**. Como máquina que se presenta para otros.

Mezclar diferentes tipos de registros interpretativos que, dejaran a la vista el artilugio de la técnica de un actor que está mostrando las convenciones con las que se fabricó. El objetivo: expresar la imposibilidad para dar cuenta de todos sus actos. No queríamos un personaje esclarecedor a través de sus acciones y de sus palabras, sino, un trabajo que eluda

conscientemente todo esclarecimiento, como para ofrecer respuestas acabadas, en lugar de cuestiones abiertas. Todas estas maneras de abordar el trabajo de creación de un personaje desde un punto de vista no convencional, quedaron plasmadas sobre el escenario durante las funciones. Se pasaba de un fragmento de actuación convencional, a uno en donde el actor deje de representar al Minotauro y lo presente; esto es, reflexione sobre su personaje, sobre el destino del mismo, sobre su fin. En otros momentos, el personaje, se descuelga por una tela para ubicarse en otro sitio del espacio de actuación. Trabajamos con el **Contact Improvisation**. Esta técnica de la danza contemporánea nos permitió mostrar el accionar de los personajes desde diferentes perspectivas. Sobre todo, en el uso del lenguaje corporal, cuando la palabra no alcanza para describir los estados emocionales de los personajes. Utilizamos el **Contact Improvisation** en función del relato dramático de la obra. Nuestro espectáculo no fue convencionalmente lo que se denomina Teatro-Danza o Danza-teatro. Sólo hubo un uso de determinadas técnicas al servicio de la puesta en escena.

## CONCLUSIONES

Uno de los aspectos más controvertidos en el debate de las disciplinas sociales es, sin duda, el que concierne a la cuestión de la *identidad cultural*. Quizá la dificultad para dirimir esta cuestión resida principalmente en los términos conceptuales de las disciplinas teóricas. Las diferentes propuestas artísticas, en cambio, construyen un ámbito de tematización desde el cual, toda la problemática puede ser pensada mediante

nociones de un alto grado de imprecisión, que aseguran, por ello, la transmisibilidad de contenidos originales.

Esto fue lo que intentamos hacer con este trabajo artístico, cuestionarnos sobre nuestra identidad cultural de extranjeros, de otro, en una cultura ajena, sin teoría. La teoría explica algunos aspectos de nuestra realidad, pero no logra explicar, a veces, nuestras sensaciones más profundas sobre los temas que nos conmueven como individuos. Por fortuna el arte, y más específicamente el teatro, nos permite pensar con el corazón, y de manera imprecisa pero certera, sobre estos temas.

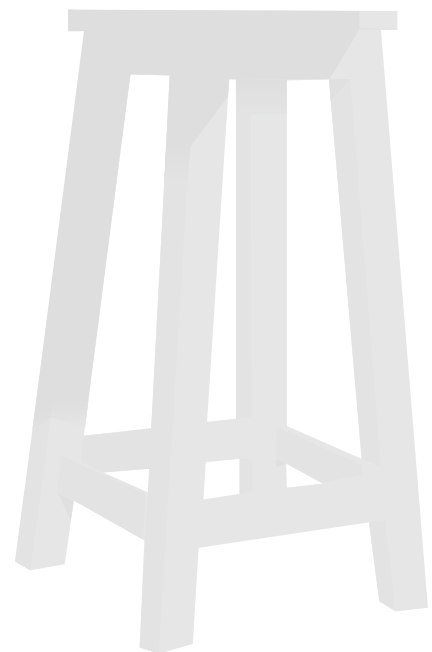
## BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis. (1996). "El inmortal". En: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- \_\_\_\_\_. (1996). "La casa de Asterión". En: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Cortazar, Julio. (1970). *Los reyes*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Dubatti, Jorge. (2002). *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_. (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica de teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, Humberto. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Eltit, Diamela. & Errazuriz, Paz. (1994). *El infarto del alma*. Chile: Francisco Zegers Editor.
- Foucault, Michel. (2000). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Piglia, Ricardo. (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de La Urraca/ Colección Fierro.

Sontag, Susan. (1996). *La enfermedad y sus metáforas y el sida y sus metáforas*. Buenos Aires: Taurus.

Sartre, J. P. (1962). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Editorial Losada, Buenos Aires, Argentina, 1962.



# CASA EN CONSTRUCCIÓN VESTIGIOS DE LA CREACIÓN DE UNA OBRA DRAMÁTICA\*

HOUSE UNDER CONSTRUCTION: TRACES OF THE CREATION OF A DRAMATIC WORK

Felipe Rendón\*\*

*\*\* Actor, director y dramaturgo. Licenciado en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas y Magister en Escrituras Creativas con énfasis en Dramaturgia de la Universidad Nacional de Colombia. Actor invitado en las obras Caos & Deca. Caos y El Quijote del Teatro La Candelaria, durante el periodo 2007-2008, tiempo en el cual hizo stage en el grupo. E-mail: felipearendon@hotmail.com <http://felipearendon.blogspot.com/>.*

## RESUMEN

El presente artículo da cuenta del proceso de creación de la obra dramática Casa de Cristal, la cual fue presentada como trabajo de tesis en la Maestría en Escrituras Creativas, en el énfasis de dramaturgia, de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, por el dramaturgo Felipe Rendón.

## PALABRAS CLAVE

Argumento, creación, familia, personajes.

## ABSTRACT

This article makes explicit the creation process of the dramatic work "House of Crystal" which was submitted by playwright Felipe Rendón as a Creative Writings Master's graduation thesis in the dramaturgy emphasis at Universidad Nacional de Colombia, Bogota Campus

## KEYWORDS

Plot, creation, family, characters.

---

\* Recibido: enero 15 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

*“Si quieres escribir, nunca busques una razón para hacerlo, simplemente hazlo y, al ver la obra en su último aliento antes de dar a luz, esa razón quedará resuelta al explicarse por sí misma.”*

## LA OBRA CASA DE CRISTAL

Una familia celebra el cumpleaños de su hijo menor, atravesado por el aniversario de la desaparición de la hija mayor. Al perecer todo transcurre con normalidad, según los hábitos del padre de realizar año tras año el ritual imaginario de la llegada de la hija, hasta que la novia del hijo mayor irrumpe en la reunión para perturbar los recuerdos del padre. Se revelaran conflictos, secretos y asuntos pendientes entre todos los integrantes de la familia.

### El concepto

La familia es el núcleo primario de la construcción de una sociedad, en la cual, los seres humanos se instauran como organismos funcionales, conscientes y contribuyentes al fortalecimiento de una vida en comunidad. Es en ella donde, al comando de unas figuras de autoridad (¿padre-madre?), las personas construyen las conductas que los harán útiles dentro del sistema de leyes y principios para la vida en armonía. En ésta, se establecen valores y normas para que el hombre aprenda a subsistir respetuosamente con los demás seres que rodean su contexto. Concepción de la familia como base y fuente de estructuración de una sociedad.

¿Qué pasa, entonces, cuando ese sistema de valores genera un margen de error que provoca incluso su propio caos?

Es a partir de esta pregunta que se creó la reflexión en la búsqueda de referentes para la construcción de la pieza teatral.

Los márgenes de error dentro de la determinación de la familia llevan a la violación de normas establecidas dentro de la misma, que lindan con la moral, que a su vez, está atada necesariamente a la religión, las normas supremas, en este caso los mandamientos enviados como canon de convivencia de Dios para el hombre:

- Honraras a tu padre y a tu madre.
- No matarás.
- No cometerás actos impuros.
- No dirás falso testimonio ni mentirás.
- No consentirás pensamientos ni deseos impuros.

Son estas premisas las que llevaron a hacerme preguntas sobre el sistema de construcción verdadero de una familia y la realidad de nuestra sociedad.

El crimen familiar, como consecuencia de las pasiones más bajas construidas en torno y dentro de una familia. La ambición y la codicia como razones para argumentar el proceder de los actos.

Todo esto sumergido en una atmosfera de control y apacible tranquilidad, donde se guardan los deseos profundos de los individuos en la falsa armonía del órgano fecundador de la sociedad.

Aquí se cuenta la historia de una familia que, queriendo guardar las apariencias de una estructura sólida y bien fundamentada en los principios morales, se desmorona desde el interior a través

de un pasado oscuro que desconocen algunos miembros de la misma. Una hija perdida y su paradero incierto.

*Casa de Cristal* hace referencia a la belleza y a la fragilidad. Las casas de cristal están construidas para resaltar la belleza exterior, pero al menor descuido pueden caerse y romperse en mil pedazos. Eso pasa con una estructura familiar que se ha fecundado con bases precarias, en la que se guardan las apariencias de una armonía exterior y en su interior el infierno arde.

### **La estructura**

La obra está construida con los lineamientos de la estructura clásica del drama: tres actos. Estos tres actos tienen la función de hacer avanzar el conflicto dramático y los personajes en la tríada de planteamiento, nudo y desenlace.

En el primer acto, se hace la presentación de los personajes, las relaciones, los objetivos y los conflictos a desarrollar. En el segundo acto, se instalan y desarrollan el conflicto principal y los secundarios. En el tercero, se dan vistazos de resolución a los conflictos, un clímax que queda abierto para que el lector o el espectador de sus propias referencias.

En el desarrollo de la acción dramática se muestra el arco de transformación de los personajes y el orden establecido subvertido a causa del conflicto.

Con respecto al tiempo, la acción en los tres actos sucede en el transcurso del comienzo de la noche hasta el amanecer próximo, haciendo una elipsis de pocas horas entre el primero y el segundo acto,

y de menos de una hora entre el segundo y el tercero.

## **EL PROCESO**

### **PRIMERA ETAPA**

#### **Génesis**

Cuando doy marcha atrás y busco los vestigios más primarios en la concepción de la obra, me remito inmediatamente al concepto de: la culpa. La culpa como el sentimiento de responsabilidad sobre las consecuencias de un acto indebido, cometido por un individuo, o serie de individuos que viola las normas establecidas por una sociedad.

Este tema de análisis debía convertirse en una posibilidad de ficción, que fuera materia prima para la composición del suceso dramático, así que, luego de concretar sobre lo que quería hablar, inicié la búsqueda.

#### **1. Fuentes**

Lo primero que hallé, accidentalmente, fue la noticia en un periódico donde se narraba la historia de una mujer que había sido asesinada por su hijo drogadicto. En primera instancia el relato fue cautivador, debido a que, ponía en consideración aspectos contradictorios de la moral. Así que, decidí invertirla en el proyecto.

La segunda fuente fue un viejo recuerdo de una familia lejana que se refería al suicidio de una joven hija a causa de un embarazo accidental, causando esto una responsabilidad del padre al comprender que había sido él quien la empujara a

tomar la decisión, ya que, violaba las conductas de buena moral proferidas por la familia, altamente conservadora.

Con estas dos fuentes comenzaba a elaborar varios aspectos de identificación que dieran pie para una línea argumental:

- La muerte como un posible suceso desencadenante.
- La familia como órgano contenedor.

En este momento se empezaba a calar conceptualmente el proceso de construcción de la obra, sumándole la aparición de la primera imagen determinante a partir de la crónica del periódico: un hombre que está sentado al lado del cuerpo de su madre muerta.

## TRATAMIENTOS DEL ARGUMENTO Y LOS PERSONAJES

### Primer argumento

A partir de las herramientas de trabajo mencionadas anteriormente, y de los aspectos de confluencias de las mismas, se construyó el primer argumento, la historia de una familia narrada en tres tiempos diferentes:

- *Tiempo 1*: el amor de adolescencia entre dos hermanos, del cual resultaba el embarazo de la hermana. La partida del hermano, sin darse cuenta de la preñez, a causa de su padre que se entera del incesto. Suicidio de la hija provocado por el padre.
- *Tiempo 2*: la vida de la mujer y su hijo dentro de la misma casa, siendo ésta la criada de la familia. Historia que sucede después del suicidio y hasta el

asesinato de la mujer en manos de su hijo, motivado por el patrón.

- *Tiempo 3*: la llegada del hijo-hermano, a investigar el asesinato de la mujer a la par con el de su hermana-amante. Ambas muertes desencadenadas por su padre.

En este argumento, como elementos nuevos, se resaltaron dos aspectos determinantes: la ausencia de la figura de la madre, reemplazada por la criada, y la aparición del incesto como posibilidad temática.

Al analizar las posibilidades de arriesgar el argumento, se tomó la decisión de darle un giro a un personaje. Ya no sería una hermana, sino, un hermano. Situación ésta que, afloró un tema, que fue determinante en posteriores versiones del argumento: la homosexualidad. La historia del tiempo inicial variaría con respecto a la relación homosexual entre los dos hermanos.

A partir de allí, se concibieron los nombres de los personajes que en la obra actual se conservan: *Saúl* (padre), *Samuel* (hijo que se va), *Santiago* (hijo suicida), *Rosa* (criada) y *Fermín* (hijo de *Rosa*). Todos ellos, cargados por una culpa directa o indirecta:

- *Samuel*, por haber dejado solo a su hermano en manos de su padre.
- *Rosa*, por haber permitido las vejaciones de Saúl en contra de Santiago.
- *Fermín*, por haber asesinado a su madre.
- *Saúl*, por el suicidio de Santiago.
- *Santiago*, por la partida de Samuel.

Con la herramienta argumental en las manos, decidí el punto de partida de



la obra. Retomé, entonces, la imagen concebida con anterioridad. Fermín, luego de asesinar a su madre, la acuesta en la cama y pasa la noche sentado junto a ella. La historia partía del tercer tiempo de toda la historia. Con este material se escribió el primer intento de escenas dialogadas, el cual no avanzó demasiado debido a la estructuración del segundo argumento.

En ese momento se tuvo la pretensión de trabajar el género policíaco, así que, a Samuel se le creó una historia para justificar su ausencia y que, así mismo, tuviera incidencia en el presente de la historia: durante su separación de la familia se había formado como investigador criminal en otra ciudad, pasados los años era trasladado a su ciudad de origen y era encargado de investigar el crimen de Rosa.

De esto, surgió la idea de contar la historia en una línea temporal clásica. Se buscaba crear un texto sin acotaciones, donde la palabra tuviera el peso fundamental en el desarrollo del conflicto y que, en los acontecimientos que sucedían en el presente, referenciando los conflictos del pasado y su aficción en el presente. Para esto, fue muy enriquecedor leer la obra dramática *La esquina peligrosa*, del dramaturgo británico J. B. Priestley.

### Segundo argumento

Descontento con el primer argumento y proponiendo abordar la historia desde una óptica diferente, se estructura el segundo argumento.

Se tomó la decisión de mostrar a los personajes desde la prehistoria, es decir, se contaba la historia desde la niñez hasta la adolescencia de los hermanos. Una infancia vivida por atropellos, represiones y violaciones a manos de su padre. Con éste llegó un tema que, para esa etapa, se tornaba trascendental: la pederastia. Fue de gran ayuda leer la obra *Nuestra vidas privadas*, de Pedro Miguel Roza, donde se muestra de una manera clara el tema.

En este argumento, Saúl abusaba sexualmente de su hijo y a la par de Fermín. Rosa, se enteraba de todo y callaba por temor a perder el empleo. Samuel, terminaba siendo inocente, sin enterarse de nada, pero sintiendo la culpa de la represión de su padre hacia su hermano. La historia finalizaba con el suicidio de Santiago. Se exponían las causas de la homosexualidad de Santiago y el desequilibrio emocional de Fermín, que desencadenaría a futuro en la muerte de su madre.

De este argumento se escribió un borrador completo, para el cual se utilizó una herramienta fundamental en la estructuración de las escenas: la línea de sucesos o escaleta, y brotaron nociones sobre el tratamiento del espacio y el tiempo.

La escena estaba dividida en tres espacios:

- La habitación de Santiago.
- La habitación de Rosa y Fermín.
- Un corredor en medio de las dos habitaciones.

Las habitaciones estaban referidas como territorios que se conectaban por medio del corredor a través de las transformaciones



Obra: “Los empeños del mentir”. Académia Superior de Artes de Bogotá. Foto: *Diego Jimenez*

temporales entre una escena y otra. Una de las cualidades fundamentales de este manejo fue la simultaneidad. En cada espacio se desarrollaba una escena donde su comienzo o final sucedía con la mitad de la otra escena, la próxima o la anterior. Para esto, fue muy útil desarrollar las escenas en cada espacio, pero haciendo reiteraciones de las otras escenas anteriores o posteriores a través de las referencias que hacían los personajes sobre lo que escuchaban que sucedía o, los diálogos en off de las mismas. Eso quiere decir que en el tiempo de la trama estaban sucediendo simultáneamente acciones en los diferentes espacios.

De esta etapa inicial, quedaron varios temas en el tintero: la familia (disfuncional), la muerte, la culpa, el incesto, la homosexualidad y la pederastia.

## Segunda etapa

Lo primero que se hizo para el inicio de la segunda etapa fue retomar el borrador escrito y analizarlo. Se destacó que la línea temática estaba clara con relación a los temas resaltados al final de la etapa anterior, pero se descubrieron dos aspectos de fondo que no funcionaban dentro de la estructura:

- Los personajes estaban estereotipados y, no poseían un objetivo claro que les dejara tener un desarrollo durante toda la trama.
- Los parlamentos carecían de subtexto, llevándolos hacia la ilustración de la idea que reflejaba la línea temática.

A partir de la detección de estas falencias, se tomó la decisión de abordar exploratoriamente la historia desde

diferentes puntos, en los cuales confluyera el concepto más relevante hasta ese momento: la familia.

Se desarrolló una línea de sucesos general -desde el origen más primario de la historia de la familia hasta el posible final-, escenas exploratorias de los personajes en sus diferentes conflictos dentro de la trama y la relación con los demás personajes, lo que hizo que éstos fueran cambiando de función dentro de la historia.

Teniendo como pregunta la ausencia de la madre, Rosa, jugó transformaciones constantes, desde tía hasta madrastra y, en consecuencia, Fermín tuvo sus cambios con respecto a ella. A la vez, apareció un evento detonante en el pasado de la familia: un crimen familiar oculto referente a un personaje ausente, como secreto que perturbaba el presente de los personajes.

Ya los personajes tendrían una nueva función:

- *Rosa*: madre.
- *Saúl*: padre.
- *Samuel*: hijo mayor.
- *Fermín*: hijo medio.
- *Santiago*: hijo menor.

Se sumaron dos personajes que entraron a cumplir una función dentro de la nueva trama:

- *Amalia*: hija mayor de la familia desaparecida hace trece años. Personaje ausente.
- *Sofía*: novia de *Samuel*. Personaje que evoca la presencia de Amalia a raíz de su fuerte parecido físico.

El borrador realizado en la etapa anterior dejó de ser una referencia relevante para escribir la obra, sin embargo, quedó como un arquetipo importante para el desarrollo posterior del proceso.

En su mayoría, los temas que se pusieron fueron los mismos tratados en la etapa anterior, sin embargo, manejados argumentalmente de forma diferente, sumándole la transformación de la muerte como crimen familiar.

A partir de las exploraciones anteriores, se definió como suceso inicial de la historia una comida familiar de celebración por la llegada de un hijo ausente durante varios años (aspecto retomado del primer argumento, con respecto a Samuel), lo que daba cabida para que todos los integrantes estuvieran reunidos.

De allí, partió la casa como contenedor de los sucesos generales de la historia de la familia, ocurridos entre presente y pasado. El comedor como espacio del presente y las habitaciones, el jardín y la cocina, como espacios del pasado, a los cuales se hacía referencia mediante *flash backs* sobre los recuerdos perturbadores. Esto como material formal tomado del primer borrador.

Conforme transcurría la estructuración del argumento, a través del espacio y el tiempo, se iban enredando un poco los acontecimientos con respecto al suceso detonante de la historia: la desaparición de la hija. Fue en ese momento en el que se tomó la decisión de contar la historia de forma lineal. Ocurriría en el periodo de tiempo que transcurría entre el inicio y final de la celebración, teniendo como

referentes viejos recuerdos populares donde en las fiestas familiares se revelaban grandes secretos del pasado. Para ese momento fue de gran ayuda ver la película *Celebración (Festen)*, en la cual se manejan claramente tanto la forma, como el contenido de la historia de una familia perturbada por los secretos del pasado. Al aspecto temporal, se unió la idea de desarrollar la historia en un solo espacio de la casa: la cocina.

A raíz de esto, variaron las razones de la celebración. Se tomó como suceso inicial la fiesta de cumpleaños de Santiago, el hijo menor, coincidiendo con el aniversario número trece de la desaparición de la hija y, descartando la llegada del hijo ausente. Allí, se descubrió que era Saúl el victimario de su propia hija, habiéndola sostenido a una relación incestuosa años atrás. Fue de gran utilidad en este momento leer *Babilonia*, obra dramática del argentino Armando Discépolo.

Se escribió, entonces, el segundo borrador de la obra. En éste se mostraba el acontecer de la fiesta de celebración desde la cocina. Era notorio que se daba relevancia a la descripción en acotaciones, de los espacios, las acciones y los estados emocionales de los personajes, siendo excesivo para una agradable lectura de la historia.

Después vinieron las reescrituras, que construyeron realmente la obra que se presenta en este momento. Cada una tendría un objetivo con respeto a los personajes y la trama. En la realización de éstas se tuvieron en cuenta aspectos funcionales en la dramaturgia como: carácter, relaciones y objetivos de los personajes, manejo de subtexto en los

diálogos, construcción de entradas y salidas de los personajes en cada escena, condensación de las escenas y los diálogos, para contar mucho con poco.

Éste fue el recorrido del proceso para la construcción de la obra, en el cual, seguramente, se me escapan gran cantidad de datos que estuvieron presentes. Debó ser sincero al decir que, desconfié la mayoría del tiempo que el borrador y los argumentos iniciales de la historia fueran determinantes para la elaboración de la obra final, pero ahora, que pongo por escrito el desarrollo del proceso, me doy cuenta que sin ellos, hubiera sido imposible construirla.

Al hacer una reflexión sobre los orígenes y el resultado, llego a la conclusión que, la mayoría de los temas puestos en principio están dentro de la obra dramática. Algunos latentes en los objetivos y relaciones de los personajes y, otros manifiestos en la trama:

- La culpa, que fue el origen de todo, está como resultado en el desenlace de los personajes.
- La familia y la muerte se muestran como temas centrales de la historia.
- La pederastia se transforma en el abuso sexual.
- La homosexualidad, presente en uno de los personajes que produce conflicto con sus relaciones familiares.
- El incesto como causa del crimen familiar.

Para finalizar, es importante destacar que fue bastante enriquecedor como herramienta en esta etapa, ver algunas de las películas de Alfred Hitchcock, donde se visualizan diferentes aspectos para la

construcción del suspenso, instrumento que se pretendió involucrar en la pieza. También, es de resaltar la lectura de obras como: *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, donde se indaga sobre los aspectos menores de la vida del hombre que se convierten en grandes conflictos. *La escala humana*, de Rafael Spregelburd, donde se muestra el humor negro a través de los crímenes de una madre enloquecida.

### RECUERDOS, REITERACIONES Y COSAS NO DICHAS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE UNA DRAMATURGIA

#### ...o mi sueño se vuelva el drama de Samuel<sup>1</sup>

*“Nuestras obras son la memoria infatigable del inconsciente pervertido por la razón, socavado y transmutado en palabras, metáforas y figuras asimétricas de color desconocido. Nuestros personajes pululan con macabras sonrisas por entre las salas en las que charlan los amigos, planificando, perturbando y acosando esos ojos que a veces no puedo conservar. Me he quedado sordo y sólo los veo pasar por entre cortinas, incitándome como perros en manada, ellos, como suelen hacerlo en las noches perturbadoras. Así me encuentro, perseguido, no me dicen nada, no me muestran nada, mantienen su mutismo incrustado por entre las paredes. Personajes que violentan la justa armonía familiar, desvirtúan la conducta cotidiana de un asesino ajeno, desconocido. Ellos son, en atmósferas oscuras y paredes que se cierran aún más”.*

<sup>1</sup> Reflexión escrita durante el segundo semestre del año 2009, durante el curso-taller orientado por el dramaturgo colombiano Fabio Rubiano. En ésta se hace referencia a los diferentes momentos y ejercicios aplicados en dicho periodo.

Me gustaría hablar de cómo me siento hoy. He revisado mis imaginarios creativos y esos impulsos fantásticos que siento en mi mente y no puedo exteriorizar. Me he sentado para pensar un poco y aún me encuentro insomne y cuestionado, conmigo mismo y con los objetos que circundan mi alrededor. Ahora Samuel vive en mi habitación, camina junto a mí en esas noches oscuras de soledad. A partir de hace algunos días me ha confiado cosas aún no reveladas, estoy en la encrucijada de utilizarlas a mi favor si acaso me pudieran servir. Vive aquí conmigo y, ahora cuando escribo, está a mi lado para sorprenderme con un secreto. Me muero de ganas por revelarlo, pero, me impide este miedo de inseguridad. Seguro que para él haría provecho, quiere vivir.

El miedo es tal que pienso desecharlo (a Samuel), sacarlo de una vez por todas porque no me irá a servir, pienso. Él por momentos calla y, no me mira de muy buena forma, siempre escucha atento y cuando es el momento oportuno saca su arma esquizofrénica y no me apunta, se quiere suicidar, lo detengo y le arrullo en un consuelo.

Hoy una gran pregunta nubla mi sueño, camina en superficies filosas tratando de partirse. Samuel es aún indeterminado, los otros que lo acompañan todavía más. No sé si pudiera servir. Algo me llega como milagro para conservarlo. Me emociono y pretendo colmarme de iniciativas creativas para darle vida.

Hoy me anima saber cómo se viste, cómo se mueve, cómo habla (si es que habla), cuál es su universo, cómo resuelve su vida, todo. Me anima dibujar los personajes,

como palabra, como voz y como aliento constante en la vida de la ficción.

Hoy, simplemente veo posibilidades.

Ayer como hoy tenía muchas preguntas. Pensaba en seguir escribiendo desafortadamente diálogos inconclusos, mover la desmedida narración de mis manos, sin destino. Creía tener a fin de proceso, ahora, una obra escrita, dos, hasta tres. Tenía imaginarios de creación momentánea, de no proyecto sino ejercicio, de tríptico terminado y no posible proyección de trabajo final. Hoy veo el rumbo con los ojos más abiertos, pero dudando tanto como me es permitido.

No puedo negar que gran parte del proceso me produjo desconfianza, veníamos de escribir ejercicios dramáticos constantemente, la mano estaba tan suelta que instintivamente caminaba en el libertinaje de la escritura. Por esto el choque personal fue instantáneo. Pensé en principio, en medio de mi ignorancia creativa, que por esta época tendríamos ya bastantes escenas, sino, aunque fuera una obra terminada. No pensé que sería el comienzo de un posible camino.

Cuándo se propuso la re-visitación<sup>2</sup> como principio creativo del taller, me vino el referente de Federico García Lorca, como fuente motivadora de mis creaciones. Así que, su trilogía de las llamadas tragedias rurales (*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*), fueron el comienzo de

la travesía. Con dudas, ya que son obras dramáticas culminadas y que gozan de un gran prestigio histórico, no quería caer en una redundancia explícita del tratamiento de Lorca, entonces decidí desertar. Al comienzo entendí la re-visitación como la nueva versión de algo ya realizado, pero luego comprendí que no sólo podría ser de obras dramáticas, sino, también, de imaginarios, pensamientos, narración, vivencias, noticias, obras de arte en general e incluso de objetos.

Una noche desempolvé mi habitación y hallé aquella noticia, que con mi idea de incesto, me llevaría a un punto de partida. Nació entonces la propuesta de Samuel y su turbulenta familia, ligada con el asesinato de una mujer en la antigua casa familiar. Re-visitación a partir de una historia que algún día me contarán (la del incesto, luego Samuel y Amalia, y más adelante Samuel y Santiago), y la noticia del asesinato de una mujer supuestamente a manos de su hijo, en Manizales (Rosa Amelia y Fermín). La re-visitación ahora se hacía desde varios focos, ya no, indispensablemente, desde lo dramático como literatura.

Poco a poco, las tres historias (tríptico o trilogía que se pretendía), fueron convirtiéndose en una sola, mirada desde varios ángulos, con varias líneas argumentales que conectaban en el mismo espacio: la habitación de la casa, ahora de Rosa Amelia, pero antes casa familiar de Samuel, donde habían ocurrido las dos muertes. Hasta allí el planteamiento de la historia de manera narrativa, como sinopsis. Me hacía falta el diálogo como forma expresiva. Las divergencias interiores eran caóticas e inconformes,

<sup>2</sup> La re-visitación se proponía como la posibilidad de encontrar en diferentes fuentes, ya fueran dramáticas, literarias, pictóricas, musicales o anecdóticas, los diferentes puntos de partida de la obra dramática.

sentía el simple cumplimiento de mi labor académica mas no creativa.

Se planteó entonces el segundo paso, la escritura de cuatro escenas. Me habían vuelto las esperanzas, pensé que era el inicio del proceso escritura formal de la obra. La verdad no fue muy reveladora, sólo como ejercicio para ver el comportamiento práctico de los personajes. En ese momento me llegaba la idea referencial de *María* de Jorge Isaacs. Una re-visitación en relación a la idea de la relación incestuosa entre Samuel y Amalia, como una romántica relación idealizada y la ida de Samuel a otra ciudad para convertirse en policía y que, a su regreso la encontraría muerta. Algo parecido, a lo que pasa en la novela. Por eso, en la construcción de la escena de despedida entre Samuel y Amalia, ésta era planteada desde un lenguaje adornado, poético, vista desde el romanticismo y haciendo referencia al manejo dado por Isaacs en *María*. En ese tiempo del proceso pretendía manejar dicho lenguaje para la pieza, en todo caso como una opción de forma expresiva.

Luego llegaría el ejercicio del espejo<sup>3</sup>, es decir, el reflejo, la realidad contrapuesta, la otra posibilidad. Ésta me daría una clave para el desarrollo de la historia. Verle la cara opuesta al universo de la ficción no era del todo fácil, tal vez una contrapropuesta para visualizar el otro lado de la moneda. De éste, nace la idea que no fuera Amalia sino Santiago, esto, a todas luces, traería un vuelco positivo al proceso. Las consecuencias en el desarrollo

<sup>3</sup> El ejercicio del espejo consiste en develar la realidad existente detrás del artificio ilusorio del objeto, en donde se refleja la figura, esa realidad invertida o, tal vez, la contracara. Fue de gran utilidad revisar la novela *Coraline*, de Neil Gaiman.

de los personajes serían diferentes, pues el simple hecho de sumarle a la relación incestuosa el tema de la homosexualidad, generaba expectativas muy atrayentes y apasionantes. Hasta este punto del proceso estaban definidos los nombres de los personajes que hasta ahora se mantienen. Samuel (detective), Saúl (padre) y Santiago (hermano), por un lado, en la línea argumental de la familia de Samuel, manejada, intencionalmente, por la letra S. Rosa Amelia (mujer asesinada) y Fermín (hijo), por la línea argumental del parricidio. Cabe anotar que, en el ejercicio anterior de las escenas había aparecido el personaje de Zapata, amigo de Santiago en la escuela militar y que luego reaparecería más adelante en el proceso como su compañero de investigación. Los hallazgos hasta ese momento eran prometedores.

Vendría después el análisis estadístico<sup>4</sup>, que trajo consigo un esbozo sobre la visión formal del proyecto creativo. Basado en el *Pentateuco* de la biblia, este ejercicio mostró las posibilidades de organización, donde cada categoría proponía un punto de encuentro:

- *Génesis*: suceso inicial de la historia.
- *Éxodo*: punto de giro para el desarrollo de la trama.
- *Levítico*: reglas del universo ficcional.
- *Números*: cantidad de: personajes, escenas, conflictos, tiempos.
- *Deuteronomio*: final de la historia.

Lo anterior dio una mirada global de la planeación, una vista panorámica de la pieza. Los descubrimientos en este

<sup>4</sup> Ejercicio propuesto casi como un inventario de necesidades y herramientas formales con las cuales se iría a construir la obra dramática.

punto fueron interesantes, partiendo de visualizar el posible desarrollo temporal, no lineal, sino, transgredido por el tiempo del recuerdo y el presente. También se planteó el primer posible final, que sería el inicio de la siguiente etapa.

Llegaría la fase más álgida del proceso, los géneros dramáticos<sup>5</sup>. En estos, como resultado, se arrojaron catorce transformaciones de la historia. Siete en el planteamiento inicial y otras siete en la reelaboración después de la discusión sobre los géneros. Creería que fue uno de los momentos más largos pero, más provechosos y enriquecedores del proceso. Por un lado, existió el enfrentamiento de la historia a partir de cada uno de los géneros, donde se proponen reglas claras sobre el manejo de la historia y los personajes, y por otro lado, el conocimiento de cada uno de estos nos mostró el camino de cómo debíamos encausar nuestra obra dramática. Sumando que, cada una de las discusiones nos dio una comprensión y un discurso más elaborado sobre los mismos, punto clave para nuestro oficio como futuros dramaturgos. Las puertas creativas se abrieron de par en par, los personajes se transformaron, mostraron más vida, los que estaban pasivos se mostraron totalmente participes de la trama. Saúl, el padre, se volvería asesino; Fermín quedaría como inocente; aparecería Amalia, hermana de Fermín, como nuevo personaje; Samuel tendría tantos finales como catorce historias transformadas. Así pues que, el camino recorrido trajo un abanico de

posibilidades para escoger, donde en cada una de ellas se generaría un proceso diferente en el abordaje de la creación de la pieza. La fortuna es que luego de esto existen muchos hilos por donde dejar fluir la historia, probabilidades continuas de imaginación.

Y como resultado de la fase anterior llegaría la conclusión con la invención de un octavo género, ya como fusión de los anteriores o reelaboración para una nueva forma. Esto con la pretensión de empezar a encontrarle rumbo a la pieza. Nacería entonces la posibilidad del *Trágico melodrama*, planteado como una proyección del melodrama vuelto en tragedia, pero también en la elaboración del protagonista como un héroe trágico dentro del melodrama. Personajes: héroe (tragedia) y bueno (melodrama). Esto, intuitivamente, sería la síntesis de un proceso en el cual se mostraron posibilidades para escoger un camino.

Ahora bien, vendrá una mirada a las entrañas: los personajes. Hasta este punto nos habíamos fijado en las generalidades de la historia, en este momento entraremos a analizar, a partir de lo realizado anteriormente, el posible carácter de los personajes y sus comportamientos en la trama. Ese será el ejercicio que, dejará como resultado un comienzo en la construcción del interior de los personajes. Seguramente traerá puntos a favor que dejarán en crisis el proyecto, como dudas a solucionar.

He recorrido el camino en silencio en medio de la turbulencia de un universo paralelo al mío como persona. He navegado clandestinamente por senderos

<sup>5</sup> En este ejercicio se debía mostrar la historia según el tono de cada uno de los géneros dramáticos, en el cual el argumento se transformaba según las necesidades de cada uno de éstos. De allí salieron, en principio, siete versiones de la trama y, posteriormente, después de corregidas, otras siete.



ajenos y he manipulado a mi antojo la vida de otros, dándoles sus posibles destinos y sus propias tragedias ajenas. Me he convertido en el maestro de marionetas y los hilos se enredan emocionantemente. Dije algún día que, no seguiría esta historia como proyecto para mi tesis, hoy no estoy tan seguro de eso. Me encuentro en la cuerda floja. De repente me imagino como una adolescente con un hijo no deseado, en medio de la encrucijada de tenerlo o abortarlo. Mirando las posibilidades de ambos lados, el triunfo o el fracaso, la satisfacción o el desamparo, la pasión o el hastío. Aún no lo sé, pero creería darle una oportunidad de vida, a Samuel, hombre condenado a la miseria de su destino atravesado por la muerte.

No he escrito muchos diálogos, minúsculas escenas que de pronto no sirvan, pero no ha sido tan terrible como pensé al comienzo, todo lo contrario, ha sido un complemento grandioso. La planeación como base fundamental de la creación, definir el posible rumbo de la obra de arte. No puedo negar que existe un miedo para afrontar de nuevo los diálogos, es posible que me frene luego del poco ejercicio que he tenido últimamente o, de repente, esté cargado de múltiples palabras para poner en la voz de los personajes. No lo sé, la creación es a veces un azar, un vacío en el que caemos y nos sumergimos sin saber si iremos a llegar o no y a dónde.

La reflexión continúa, el proceso no para de hablar desde dentro. Seguramente aparecerá la obsesión y por ella ruego, allí me sentiré más tranquilo así no pueda dormir o mi sueño se vuelva el drama de Samuel.

**Bogotá, noviembre de 2009.**

## ENSAYO PRELIMINAR SOBRE LA POÉTICA PERSONAL

**Poética:** conjunto de principios o de reglas, explícitos o no, que observan un género literario o artístico, una escuela o un autor<sup>6</sup>.

Inicio este escrito con una definición rasa de lo que es la poética, sacada de un diccionario, más que de un libro especializado sobre filosofía, estética o demás bibliografía de interés para nuestra disciplina. Esto a razón de clarificar aunque sea inicialmente de qué estamos hablando cuando nos referimos a poética.

Según la cita principal, en su definición, la poética es el compendio de reglas que crea un artista o escritor para enmarcar el universo de su obra, las leyes que va a proponer al futuro espectador o lector para que pueda sumergirse en una realidad reinterpretada. Si el arte es la mimesis de la realidad, es éste entonces una interpretación reelaborada de la misma con unos supuestos estéticos definidos y propios de cada arte, con normas establecidas para que el espectador pueda entrar en la dinámica de la ficción que se propone.

¿Cuáles serían entonces las reglas que quiero proponer en el universo de mi obra a partir de lo que quiero contar?

Ha sido y, sigue siendo muy difícil encontrar conscientemente cual es mi acción motora, mi motivación personal para escribir la historia que planeo.

<sup>6</sup> Tomado de: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=po%E9tica>.

En principio ésta partió del concepto de la culpa, pero poco a poco se fue desdibujando hasta que una historia, unos personajes, una situaciones, unos conflictos invadieron el papel en el que ahora transito por territorio de la fantasía. Me dejé inundar cabalmente por la historia que quiero contar, más no, por lo que quiero decir con ella. Y me resulta algo complejo, pues por más que hurgo, encuentro motivaciones que poco encajan lógicamente pero que del todo no son descabelladas.

Mi historia habla de crímenes, de asesinatos familiares que ocurren dentro de una casa que guarda historias, específicamente en una habitación destinada por la muerte. Un hombre y una mujer mueren en ella, en tiempos distintos pero unidos por un mismo asesino: el padre del primero, luego asesinado en el mismo sitio por su propio hijo. Allí tenemos una historia de muerte marcada por la familia. Las razones de los personajes ya las darán ellos en la propia historia, la razón mía para darles vida la desconozco no del todo.

Escarbe un tanto por mi inconsciente conscientemente y halle un par de pistas. La muerte de a poco se me ha convertido en un tema recurrente en mis pensamientos, en mis reflexiones y en las cavilaciones de mi desazonado discurrir filosófico de la vida. Ha pasado por estados serenos como el aguardar una vida después de su

aparición repentina, como el miedo más profundo a partir de la concepción de la nada: me muero, ya nada existe; siguiendo por el terror de ver la muerte de mis padres antes de la propia. Éstos son sin duda pensamientos que constantemente suceden en la cabeza de cualquier persona, pero he dudado un poco en pensar si a todo el mundo se le ocurre asesinar a alguien más; seguro que a muchas personas sin resabios nauseabundos de la conciencia. Ahora, ¿pensar asesinar a su propia sangre? Es casi macabro el tan sólo concebirlo, más, si nos hallamos en una sociedad moralizante que llega hasta tocar las fibras más sensibles de la razón.

Así es, más razones, seguro existen, pero hasta el momento no tan claras. Ahora, la historia se enmarca en una relación de familia inconclusa, de pasiones bajas y engaños, destinando a los personajes a sufrir un trágico final.

Me planteo entonces algunas preguntas:

¿Puede ser más fuerte una pasión que rompa un vínculo de sangre con la misma muerte? ¿Pueden ser las pasiones de amor más fuertes que una relación familiar? ¿Cómo se desvirtúa una relación de hermanos para rayar en el incesto?

**Bogotá, octubre de 2010.**

# HACIA UNA POÉTICA DEL DOCENTE\*

## TOWARDS THE PROFESSORS' POETICS

Luis Fernando Loaiza Zuluaga\*\*

*\*\* Docente  
Departamento de  
Artes Escénicas de la  
Universidad de Caldas.  
Magister en educación  
de la Universidad de  
Caldas. Licenciado en  
Artes Escénicas con  
énfasis en teatro de la  
Universidad de Caldas.*

### RESUMEN

Con el presente artículo, se pretende presentar los resultados de la tesis La poética del docente: reflexiones en torno a la presentación del rol de docente de actuación en las aulas de clase de artes escénicas, la cual realicé en el marco de la Maestría en Educación de la Universidad de Caldas.

Se parte de la idea que, los docentes al enseñar, se introducen en un proceso de interacción con sus estudiantes en el cual asumen su rol. Este rol, está socialmente idealizado y es reconfigurado por cada docente en el encuentro con sus estudiantes en el aula de clase. Para observar esta interacción se ha analizado la complejidad del rol docente desde la teoría teatral como marco de referencia, debido a que, ésta se centra en el desarrollo de la acción y las contradicciones humanas en el escenario, sean éstas mediadas o no, por el personaje teatral.

De esta forma, se ha configurado el marco de referencia a partir de una premisa básica: si las reflexiones epistemológicas se constituyen en marco de la didáctica de las ciencias, las reflexiones estéticas pueden constituirse en marco de la didáctica del arte. El arte teatral se alimenta de una u otra forma de la vida real, por lo cual, sus principios básicos brindan un panorama fértil para reconocer la posibilidad poética, creativa y liberadora de los sujetos en la realidad social y, en este caso, de la realidad educativa.

### PALABRAS CLAVE

Actuación, Artes Escénicas, docencia, enseñanza, estética, poética.

### ABSTRACT

In this article the results of the Master's Thesis The Professor's Poetics: Reflections around the Presentation of the Actuation Professor Role in the Scenic Arts classrooms, which was submitted as graduation requirement for the MSc in Education at Universidad de Caldas, are presented.

---

\* Recibido: enero 10 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

It starts with the idea that professors, when they teach, enter an interaction process with their students in which they assume their role. This role is socially idealized and it is re-configured by each professor in their encounters with the students in the classroom. To observe this interaction the complexity of the professor role has been analyzed from the theatrical theory as a reference framework, because it is centered in the development of the action and human contradictions on stage whether they are or are not mediated by the theatrical character.

In this way the reference framework from the basic premise “if epistemological reflections are conformed as the sciences didactics framework, aesthetic reflections can constitute the arts didactics framework” has been formed. Theatrical art nourishes in one way or another, from real life, reason why its basic principles offer a fertile view to recognize the individual’s poetic, creative and liberating possibilities in the social reality, and in this case, in the educational reality.

#### KEYWORDS

Acting, Scenic Arts, teaching, aesthetics, poetic.

### SOBRE LA PERSPECTIVA DE TRABAJO

Los docentes en artes, específicamente en el campo de la actuación, requerimos la generación de nuevas perspectivas didácticas que se ajusten a la naturaleza de nuestro campo específico. Es por ello que, en lugar de promover una barrera entre las perspectivas educativas y las perspectivas teatrales, es necesario sistematizar los procesos docentes que se llevan a cabo en los diversos contextos educativos con el fin de ir produciendo nuevas miradas en torno a la enseñanza del arte.

Es por esta razón que, al defender la especificidad de las artes, he encontrado en la estética un marco de referencia que se constituye en una potente perspectiva de análisis del acto educativo en el campo artístico. En este sentido, me he

centrado en la categoría de *Personaje* (Aristóteles, 1994; García, 1989; Duque, 1994; Abirached, 1994), para indagar la naturaleza de las interacciones que se producen en el aula, a partir del rol docente como si éste estuviera en una *puesta en escena* (Goffman, 1994). Por otra parte, se observa el sistema comunicativo que elabora el docente tanto en la dimensión educativa como en la dimensión creativa, como una dramaturgia, entendida ésta, como *producción de sentido* (Ubersfield, 1997; Rozo, 2009), dado que se encarga de disponer los elementos comunicativos dentro del proceso de enseñanza en el aula, de forma similar a como se producen los diversos lenguajes en el ámbito teatral: Generación de textos, Dirección, Actuación, Escenografía, Escenotecnia y Crítica (Comelles, 2009).

Ahora bien, bajo esta perspectiva hemos observado que los roles y funciones sociales corren el peligro de obligar a las personas a repetir moldes de conducta, y estos pueden convertirse en la perpetuación de un sistema social de opresión e imposición. Por esta razón, se sustenta que el docente debe equilibrar los procesos de legitimación y despojamiento de su rol, con el fin de provocar reflexiones y miradas críticas sobre la realidad en sí mismo y en sus estudiantes.

## MATERIAL Y MÉTODO

En el estudio, se tomó la etnografía reflexiva como método, dado que permitió la descripción de patrones de interacción social. Se hicieron observaciones de siete docentes de actuación del programa Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas, durante los períodos 2009-I y 2009-II, lo cual representa la totalidad de los docentes que orientaron cursos de actuación en este programa. Esta observación, permitió que el investigador se ubicara como “espectador” de la puesta en escena del docente. Se observaron 16 clases en total. 5 de los docentes fueron observados 2 veces, y 2 de ellos fueron observados 3 veces. La mayoría de las clases tuvo una duración de 3 horas y, se asistió a la totalidad de la clase. Este método permitió que, como investigador me ubicara como “espectador” de la puesta en escena que se configura en el aula de clase en la interacción entre docente y estudiantes.

A medida que fueron avanzando las clases y se fueron integrando las categorías, se profundizó en el análisis de los siguientes

signos que emergen en la interacción de orden social: Vestido, Objetos, Quinésica, Proxémica y Prosódica (Guiraud, 1994; 1997; Cárdenas, 2003).

Posterior a la observación, se aplicaron encuestas abiertas que permitieron analizar lo que el docente piensa y siente sobre determinados fenómenos que consideramos relevantes en la asunción del rol, a partir de las siguientes categorías preliminares: a) percepción del rol, b) signos emergentes, c) relaciones entre técnica del personaje y planeación educativa, y d) naturaleza del rol de docente de actuación.

## RESULTADOS

### Diarios de campo

A partir del análisis de los diversos signos producidos más o menos espontánea y convencionalmente por el docente de actuación en la interacción, se ha podido observar que, como persona se encuentra en medio de la imbricación de tres procesos: el educativo, el creativo y el social. Estos tres procesos se dan de forma simultánea pero en diversos momentos de la clase se pone de relieve alguno de ellos con mayor claridad en su *presentación* (Goffman, 1997), de la siguiente forma:

*Proceso educativo:* el docente se presenta como, a) una persona que está avalada por la comunidad académica y por la institución, los cuales respaldan su actividad docente, b) el coordinador del proceso educativo, es el responsable del adecuado y efectivo desarrollo del proceso en general y de cada una de las clases, c) un provocador, esto implica que

el proceso de enseñanza en actuación no se piensa como un proceso de transmisión de contenidos, sino, como un proceso de provocación de actos y productos creativos en los estudiantes a partir de perspectivas técnicas y estéticas, d) una persona en constante auto crítica y reinención como docente.

*Proceso educativo-creativo:* el docente asume dos funciones que se desprenden directamente del hecho teatral: a) como observador, gran parte de las clases se dedica a observar las conductas de los estudiantes en los ejercicios de entrenamiento, de creación y de diálogo, y b) como espejo, muestra constantemente, a través de sus propias capacidades expresivas, lo que el estudiante hizo en el ejercicio teatral o lo que podría hacer, con el fin de corregir o potenciar el proceso formativo del estudiante.

*Proceso creativo:* el docente se presenta como, a) un sujeto que conoce y que profundiza en cuanto a las cuestiones teóricas y prácticas del arte teatral y las disciplinas que giran a su alrededor, b) como una persona relacionada con las dinámicas teatrales en el medio estrictamente artístico o en el medio universitario y, c) como una persona que crea "in situ", es decir, que está implicado creativamente con los ejercicios teatrales que se desarrolla con sus estudiantes y también se modifica a partir de su gusto propio.

*Proceso social:* el docente se presenta como un sujeto que, a) sustenta su relación con los estudiantes a través del respeto mutuo, b) tiene una vida social que comparte con su vida académica y, c) tiene y comparte

visiones críticas sobre el mundo y la realidad social.

## ENCUESTAS

A partir de la indagación en relación con las categorías preliminares, emergieron en las respuestas de los docentes las siguientes categorías de orden educativo, creativo y social:

*Proceso educativo: Relación con el grupo,* a) el docente trata a los estudiantes con respeto, asequibilidad y tiene sensibilidad en la comprensión del desarrollo del grupo, b) identifica las necesidades particulares del grupo con el cual trabaja y procura organizar los sistemas de comunicación de acuerdo a dichas necesidades, c) media la relación con el grupo a través del afecto, el respeto y la confianza, y d) es responsable de fomentar el amor por el oficio en el estudiante, además de los elementos técnicos y expresivos.

*Proceso educativo-creativo: Desarrollo técnico y expresivo,* a) el docente pone su mirada en el estudiante, y a partir de una observación cuidadosa procura posibilitar su desarrollo como actor, b) este desarrollo se desprende del adecuado manejo y organización que el docente hace de los contenidos y actividades que desarrolla con los estudiantes. Procura ser efectivo en los procesos comunicativos que generen el aprendizaje y potencia los elementos teóricos y prácticos de la actuación, c) todos los objetivos que el docente se plantea para desarrollar sus clases están volcados hacia el desarrollo técnico y expresivo del estudiante. Todo lo que el docente hace, por tanto, está permeado por el objetivo trazado.



Obra: “*Epifanía*”. Universidad Central. Bogotá. Foto: *Santiago Zuluaga*

La acción de enseñar, se constituye en acción transversal de cumplimiento de dicho objetivo, y está siempre dirigida a los estudiantes, y d) la actividad docente pone de relieve la responsabilidad que se tiene con el estudiante de desarrollar la técnica, lo que termina subordinando de alguna forma las cuestiones artísticas.

*Proceso creativo: Relación con el medio teatral, el docente tiene alguna responsabilidad con los procesos artísticos que se desarrollan en el medio teatral o universitario.*

*Dominio del conocimiento:* a) el docente se reconoce por el dominio que tiene de las temáticas relacionadas con la actuación, b) complementa la rigurosidad con la flexibilidad, c) se acepta en constante proceso de aprendizaje.

*Transformación:* el aula es un espacio escénico susceptible de todo tipo de transformaciones a partir de lo teatral.

*Proceso social-educativo-creativo: El docente como modelo,* a) el docente se reconoce

como modelo de los estudiantes; por esta razón, procura regular el uso que hace de los signos como docente y como actor, b) la experiencia previa y presente del docente le sirve como espejo al estudiante a partir de la confianza generada en el proceso, y c) se encuentra en constante regulación de sus emociones, debido a que, influyen directamente con lo que ocurre en el aula.

## DISCUSIÓN

El rol docente en el campo de la actuación está cargado de cierta complejidad y está subdividido en tres procesos generales: educativo, creativo y social. Los procesos imbricados en la asunción del rol docente se ponen de relieve en determinados momentos: a) el rol como educador, se pone de relieve cuando se proponen parámetros de trabajo o evaluación, cuando genera el ambiente de aprendizaje y cuando se preocupa por la construcción del grupo, b) el rol como creador se pone de relieve cuando genera ideas propias y únicas relacionadas con el ejercicio escénico que se está llevando a cabo, generando así elaboraciones poéticas propias, c) el rol como persona se pone de relieve cuando hay algún tipo de referencia externa, pero aún más, cuando el docente se muestra tal y como es, espontáneamente, mediando su relación con el grupo, ya no sólo por el conocimiento, sino, por tablas de valores construidas en conjunto, y las emociones implicadas en el encuentro con el otro. El docente, en cada uno de estos roles, o en su rol general, a medida que es reconocido, aceptado y legitimado por parte de los estudiantes, se va particularizando y, a pesar de su pertenencia a un equipo de docentes, va generando huellas en los estudiantes a partir de la forma

como asume su clase y asume la vida, configurándose tanto en la *generalidad* del rol como en su *particularidad* (García, 1989).

El proceso educativo envuelve al proceso creativo, el docente, en general, se concentra en el desarrollo técnico y expresivo de sus estudiantes como actores en formación, más que exigirles conductas de actores profesionales. Sin embargo, el docente no deja de desarrollar procesos de creación rigurosos, acordes con el nivel de formación de los estudiantes. Los procesos creativo y educativo, se complementan, dado que, cuando el docente configura el aula como espacio de creación, el estudiante se ve obligado a descubrir sus necesidades y potencialidades propiciando la búsqueda de propuestas contundentes a nivel actoral. El docente observa, provoca y propone en conjunto con los estudiantes, lo cual es una particularidad de la docencia en actuación, toda vez que, el docente se implica creativamente mediado por su conocimiento, por su gusto y por sus intereses ideológicos.

El docente configura dos situaciones comunicativas de orden dramático imbricadas: la educativa y la teatral. En cuanto a la situación comunicativa educativa (Comelles, 2009), configura la coordinación y gestión del proceso, el uso del lenguaje verbal y no verbal, el uso de recursos técnicos para el aprendizaje, la disposición espacial, el monitoreo y la evaluación. En cuanto a la situación comunicativa creativa teatral, elabora discursos dramáticos de orden estrictamente teatral con el fin de lograr aprendizajes en los estudiantes en



general, de potenciarlos técnica, expresiva y creativamente. Así, el docente recurre a diversos roles de orden teatral para elaborar signos teatrales que permiten al estudiante hacer inmersión en un universo de ficción, el cual provocará procesos creativos que generan aprendizaje.

Dado que el docente es modelo de los estudiantes desde lo técnico, lo académico, lo artístico y lo humano, no parece suficiente, al enseñar actuación, que el docente se ubique sólo en los elementos técnicos de la formación de los artistas: debe provocar en el estudiante la mirada crítica del mundo, la elaboración poética, la revisión del sí mismo como sujeto en el universo; esto también es enseñar. No se piensa el acto de enseñanza, sólo como una transmisión de contenidos de una mente a otra, sino, como un acto de provocación, de transformación y de liberación. Si los artistas ven el mundo con nuevos ojos y con *miradas críticas* (Alatorre, 1999), sugiero que el docente de artes también lo hace. Un docente de arte que se deja alienar por el mundo real, tendrá dificultades para provocar visiones críticas del mundo por parte de sus estudiantes. En este sentido, la enseñanza de las artes no se agota en la enseñanza de la técnica; si bien es condición necesaria, no es condición suficiente, al menos no en la universidad.

El docente de actuación, visto así, es un ser inacabado, en constantes búsquedas propias, que son confrontadas con los estudiantes. A partir de estas búsquedas y las de los estudiantes, está en la capacidad de elaborar *acontecimientos únicos e irrepetibles* (Duque, 1994) como los de un personaje teatral, en los diversos

encuentros educativos. De esta forma, el docente puede inventar y reinventar los procesos a nivel educativo y teatral, y posiblemente fluir también como persona en el hecho educativo. Esto conllevaría a una posible poética del docente, si nos despojamos de la perspectiva mercantil de nuestra sociedad occidental (Chevallier, 2004), y dejamos de ver al estudiante y al docente como objetos vendibles y, los pensamos mejor, como sujetos transformables. De esta forma, la educación y la creación se entienden como procesos de invención, transformación y liberación.

En cuanto a la asunción del rol, percibimos que el docente puede hacerlo de forma imitativa, en la que emula y se convierte en una copia de sus propios docentes. Puede hacerlo de forma mimética, en la que, supera la imitación y reconfigura su rol, de forma que pone de relieve aquellos elementos que considera pertinentes, tanto en la asunción del mismo como en la visión que construye de la realidad. La otra posibilidad es que el docente esté en la capacidad de desenmascararse, y al despojarse de sus mecanismos de control y dispositivos de poder, pueda hacer emerger situaciones novedosas, únicas y espontáneas que responden a la situación concreta del encuentro con el estudiante. Esto no implica que el docente deba dejar de preparar sus cursos ni sus clases. Tampoco es suficiente con que recurra solamente a pedir que no lo llamen "maestro" o "profesor"; por el contrario, la presente propuesta radica en posibilitar la comprensión de la naturaleza del rol y de las condiciones históricas que lo permean, con el fin de hacer del hecho educativo, sobre todo en artes, un hecho que se va

construyendo a medida que el docente y los estudiantes se desprenden de sus conductas preestablecidas y dominantes, para lograr llevar a cabo, realmente una búsqueda conjunta del conocimiento y la creación.

## CONCLUSIÓN

Dado que la perspectiva del presente trabajo toma el personaje teatral y la acción humana escenificada como marco de referencia, considero que así como la escena teatral ha buscado despojarse de la mimesis y del personaje (Abirached, 1994), el rol docente debe despojarse de los dispositivos de poder socialmente impuestos. Estos dispositivos han logrado hacernos olvidar de nuestras búsquedas y contradicciones como seres humanos y, nos ha hecho partícipes de la alienación social. Dado que, en la estructura social asumimos roles y algunos de ellos se forjan a partir de mecanismos de control y dispositivos de poder, es posible que en la interacción social estemos perpetuando la alienación a través de la opresión. Es por ello que, la propuesta de una poética del docente implica la constante revisión, reflexión y retroalimentación de nuestro proceso, lo cual permite romper los moldes instaurados y desarrollar acciones reales que transformen el acto educativo como acto de liberación y no de opresión.

No se trata de dar la espalda a las teorías y prácticas pedagógicas ni didácticas y, caer en un anarquismo extremo. Al contrario: a partir del conocimiento de los avances en didácticas y de las diversas teorías pedagógicas, se trata más bien de revisar nuestro papel como docentes y reelaborar nuestras prácticas y nuestros

marcos de referencia en pos de rehacer nuestro oficio, ya no como un acto de obediencia a la alienación a la cual al parecer estuviéramos destinados, sino como acto de resistencia frente a nuestra propia cosificación. En otras palabras, el docente no se construye y constituye a partir de la replicación de moldes, manuales y pasos, sino, a partir de sus búsquedas en torno al conocimiento, a la creación y a los procedimientos para crear, construir y transmitir. Aquí se refiere sólo al conocimiento como saber teórico científico, sino también técnico y estético. Así, nos parece que el encuentro en el aula es el espacio propicio para tomar los insumos para conducir las búsquedas del propio docente.

El aula es un espacio de posible crítica al mundo y al sí mismo. Desde la asunción del rol, es posible que el docente encuentre las herramientas para construir una visión crítica del mundo con sus estudiantes. Sin embargo, si se despoja de su máscara, no necesariamente pondrá en peligro de extinción a la estructura social educativa a la que pertenece, sino que, podrá generar en sus estudiantes visiones individuales y propias, que no son necesariamente lo que el docente quiere. De allí que, el despojamiento y la anulación del rol permitan generar miradas críticas de otro orden; es decir, sin la imposición de un discurso. Digamos que no se contradice la asunción del rol con su despojamiento, sino que, son dinámicas diversas que el docente equilibra con el fin de revisar la visión de mundo. El docente que no se reelabora está condenando a sus estudiantes (especialmente en la formación de formadores), a creer que hay ya un molde de docencia marcado, y

que, éste será el perpetuado y replicado por ellos cuando vayan a enseñar.

Si se puede resumir la idea de la poética del docente específicamente en el campo de la actuación, podemos decir que, por una parte se encuentra en una constante reinención de sí mismo como docente, sea porque su visión como artista lo moviliza a una búsqueda en el mundo, o porque a nivel pedagógico y didáctico está en la búsqueda de discursos y prácticas que generen transformaciones educativas tanto en él como en sus estudiantes. Por otra parte, está implicado creativamente en la configuración de hechos teatrales contundentes a nivel técnico, expresivo y poético, en primer lugar al pensar en la formación de sus estudiantes, segundo porque la formación del artista requiere una honesta revisión de la realidad objetiva, y tercero porque el docente también participa en la elaboración poética del ejercicio teatral. Por último, y retomando las dos ideas anteriores, en el caso de los docentes de actuación en la Licenciatura en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas, el docente tiene la responsabilidad de formar un estudiante que también será docente, específicamente en el campo de las artes escénicas, lo cual a su vez genera una espiral de redes educativo-creativas que habrán de influir en nuestro contexto socio-educativo específico. Lo paradójico, a fin de cuentas, es que en la ruptura de su máscara el docente, al distanciarse y presentarse, se individualiza, y esto lo convierte en *Personaje cotidiano*.

## BIBLIOGRAFÍA

Abirached, Robert. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

Alatorre, Claudia Cecilia. (1999). *Análisis del drama*. México D.F.: Gaceta.

Aristóteles. (1990). *Poética*. Introducción, traducción del griego y notas. Ángel Capelletti. Venezuela: Monte Avila.

Cárdenas, A. (2003). "Discurso teatral y pedagogía del lenguaje". En: *Folios*, No. 18. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Comelles, Salvador. (2009). "La dramaturgia docente. Una perspectiva dramaturgica de la clase universitaria como situación comunicativa". Tesis doctoral inédita.

Duque Mesa, Fernando. (1994). "El personaje teatral en la dramaturgia colombiana". En: *Investigación y Praxis teatral en Colombia*. Bogotá: COLCULTURA.

Chevallier, Jean-Frédéric. (2004). "Introducción: Hacia un teatro del presentar". En: *Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México: Escenología/UNAM/UCM/Proyecto3.

García, Santiago. (1989). *Teoría y práctica del teatro*. Santafé de Bogotá: Ediciones La Candelaria.

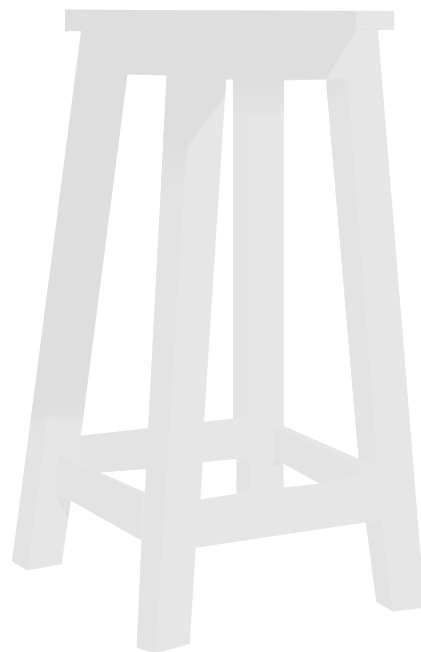
Goffman, Erving. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.

Guiraud, Pierre. (1994). *El lenguaje del cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica.

\_\_\_\_\_. (1997). *La semiología*. México: Siglo XXI editores.

Rozo, Pedro Miguel. (2009). *Diplomado sobre dramaturgia: Fundamentación teórica*. Material de referencia para diplomado en dramaturgia desarrollado entre la Gobernación de Cundinamarca y la ASAB. Texto inédito.

Ubersfield, Anne. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.



# EL TEATRO COMO INCUBADORA, MIRADAS DE UN TEATRO\*

*THEATER AS AN INCUBATOR, A PENSIVE LOOK AT A THEATER.*

David Humberto Carmona Patiño\*\*

*\*\* Licenciado en Artes Escénicas con énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas. Magíster en Artes Escénicas de la Universidad Rey Juan Carlos. Candidato a Doctor en Artes de la Universidad Rey Juan Carlos.*

## RESUMEN

El siguiente texto, destaca algunas ideas de la investigación “La atmósfera de los sentidos en el arte teatral”, realizada como trabajo de tesis de la Maestría en Artes Escénicas en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Predominan acá, algunas consideraciones que se generaron, que pretenden dar respuesta a las hipótesis planteadas, y sobre todo, generar nuevos cuestionamientos sobre el arte teatral. Como estructura, se trabajan tres frentes: 1) el proceso creativo, 2) los sentidos, y 3) la creación de atmósferas ricas, libres, abiertas, imaginativas y arbitrarias. Los tres frentes, generan una triangulación que pretende enriquecer el trabajo del actor y hacer del espectador un ser activo dentro del teatro. Este trabajo se realizó con el acompañamiento de la Compañía Teatral El Pont Flotant de Valencia, España.

## PALABRAS CLAVE

Atmósfera, proceso creativo, sentidos, teatro.

## ABSTRACT

This text highlights some ideas of the research work “The Atmosphere of the Senses in the Theatrical Art” carried out as a Scenic Arts Master’s Thesis at Universidad Rey Juan Carlos in Madrid. Some considerations which generated new questionings about the theatrical art are predominant in this article. Three areas are worked as structure: 1) the creative process, 2) the senses, and 3) the creation of rich, free, open, imaginative and arbitrary atmospheres. The three areas generate a triangulation which pretends the enrichment of the actor’s work and the transformation of the audience into active beings in the theater. This work was carried out with the accompaniment of El Pont Flotant Theater Company from Valencia, Spain.

## KEYWORDS

Atmosphere, creative process, senses, theater.

---

\* Recibido: marzo 10 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

*“Vivir no es otra cosa que arder en preguntas.  
No concibo la obra al margen de la vida”  
Antonin Artaud.*

## INTRODUCCIÓN

A lo largo del tiempo, el arte se ha ido sobredimensionando, complementando y retroalimentando de todo lo que le puede servir para cumplir sus objetivos. En esa búsqueda, surgen nuevos lenguajes y maneras de creación que van innovando el quehacer artístico, comunicativo y estético. Este trabajo surge de preocupaciones y preguntas personales que han ido apareciendo a lo largo del que hacer escénico, convirtiéndose estas dudas y conflictos, en categorías para la investigación y, aportando algunas consideraciones que pretenden contribuir a las investigaciones de las artes escénicas.

Las nuevas tendencias escénicas, maneras de expresión y comunicación, los nuevos lenguajes y el performance, se preocupan cada vez más por romper barreras y salir de convenciones para llegar al espectador, de esta manera, el presente texto pretende la creación de atmósferas ricas, libres e imaginativas, busca hacer del lugar de presentación, una *incubadora*, donde actor y espectador comparten y tienen funciones por realizar, todo este trabajo, a través de los sentidos, que nos permiten percibir una atmósfera. Se concibe entonces el espacio teatral, como una incubadora, donde se genera una temperatura propia del hecho teatral, con una humedad y calor particular, cambiante e imaginativo. Esta temperatura permitirá al actor un mundo más amplio y rico a la hora de su interpretación y, al espectador lo hará

parte activa de ese entorno, sin cuarta pared, y ocupando un mismo espacio íntimo, de esta manera, entre el actor y espectador se crea una *sinergia* propia, un ambiente propicio de comunicación para la obra de arte y creación.

El trabajo se desarrolla con dos obras de teatro de la compañía el *Pont Flotant*: “Como Piedras” y “Ejercicios de Amor”, las cuales son herramienta fundamental de esta propuesta y, se tienen en cuenta gracias a la riqueza de los montajes, a la manera de contar las historias, a su preocupación por los nuevos lenguajes escénicos, a la creación de espacios íntimos y su manera de abordar la realidad y la ficción.

*El Pont Flotant*, es una compañía de teatro estable que nace en el año 2000, como grupo de investigación sobre la técnica del actor. Alejadas de parámetros comerciales, sus piezas son el resultado de un trabajo de creación colectiva, caracterizado por una clara voluntad de búsqueda y reflexión a propósito de nuevas formas de comunicación y expresión teatrales contemporáneas.

El trabajo físico del actor y, su particular relación con el espacio y el espectador, la mezcla de lenguajes diferentes, la pobreza o economía de recursos y la experimentación con la realidad dentro de la ficción, son también señas de identidad en sus creaciones. Paralelamente a la producción propia, los miembros del *Pont Flotant* desarrollan una amplia y variada actividad pedagógica y de investigación teatral en el espacio que ellos mismos gestionan, la *sala flotant-espai teatral*.

## I

## EL PROCESO CREATIVO

En esta propuesta del teatro como incubadora, se destaca el proceso creativo como fundamento de lo que será el nacimiento de un trabajo teatral. Se tiene en cuenta que, este proceso creativo, parte desde la concepción de una idea que genera primeras lecturas e impresiones de lo que se pretende realizar, todo este proceso pasa por varias fases, que pueden o no, ir determinando lo que será la obra en general, y que se fundamenta en las efectivas dinámicas de grupo.

El proceso creativo al cual me refiero, es basado en la dinámica de la creación colectiva, método ideal cuando se trata de buscar nuevas formas de comunicación y lenguajes, dando originalidad y tratando de re-inventar épocas y recursos. Además de las anunciadas ventajas, la creación colectiva va acompañada de un elemento fundamental de la creación, y es la investigación, allí, el trabajo escénico es resultado de preocupaciones, investigaciones e intereses propios.

Ligamos el proceso creativo al proceso vital, personal y profesional de nuestras vidas, irremediamente. Hacemos teatro porque es una manera, una excusa para explicarnos el mundo, porque nos sirve para cuestionarnos, para tambalearnos un poco. Hacemos teatro cuando sentimos la necesidad, el impulso vital, creativo y profesional de comunicar. Hacemos teatro para compartir un espacio y un momento (*Pont Flotant*, 2009).

Acá, el actor no es simple ejecutante o intérprete, también es creador de su propio mundo y *generador de mundos arbitrarios para los espectadores*. Parte de su vida para la creación, su realidad es la herramienta para contar las historias. La dramaturgia es el resultado final de investigaciones e improvisaciones que, le permiten ir encontrando los caminos y lenguajes de comunicación para llegar al momento del acto teatral donde se encuentra con el espectador y, los dos se disponen a hacer de la ficción una convención.

En el teatro incubadora, (Actor-Persona- Personaje), poseen el mismo nombre, los textos dramáticos son producto final y no punto de partida. Cada personaje es llamado por el nombre del actor, teniendo en cuenta que, lo que se representa son vivencias propias de la vida de cada personaje, lo que no implica que no haya interpretación, es partir de sí mismo para crear, innovar y dinamizar la creación. Los textos, pertenecen a cada uno, porque es de su propio tiempo que hablan, lo cual vuelve el tiempo y la obra paradójicos. Las temáticas a trabajar en esta propuesta son sencillas, pero investigadas en profundidad, el *tiempo y el recuerdo* siempre rodean la creación, desde el instante pasado y futuro, hasta el tiempo presente de la representación. Temas como el tiempo, la memoria, la realidad, la ficción, la ilusión, la esperanza, el deseo, el amor, son convertidos en invitaciones y provocaciones para el espectador. Estas temáticas van surgiendo según factores, preocupaciones e intereses que afectan al actor, al grupo de trabajo y sus contextos.

## II

## LOS SENTIDOS

Dotados de cinco magníficos sentidos, el hombre ha logrado manejar el mundo, explotarlo, complejizarlo y ha chocado hasta con su misma especie. También, a través de seres sensibles, ha logrado inventar innumerables creaciones artísticas, que trascienden generaciones, y que cada época admira desde opiniones, valores y conceptos diferentes, siempre teniendo en cuenta la importancia y trascendencia de sus creaciones. Los sentidos son el mecanismo fisiológico de la percepción, esta percepción nos permite realizar el proceso de recibimiento, elaboración e interpretación de la información, y así, poder dar cuenta del entorno, de la atmósfera que nos rodea.

Cada ser humano, ocupa un espacio en el universo, y cada espacio contiene unas características que podemos vislumbrar gracias a nuestros sentidos, esas características influyen sobre nuestra percepción, y por ende, sobre nuestro comportamiento. De esa manera, el ser humano se adapta a diferentes atmósferas, se comporta acorde a conductas preestablecidas. Estas conductas crean unas pautas que cada cultura ha ido apropiando según sus necesidades, contextos y tradiciones.

Generalmente, el espectador teatral ve y escucha durante la presentación, siendo un espectador poco activo que, sólo se reduce a interpretar lo que se le muestra en frente, se busca entonces demostrar la importancia de activar todos los sentidos en el espectador, para que éste se convierta

en elemento dinamizador y determinante dentro de las artes escénicas. Cuando se intervienen los sentidos del espectador, éste se abre al hecho teatral, se siente influenciado, se involucra en las acciones, y allí, se da el proceso de identificación, donde los recuerdos y la imaginación se conjugan para una posible reflexión, visión o experiencia estética.

También se propone en esta instancia, que el espectador reciba códigos previos a la función, debe haber una preocupación por el espectador desde su llegada a la sala, patio, bar, y así, poder activar sus sentidos de las maneras más creativas posibles, no se trata de ser obvios con el público, tampoco me refiero a un dossier o programa de mano, sino a códigos y elementos que luego el espectador pueda relacionar, y que este entrelace su propia historia a través de un camino abierto que lo lleva pero no lo limita, por el momento estos códigos no tienen sentido, por ahora no es importante que lo tenga, solo están ahí, generando expectativas y preguntas. Estos códigos en el *Pont Flotant* son llamados "micro relatos", que no sólo son utilizados antes de iniciar la función, sino durante, e incluso después de está haber terminado. Estos micro relatos, el público los va convirtiendo en convenciones que lo adentran, y hacen sentir cercano a una historia contada por actores, a una ficción, a una ilusión.

El espectador se regala un lapsus de su vida cotidiana para ir al teatro, porque ve una necesidad o placer de hacerlo, y ese estar allí, debe ser interesante, y si los sentidos juegan desordenadamente a conjugar ese "estar", la comunicación retoma importancia y se hace trascendente.



De igual manera, la tensión no sólo se puede concentrar en el escenario, en el teatro incubadora todo el teatro es espacio de presentación, e incluso se puede cambiar al espectador de lugar, desplazar la mirada, la percepción. El universo del actor no se concentra sólo en las tablas, y cada elemento se trata de poner a jugar a favor del espectáculo, incluso la oscuridad es aprovechada para estimular otros sentidos. Se juega no solo con el tiempo de la historia, sino con el tiempo del espectador, este tiempo, lo llamaría tiempo sin tiempo, es una zona 0, no avanzamos ni retrocedemos, solo, *Estamos allí*, habitamos pero no nos ocupamos del tiempo ni de nosotros, somos, como diría Cortázar, seres verdes y húmedos: "Cronopios flotando alrededor del teatro, en un viaje, en un Non Finito".

### III

#### CREACIÓN DE ATMÓSFERAS

En este tercer frente, se pretende dar unas claves para la creación de atmósferas ricas, libres, imaginativas y arbitrarias. Donde se tienen en cuenta actor y espectador como eje de la comunicación, y estas claves procuran mejorar y hacer del espacio escénico un conjunto. Resaltando que, en el teatro como incubadora el espectador no va al teatro, sino a un encuentro, lleno de provocaciones, a una celebración, a compartir un momento y espacio especial para hablar de la vida.

#### Actor como creador de su propio mundo

El actor parte de su vida, de su cotidianidad, de su historia, para la creación de su obra de arte: el personaje, allí, no se concibe

la obra sin partir de la vida. Así, se crea un mundo propio para el actor y mundos arbitrarios para el espectador, quien a través de la historia se identifica y crea su propio mundo. Se construyen, entonces, los personajes a través de la teatralización de su pasado, del estado del actor, de su necesidad de expresión, de su relación con el tiempo.

#### El espectador como creador de la puesta en escena

Al espectador se le entregan códigos, ideas, se le cuenta una historia, y el entreteje e interpreta, pero, sin dejar su propia historia a un lado. A través de los personajes él va rememorando, quizá llegando a la identificación. La real puesta en escena está en su mente, fue diseñada por su imaginación y encaminada por el actor.

#### Sinergia actor y espectador

Persuadir al público para que participe. Persuadir y no obligar. Persuadir significa conducirlo, darle confianza para que, cuando se descuide, se sorprenda a sí mismo participando. No sólo conducir la mirada y las emociones, también conducir la experiencia, la intención, que pase de un hemisferio del cerebro a el otro, de lo más racional a lo más emocional, sin contemplaciones, y que en ese camino de ida y vuelta reflexione sobre su comportamiento cotidiano (*Ibidem*).

La sinergia, es definida como el resultado de la acción conjunta de dos o más causas, pero caracterizada por tener un efecto

superior al que resulta de la simple suma de dichas causas. En este caso, de la energía del actor y del espectador, se crea una energía particular de la obra, una capa envolvente que se siente en las dos causas (Actor-Espectador), y que es determinada por la comunicación generada.

La relación con el espectador es parte del acto, un acto que pasa aquí y ahora. El espectador ha de sentirse único, como si le estuvieran contando la historia a él solo, íntimamente, particularmente. Ha de sentirse privilegiado. El espectador asiste a un evento y a un acto real, una experiencia. La experiencia del espectador es lo que importa, por lo que hay que cuidar que el encuentro sea directo y sincero. El número de espectadores no puede ser excesivo, **hay que mirar a cada espectador a los ojos** (*Ibidem*).

### Realidad y ficción

La vida está inundada por la ficción, pasamos mucha parte de la vida soñando e ilusionándonos, los eventos reales son percibidos también desde visiones de ilusión y deseo, por eso siempre le estamos buscando soluciones a hechos ya ocurridos, o nos adelantamos a los sucesos. Realidad y ficción nos ayudan a llevar la vida de mejor manera, entrelazándose por medio de la imaginación que nos lleva a trascender la frontera realidad-ficción.

Utilizamos la incursión de la realidad en el hecho teatral como una herramienta más para potenciar la reflexión sobre esa realidad. Nos interesa la realidad cuando ésta salta la barrera y conecta

directamente con el espectador, sin intermediarios, sin telones de ficción (*Pont Flotant*, 2006).

En el arte, siempre tratamos de innovar a través de lenguajes particulares que cada uno nos permite, conocemos recursos en la pintura, como el cuadro dentro del cuadro; en el cine, la pantalla dentro de la pantalla, el teatro dentro del teatro y, cada vez más, las vanguardias se salen de los parámetros para mostrarnos nuevas formas de comunicación y expresión, buscando siempre dar nuevos significados que no formen un concepto, sino que, también descontextualicen e innoven para generar arbitrariedad.

Decía Tom Baxter en *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen: “Quiero ser libre para elegir mi destino, voy a echar un vistazo”, cuando se salía de la pantalla del cine para volarse con Cecilia, una camarera que pasaba mucho tiempo viendo películas para olvidarse de su realidad problemática; sus compañeros de escena lo llaman para que vuelva a la pantalla, pero este se niega y se vuela con Cecilia. Este personaje rompió la barrera de la pantalla y vino al mundo real, irrumpió en el espacio. *Se rompió el límite entre la realidad y la ficción.*

Siempre estamos jugando con la realidad y la ficción, incluso la equilibramos y en ocasiones no sabemos en qué lugar nos encontramos, si en la realidad o en la ficción. Jugar con la realidad y la ficción, es un recurso fundamental dentro del teatro, no sólo porque el teatro sea ficción y esto lo diferencie de otras artes, sino porque, partir de la realidad para la creación, genera un arte comprometido, verdadero.



Obra: “Rosencrantz y Guildenstern han muerto”. Universidad del Valle. Foto: *Diego Jimenez*

### El ensayo que hace parte de la obra

Se hablaba anteriormente de la importancia del proceso creativo como fundamento del trabajo teatral. En este punto se propone hacer parte del espectáculo al proceso creativo: *el ensayo que hace parte de la obra*, termino fundamental para entender las dinámicas del *Pont Flotant*, quienes al hacer partícipe al espectador de hechos anteriores, como la preparación para salir a escena, vuelven el hecho teatral más íntimo, más cercano, dinámico y sin barreras. El cambio de ritmos, el ir y venir, el rápido y lento, el volver y seguir es constante allí, al igual que el repetir como signo para el espectador y herramienta del actor.

El momento donde el entrenamiento se convierte en espectáculo se corresponde al

instante en que adquiere un uso social. Haciendo un montaje de ejercicios de entrenamiento, se obtiene una forma de espectáculo (...) Lo dramático en el entrenamiento puede darnos una serie de imágenes, pero estará siempre limitado. En un espectáculo, el tema desprende otras imágenes que emanan de su contexto histórico. Tanto a nivel emotivo, como intelectual y sensual durante la experiencia teatral, la diferencia es enorme para el espectador (Barba, 1982: 37).

### La caja escénica como máquina de atmósferas

Recordemos que en esta propuesta, nos referimos a caja escénica como todo el espacio del teatro, no solo el escenario, y de esta manera todo ese espacio es

cambiante y funcional. El teatro como Incubadora retoma del surrealismo, el que queden puertas abiertas para que el observador trate de cerrarlas según su contexto, necesidad e imaginación, dejarle cabos sueltos al observador es importante en la medida que, en la búsqueda y la atadura de cabos, él se siente como parte de la obra de arte e incluso identificado. El pintor nos abre su subconsciente para nosotros entrar, o no en él, y tratar de hacer lo mismo con el nuestro. Dicen que las mejores fotografías son aquellas que no muestran gráficamente su objetivo, sino que, nos llevan a imaginar que hay más allá de ella, nos remiten a pensar en hechos y lugares, tienen su contenido implícito. Decía Bretón en el manifiesto surrealista:

No voy a ocultar que para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla después débilmente, sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa (Breton, 2001).

## CONSIDERACIONES

El presente trabajo, destaca una serie de consideraciones que aportan a las artes escénicas, y que develan en su autor la respuesta a las preguntas planteadas. Pero también, es el surgimiento de nuevos cuestionamientos, y el abrir de muchas puertas. Cabe resaltar que los tres frentes (I. Proceso Creativo, II. Sentidos, III. Creación de Atmósferas) propuestos, se complementan, volviéndose casi dependientes el uno del otro y, cuando confluyan podremos decir que el objetivo del teatro como incubadora se cumplió.

El proceso creativo es fundamental en una obra de arte, determina lo que será la obra en sí, de este proceso creativo, depende que el encuentro con el espectador sea efectivo o no; efectivo en el sentido de cumplir los objetivos particulares de cada obra.

Este proceso creativo debe estar vinculado con la vida de quien lo realiza, así se estarán comunicando visiones realmente verdaderas, y que mejor partir de experiencias y preocupaciones propias, hacer del individuo y sus circunstancias una obra de arte. Partir de su vida para la creación, su realidad es la herramienta para contar las historias.

Las dinámicas de grupo son relevantes para el trabajo creativo, de ellas depende que el trabajo se encamine por rumbos que abarquen los intereses generales, sin dejar de lado las inquietudes de cada artista. Este trabajo es al mismo tiempo didáctico, pedagógico, investigativo y sobre todo *Cambiante*.

Los sentidos juegan un papel fundamental en la percepción, interpretación e imaginación del juego teatral, y se deben estimular antes, durante e incluso después de la presentación. El público no puede ser olvidado por el actor, el actor siente como esta su público, por eso debe percibirlo y reconocer su estado. De igual manera, debe proponerle nuevas convenciones que no solo lo remitan a observar y escuchar, sino a emocionarse, desplazarse y mirar otras percepciones.

La relación del teatro con el universo de los sentidos, nos permite la creación de atmósferas ricas, libres, abiertas, imaginativas y arbitrarias (Frente 3), es el *lugar común*, donde el proceso creativo y los sentidos forman un conjunto y, (actor-espectador) crean una sinergia propia del hecho teatral. Los tres frentes generan una triangulación que enriquece el trabajo del actor, y hace del espectador un ser activo dentro del teatro. Allí, el teatro se convierte en una *Incubadora*, creando un ambiente común, adecuado y dado por actor y espectador, estos, a través del proceso comunicativo, y ayudados por elementos expresivos, generan una *atmósfera particular y cambiante*, la caja escénica se convierte entonces, en una máquina de creación de atmósferas.

También es muy importante hacer énfasis en la importancia de hacer partícipe al espectador del proceso creador, no solo para mostrar un espectáculo desde su esencia, sino también para atrapar sus sentidos, accionarlos y ponerlos a jugar a favor de lo que se le está comunicando: “*el ensayo que hace parte de la obra*”.

El actor no se debe reducir a simple ejecutante o interprete, también debe ser creador de su propio mundo y *generador de mundos arbitrarios para los espectadores*. Su dramaturgia, será el resultado final de investigaciones e improvisaciones que le permiten ir encontrando los caminos y lenguajes de comunicación para llegar al momento del acto teatral.

En escena todo debe comunicarnos, desde el inicio, durante y después de la presentación, así mismo, cada lugar del escenario o espacio de representación, debe comunicarnos, desde el suelo hasta la entrada, se trata de entregar códigos para que el espectador entre en el juego, en la dimensión del teatro, y vaya elaborando *su puesta en escena*, el escenario es un Collage que el espectador termina de pintar con su imaginación, la cual le permite ir hilando, recibiendo e interpretando la información.

Las vanguardias han afectado de manera notoria las puestas en escena contemporáneas, sin ser el teatro ajeno a estos cambios y nuevas propuestas del arte, que enriquecen la labor teatral. La pintura, el cine y la música aportan enormemente a las artes escénicas, creando un conjunto que aunque cada expresión conserve sus características se complementan e innovan.

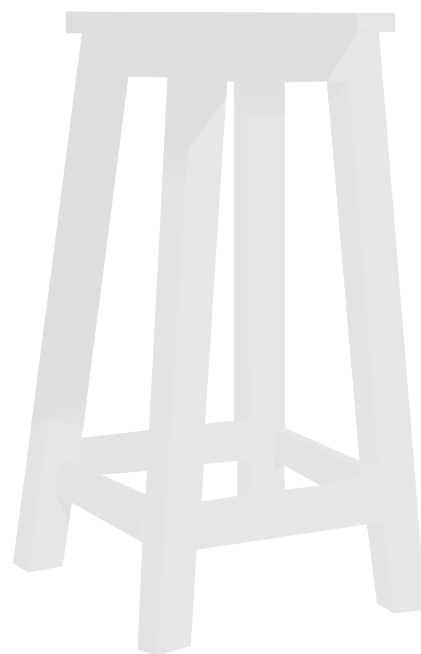
## BIBLIOGRAFÍA

Barba, Eugenio. (1982). *L'Archipel du theatre de Eugenio*. Carcassone: Editorial Contrastes.

Breton, André. (2001). *Primer manifiesto surrealista*. Buenos Aires: Argonauta.

\_\_\_\_\_. (2009). *Ejercicios de Amor*. Obra de teatro.

PONT FLOTANT. (2006). *Como Piedras*. Obra de teatro.



# TEATRO POSHISTÓRICO O EN DIFERENCIA\*

## IN DIFFERENCE OR POST-HISTORIC THEATER

Carlos Araque Osorio\*\*

\*\* Antropólogo,  
Universidad Nacional  
de Colombia.  
Especialista en Voz  
Escénica, Especialista  
en Ciencias de la  
Educación, Máster en  
Resolución de Conflictos  
y Mediación. Docente  
Universidad Distrital  
"Francisco José de  
Caldas" - Bogotá.

### RESUMEN

Hans Thies Lehmann, desde hace ya más de 40 años planteó en su libro *Teatro Posdramático*<sup>1</sup>, algunas teorías sobre el teatro posdramático, que pueden ser utilizadas como tesis desde una perspectiva conceptual lógica y comprensible. Nuestro autor se pregunta por los límites del teatro contemporáneo, que está buscando cada día nuevos lenguajes, debido a que existe una brecha sensible entre los espectadores potenciales y, el teatro que se practica. Esto trae como consecuencia, la transformación de las líneas de desarrollo tradicionales de unidad de tiempo, de acción y de espacio, alejándose del teatro naturalista, épico y convencional.

### PALABRAS CLAVE

Acción, contemporáneo, espacio, lenguaje, naturalismo, posdramático, poshistórico, tiempo.

### ABSTRACT

More than 40 years ago Hans Thies Lehmann proposed in his book "Post dramatic Theater" some theories about post-dramatic theater which can be used as theses during a logical and understandable conceptual perspective. Our author questions himself about the limits of contemporary theater which is day by day searching for new languages due to the existence of a sensible gap between potential audience members and the type of theater work performed. This brings as a consequence the transformation of the time unity, action and space traditional lines of development, moving away from the naturalist, epic and conventional theater.

### KEYWORDS

Action, contemporary, space, language, naturalism, post-dramatic, post-historic, time.

\* Recibido: febrero 10 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

<sup>1</sup> El texto *Post-Dramsko Gledalisce*, de Hans Thies Lehmann, publicado en Alemania en 1999, se traduce al español como "Teatro Pos-dramático". El autor analiza en profundidad el teatro contemporáneo, y sus transformaciones y desde una perspectiva concreta plantea las características fundamentales del teatro posdramático actual.

## ¿CÓMO SE HA ENTENDIDO EL TEATRO POSDRAMÁTICO?

Lo posdramático deriva de lo posmoderno, lo definimos de tal forma porque nuestro objeto de observación es el drama. Claro, ya no hablamos del drama absoluto al estilo del teatro griego, isabelino o del siglo de oro en España. Este concepto de drama comenzó a transformarse a finales del siglo XIX, en donde se pone en duda el diálogo como el único procedimiento válido en la escritura de la obra teatral. Antes del siglo XIX el diálogo resaltaba una relación interpersonal, en donde la cronología y el manejo de un espacio y un tiempo determinado era prioritario, y aunque no siempre se contaba la historia de forma lineal, esta sí debía ser comprensible para el público.

Emerge una forma “a-histórica” que, se caracteriza por su manera de narrar la historia en cualquier tiempo y en espacios irreales y ficcionarios. Se pone en duda al héroe épico con el que se identificaba el espectador y, se propicia la aparición de nuevos contenidos y temáticas innovadoras; es decir entra en crisis el drama absoluto.

Pero, como en toda crisis, los hacedores de teatro comienzan a buscar salidas y una de ellas es la aparición del narrador en escena, que de cierta forma reemplaza al héroe y propicia una unión entre el drama y lo épico. Según Lehmann, se da un maridaje entre el drama absoluto y el género épico, dando como consecuencia que, el teatro en su realización comience a buscarse por fuera del drama y, donde la fábula no es la que organiza la acción. Esto permite que otras artes como la plástica irrumpen en el teatro, generando formas

de reorganizar el espacio, de concebir los personajes y de contar historias insospechadas hasta el momento.

Uno de los principales planteamientos, es que la fábula que se encuentra en el texto determinando el significado y concentrando el tema medular de la obra, ya no es prioritaria. De hecho con ese rompimiento, no se pretende significar, sino, generar un impacto inmediato en el espectador.

Algunas de las características del teatro que surge como consecuencia de esta crisis son:

- a) Se da un repliegue de la síntesis. La síntesis no intenta establecer un discurso ni significar en una sola dirección. Se espera que el espectador tenga la capacidad de decodificar el espectáculo, para ello, se establece una correlación entre la síntesis y la percepción; no es importante entender sino sentir.
- b) Se pretende un teatro sustentado en imágenes oníricas, que está construido de la misma manera como se construyen los sueños, sin una lógica aparente y desde el inconsciente. El teatro más que educar busca conmover.
- c) Se da una des-jerarquización de los personajes y de las situaciones. Los personajes se colocan uno al lado del otro. Igualmente, se acaba con la supremacía del texto y, cada lenguaje que configura el hecho teatral se vuelve autónomo y con los mismos niveles de importancia.



Aparece la simultaneidad como recurso escénico, o mejor, se retorna a la simultaneidad muy practicada en el teatro procesional de la edad media y el renacimiento, en donde ningún evento es más importante que otro, sino que, cada uno tiene una labor diferente, cumple un objetivo determinado.

- d) Ahora son los signos y no el texto, los que determinan y conducen la lectura del espectador, el cual debe seleccionar lo que ve y oye o imaginar lo que ocurre en la escena. No se pretende una lectura unívoca del espectáculo.
- e) Se fortalece la escenografía como dramaturgia visual; ella también relata, significa autónomamente y tiene la intención de llevar al espectador a un lugar sensible.
- f) Se vuelve a recuperar el cuerpo como centro de atención; para ello, se recurre a la fisicalidad, al movimiento vertiginoso, al cuerpo manejado desde la gestica y la kinesis con precisión. Se entiende el cuerpo como algo que significa y sensibiliza. Ya no se trata del cuerpo como depositario de la palabra, sino, el cuerpo signo, que maneja un discurso distinto al racional, que significa independiente del texto.
- g) El teatro se convierte en algo concreto, adquiere características de metalenguaje, como algo macro y total que lleva al espectador al lugar de la re-presentación. Ya no es fundamental representar en un

lugar y un tiempo determinado, la historia no impulsa los hilos del drama, es el acontecimiento estético lo que en realidad importa, lo que busca conmover, lo que pretende transformar.

- h) Se revitaliza la pugna histórica entre el texto y el escenario. Ninguno tiene la supremacía, hay múltiples posibilidades de lectura y la experimentación adquiere un corpus. Se acaba con la idea que, las obras clásicas tienen una forma particular de ser representadas. Todo depende de una interpretación y, ella es siempre individual y personal.

Estas son las características más relevantes de lo que podríamos llamar posdramático. No se trata de establecer un manual para encasillarlo, pero sí aportar elementos para poder definirlo. Es necesaria esta definición, debido a que, en la actualidad todo el teatro que no se rige por los cánones aristotélicos se le denomina como posdramático, y se cae en una confusión en donde todo vale y nada importa.

Es verdad que el teatro se está transformando y, que cada uno de nosotros aprovecha los elementos de este cambio para indagar una estética reconocible y un estilo definido; para ganar un espacio y un reconocimiento. Es por esto que se hace importante realizar una reflexión consciente sobre lo que escribimos y sobre lo que ponemos en escena.

Patrice Pavis, define el teatro posdramático en los siguientes términos:

Estilo de representación que busca utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo que apele a todos los sentidos y produzca de este modo la impresión de totalidad y de una riqueza de significaciones que subyugue al público. Todos los medios técnicos (de los géneros existentes y futuros), en particular los medios modernos mecánicos, de escenas móviles y de la tecnología audiovisual, están a disposición de este teatro (1990).

Pero también nos dice Pavis que lo posmoderno puede llegar a convertirse en “una etiqueta cómoda para describir un estilo interpretativo, una actitud de producción y de recepción, una manera actual de hacer teatro” (*Ibidem*)<sup>2</sup>.

En el presente, todo tiende a autoproclamarse como posdramático, las puestas en escena integran recursos tecnológicos audiovisuales y multimedios, como el video grabado con anterioridad, la trasmisión de filmaciones en vivo o realizadas en otro lugar del teatro, contraluces fuertes hacia el público, reflectores sobre el escenario, ventiladores al máximo de velocidad que simulan tempestades y tormentas incontrolables, y terriblemente destructivas, desiertos incandescentes sobre la escena, entre otros.

Se crean atmósferas frías, el agua corre por los escenarios y la arena cae de manera incontrolada. Los colores se utilizan sin una relación cromática y decoran elementos de

escenografía estrambóticos. Maquinarias descomunales invaden la escena. Trucos de todas las índoles están al orden del día; arneses y mecanismos de vuelo, manejo de pólvora en la escena, luces láser, pantallas de video y televisores sobre la escena, el exceso de sonidos, imágenes desconcertantes, actores que no buscan la interpretación sino que son un objeto más de decoración, músicas sin sentido de unidad. De igual forma, se le da al texto un tratamiento particular, desarticulando las ideas centrales, rompiendo las líneas dramáticas y entretejiendo la puesta con textos súper o inter puestos, (lo que Jacques Derrida llamo intertextualidad), que se emiten simultáneos o trastocados.

Esos son algunos de los elementos característicos de estas puestas en escena, que si bien aportan al medio escénico, no son más que una propuesta entre muchas que coexisten en la actualidad. ¿Espectáculos con estas características los podemos entender como teatro o más bien forman parte del inmenso universo de las artes representativas?

Mencionemos otras peculiaridades de estos eventos: ¿son innovadores por el manejo indefinido del espacio?, ¿la no caracterización de personajes?, ¿el rompimiento del tiempo?, ¿el cuestionamiento a la unidad aristotélica?, ¿el manejo incongruente del texto?, ¿las confesiones desgarradores de los actores ante el público? Resulta imposible definir lo posdramático por algunos de estos factores, ya que muchos de ellos, se vienen practicando desde el teatro griego, renacimiento y sobre todo en el barroco. Intentémoslo entonces por la utilización de algunos recursos técnicos.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, no hace referencia propiamente al teatro posdramático, pero si al teatro posmoderno. En la página 460 de su diccionario lo define y lo analiza, dejando un margen de interpretación bastante amplio.

Empecemos por la no reciente y si eterna mimesis o imitación, que se manifiesta en la actualidad de muchas maneras y tendencias. Destaquemos de ella, la fonomímica, que en el escenario muchas veces se emplea para encubrir la dificultad que tienen ciertas personas para cantar. Esa forma de expresión que hizo furor en colegios y escuelas de primaria y bachillerato en las sesiones solemnes y en las izadas de bandera, cayó en franca decadencia y se convirtió en uno de los espectáculos populistas de fácil aceptación en las calles de las ciudades colombianas por allá en los años 70. Hoy vemos en escena, actores que imitan confesarse ante un micrófono, que repiten textos ante un micrófono, que gritan ante un micrófono, que se hacen que cantan ante un micrófono, que susurran ante un micrófono, que gesticulan ante el micrófono. Es de suponer entonces que tanto la fonomímica como el uso desmedido de micrófonos en la escena se podrían estar agotando.

Ahora bien, ¿cuáles son las temáticas recurrentes en este teatro? Chicas y jovencitas descomplicadas, adolescentes incomprendidos, mujeres locas, jóvenes andróginos y asexuados, militares pervertidos, parejas que no se entienden por nimiedades, decadencia familiar social y cultural. En realidad estas son, como grandes premisas del teatro universal; lo que las hace particular es su uso, se abordan de manera recurrente, como temas comunes o actuales que nos deben interesar a todos en todo momento, pero que si se analizan en detalle, y si son recurrentes en la escena, atentan contra la poética de la obra de teatro.

El teatro posdramático plantea un debate sobre el manejo de la emotividad. Quizás ya no se trata que el actor muestre al público personajes que sienten profundamente, que están conmovidos y que conmuevan al espectador. Tal vez, se pretende que el actor desestabilice al público por medio de la imagen que proyecta su propia personalidad, o de pronto se trata que, el actor haga en realidad lo que siente en el momento de emitir el texto; pero con toda seguridad nunca se tratará que, el actor ilustre con su cuerpo lo que el texto manifiesta, lo que el texto dice, si no, se estaría cayendo en el lugar común.

En búsquedas primordiales como las de Meyerhold, Barrault, Decroux, Rudolf von Laban, Grotowski, Barba y otros, se puede deducir que es el hacer en la escena, lo que orienta los niveles de expresión y, no lo que en realidad siente el actor en el escenario. Esta búsqueda es interesante, debido a que, el que se debe conmover en el teatro es el espectador y no el actor, y es importante porque protege a los actuantes de sufrir traumas psíquicos y descontroles mentales. En últimas la técnica se invento para eso, para proteger a las personas que actúan, que arriesgan su cuerpo y su emotividad en el escenario.

Otro elemento a tener en cuenta es que, en la escena, ahora se escuchan gritos de toda índole y con diferente intensidad; esto no es bueno o malo, pero el problema aparece cuando el grito es inútil, cuando no tiene una justificación, cuando pretende conmover pero no tiene la esencia vital que lo hace soportable. Gritar para sorprender, para causar berrinche, o para afectar e incomodar, no es una justificación escénica, pero toda

escena está determinada por un proceso de construcción, por un mecanismo que el público debe asimilar y entender, sino es tan solo la pretensión de considerar el elemento técnico, como algo que causará sensación y que sin embargo mal manejado termina aburriendo o confundiendo sin objetivo aparente.

El peligro y la virtud de la posmodernidad, es la bifurcación de los discursos, la eterna contemporaneidad, la hiperrealidad, que permite poner sobre la escena, temas tan divergentes como el dolor de la guerra al lado del chiste fácil, la tembladera del actor para expresar el miedo, codeándose con la convulsión desbocada; el pánico del delator, al lado de la nariz del clown para buscar la risa; la ruptura de la cronología aristotélica, al lado del discurso directo al público buscando su complicidad, y todo para lograr escenas de fuerte contenido emocional, en donde la imagen es un remedo de la realidad, donde lo tecnológico pretende desestabilizar al espectador. ¿Pero qué ocurre cuando estos elementos unifican a los asistentes, los homogenizan, los uniforman, los convierten en masa, ya que la opción de lectura es una sola?

Digamos, para crear contrastes, que uno de los postulados del teatro posdramático es que, actuar en un sentido tradicional se pone en duda, el actor no construye personajes, sino que representa lo que es. En otra dirección, no es el personaje el que puede interesar en una situación específica, sino el actor en esa situación; se trataría que él hable y se mueva de manera natural en el escenario. Pero no debemos olvidar que la actuación es de por sí un estado antinatural, en donde

unas personas convierten en verosímil lo que todo el mundo sabe que es ficción. Sistemas como el de Stanislavski se construyeron para comprender este estado excepcional del ser humano.

¿Cómo abandonar la técnica, como borrar lo aprendido? No se le permite al actor que recurra a la técnica conocida y entonces solo le queda una forma particular de interpretar el texto y es forzar la emoción, y entonces aparecen las falencias, las tensiones y los defectos con los que se ilustra las sensaciones y por ello, se utilizan el grito, el espasmo, la risa estridente, el frenesí sin alma y la convulsión asociada a la falsa pretensión de no expresar, de dejarse arrastrar por la situación implícita en el texto y en la situación propuesta. Si a esto agregamos que en la puesta en escena se maneja la simultaneidad visual y textual (y el texto está salpicado de inter-textos), y de paso se le pide al actor que recurra a la supuesta neutralización de la emoción y al movimiento desbocado. Valdría la pena interrogarnos sobre los resultados que esta situación particular arrojaría.

Vale entonces la pregunta, ¿qué es posdramático y quién tiene capacidad de definirlo? Cuando (por allá) en 1938 Antonín Artaud, gritaba en Francia; “No más Teatro”<sup>3</sup>; hacía referencia al teatro de corte sicologista, que convertía al espectador en un voyerista, chismoso y pueril, que estaba inmerso en un acontecimiento que no lo incluía desde una perspectiva participativa. Es decir

<sup>3</sup> Artaud no solo gritaba “No más teatro”, sino que, escribía con frecuencia sobre los peligros de la maquinaria en la escena. Cuando en *Mensajes revolucionarios* hace el análisis de las obras griegas puestas en escena, afirma que los mitos no pueden ser empuñados por la técnica y la artificialidad.

Artaud proclamaba un teatro total que incluyera al público, que lo conmoviera y sobre todo que, lo indujera a tomar una postura frente al destino y frente a su propia realidad. Se trataba entonces de un teatro que tuviese en cuenta al espectador como ser humano y no como mercancía, que lo comprometiera con la escena, ya que, la escena era parte de su vida.

Pero, recordemos que por los cuarenta, Artaud gritaba desgarrando su voz en muchas de los eventos y conferencias en las que participó: “no más obras maestras”. ¿Qué quiso decir con esto?, ¿qué quiso anunciar?, ¿qué extraña premonición nos quiso aclarar? Quizás presentía un peligro para el arte escénico en las propuestas pretenciosas del teatro francés de su época, que se valía de miles de recursos para sorprender al espectador, que utilizaba el efecto sin compasión para atraer público, que recurría al truco para seducir incautos. Algo muy parecido a lo que sucede ahora con el teatro apoyado desde el estado, y promovido por la industria cultural.

Es humano preguntarse por qué Artaud, el poeta que más aportó al teatro contemporáneo, afirmaría en una de sus últimas declaraciones: “allí donde está la máquina siempre está el abismo y la nada, hay una interposición técnica que deforma y aniquila todo lo hecho”.

### **DEL TEATRO POSDRAMÁTICO AL TEATRO POSHISTÓRICO**

El antecedente principal del teatro posdramático es el drama histórico, en él, la dramaturgia tiene que debatirse entre una historia real o una inventada. La relación

entre drama e historia es constante, sólo que la historia llevada a la dramaturgia sufre variaciones y, está atravesada por múltiples interpretaciones.

El primer intérprete es el escritor, que tiene la posibilidad de crear una representación exacta de los acontecimientos o generalizar la acción para otorgarle a lo que escribe credibilidad y darle al protagonista rasgos humanos.

El segundo intérprete es el actor-narrador, quien, o particulariza excesivamente al héroe y lo convierte en personaje, o hace una abstracción histórica de él y lo convierte en caricatura o estereotipo.

Es inevitable entonces que haya una realidad histórica y una dramática. El dramaturgo se toma libertades en relación con la historia para construir su pieza dramática; su héroe no busca la verdad sino, una motivación para justificar sus acciones.

De estas disyuntivas, surge la posibilidad de un teatro poshistórico, permitiéndonos dejar atrás la histórica tradicional, en donde la información sobre datos y fechas es lo sobresaliente. Ahora, podemos darle prioridad al acontecimiento sobre la escena, al hecho real de la presentación.

Pero, sabemos que puede generarse una confusión cuando a lo histórico anteponemos el prefijo pos, ya que, lo poshistórico se puede identificar mediante algo que no ocurrió y que ha dejado de ser histórico. Tengamos en cuenta que la historia también es una interpretación; no ocurrió como la cuenta el historiador, el cual pone necesariamente su punto de

vista, su visión y su manera de entender los hechos.

La historia normalmente se asimila como la narración verdadera y ordenada de los acontecimientos, pasados, como el relato de las actividades memorables del comportamiento humano. Para lograrlo se argumenta fundamentalmente en documentos escritos. No se descarta la posibilidad que, sea transmitida por tradición oral a partir del mito, la leyenda y la fábula, que relacionan los sucesos de la acción humana, el acontecer, las creencias y sobre todo los hechos memorables que definen una sociedad y la consolidan.

Es lo que comúnmente llamamos historicismo, que es la doctrina fundamentada en hechos históricos, es la filosofía según la cual, todos los resultados de la evolución humana corresponden a resultados históricos. La historiografía es el arte de escribir la historia, pero también puede ser el estudio crítico de la historia.

Teatralmente hablando, la historia es la forma de narrar los sucesos y episodios de los seres humanos que los protagonizaron, por ello, puede ser entendida como la fábula. La fabula puede construirse en la escena de múltiples formas; épica, naturalista, realista, abstracta, absurda, entre otras.

La escuela de los Annales<sup>4</sup>, cuestionó los tres íconos de la historia clásica positivista:

<sup>4</sup> La Escuela de los Annales, es una escuela historiográfica, denominada así por la publicación de la revista francesa *Annales d'histoire économique*, en donde se publicaron por primera vez sus planteamientos. La escuela de los Annales, se caracteriza por haber desarrollado una historia en la que se han incorporado otras ciencias sociales como: la geografía, la sociología, la economía, la psicología social y la antropología, entre otras.

la cronología, la individualidad, y la política. Esto quiere decir que, pone en duda el gran reparto y desmitifica al héroe. Ya no se dedica a los grandes hombres y sus sublimes acontecimientos, sino que, privilegia el estudio de las formas amplias de la vida colectiva. Lo importante ahora es la acción del tiempo y no la perpetuación de las estructuras sociales.

Mientras que la historia dirige su mirada a los documentos escritos, para ratificar los acontecimientos conscientes y las acciones más explícitas del comportamiento social y de la cultura, el teatro poshistórico, se dirige al estudio del comportamiento del inconsciente colectivo y, para ello, busca encontrar las relaciones entre historia y dramaturgia. Si bien, la historia muestra hechos reales, y acontecimientos que deben o pueden ser constatados, la dramaturgia muestra hechos que pueden ser reales o inventados, es decir, está en relación con la historia cuando reconstituye un episodio pasado, pero, cuando imagina la situación, está en relación con la ciencia ficción.

En la dramaturgia clásica toda obra, representa un momento histórico, y se refiere a una temporalidad. Es de advertir, sin embargo, que es complicado trasladar un suceso histórico a la dramaturgia sin que sufra cambios, variaciones, interpretaciones modificaciones e incluso estilizaciones. Beatriz J. Risk<sup>5</sup>, en su libro *Posmodernismo y teatro en América Latina*, analiza como la dramaturgia tiende a

<sup>5</sup> El libro *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, de Beatriz J. Rizk, en el capítulo II diserta sobre las relaciones entre la historia y el teatro. La autora a su vez retoma los planteamientos de Patrice Pavis en su conocido *Diccionario del Teatro*.



Obra: “*Los empeños del mentir*”. Academia Superior de Artes de Bogotá. Foto: *Diego Jimenez*

expresar lo general, mientras que la historia se centra más en lo particular. Es un hecho que en la obra dramática no se puede restituir la totalidad de los hechos históricos, ya que, la construcción dramática está atravesada por el principio estético y filosófico del autor, y la influencia que ejerce su medio sociocultural y su propia realidad.

En los dramas históricos siempre sentimos la presencia del narrador historiador, el que se vale de la épica para organizar los sucesos y contarlos o narrarlos al público. Es necesario entonces, mostrar una historia en acción y ello va en detrimento de la precisión histórica, o más bien, presenta otras alternativas para narrar en la escena, en donde lo prioritario pueda dar la sensación de movimiento, y concentrar los conflictos sobre el comportamiento del personaje.

Según Pavis, en la dramaturgia clásica, los autores se debaten entre dos tendencias: 1) intentar contar una historia de forma fidedigna y precisa. El dramaturgo entonces se parece al historiador o historiógrafo y tiene como principal interés reconstruir la supuesta realidad y para ello se ampara en los documentos de la época, y 2) en otra opción el dramaturgo puede generalizar la acción, y el comportamiento de los personajes, para que, nos sean más familiares, más reales, es decir más humanos, y no se presenten como héroes particularizados que se convierten en portavoces de la época referida. En esta perspectiva los personajes no alcanzan en realidad vida alguna.

Pero, otra opción es privar al personaje de toda historicidad, para hacer de él un personaje con pensamiento autónomo, con

su propia psicología y su comportamiento específico, en donde la perfección no tiene lugar. Entonces el conflicto ya no es el de las fuerzas sociales, como en el caso del personaje histórico, sino el de individuos, muy subjetivos y de gran riqueza interior. En sentido general un autor dramático quiéralo o no, debe tomarse ciertas licencias con la historia y escribir algunas inexactitudes.

No podemos olvidar que, también es historia lo insignificante de la vida cotidiana. La historia de los grandes sucesos ya quizás no tenga ningún sentido para la escena, debido a que, puede llegar a ser la representación de los aspectos terribles de la humanidad, como lo planteó y, lo hizo de hecho, y de forma muy satírica, el teatro del absurdo.

Intentando darle una posibilidad diferente a la dramaturgia, es que hablamos de un teatro poshistórico, como un teatro que resulta y es consecuencia de lo histórico, deriva de él, por tanto, no es una negación y un rechazo de la historia. Podríamos decir que, el teatro poshistórico es el resultado de nuestra era, una era que se define por la evidencia de cambios profundos, tanto en el comportamiento del ser humano, como de la configuración de la cultura. Estos cambios inciden en la economía, la política y, claro en el arte y el teatro. Por eso hablamos de un teatro posmoderno, o posdramático. Vale la pena recordar que moderno deriva de la palabra modo que significa "ahora mismo". Todo lo moderno está en una disputa oculta consigo mismo, si es moderno, es posterior a algo que ya no lo es, es decir lo posmoderno significa "después de ahora mismo".

El teatro poshistórico no es a-histórico, pues tiene en cuenta las circunstancias históricas, los contextos sociales y culturales, y las condiciones geográficas. Pero si bien, se alimenta de las condiciones sociales y culturales, cuestiona todos los componentes del acto teatral, y se somete a una constante experimentación, por ello, no se preocupa por la rentabilidad financiera, ni el éxito, sino por el hecho teatral autónomo e independiente.

El sentido posmoderno causó cambios fundamentales en la forma de representar; por ejemplo, se dice que hay una crisis de representación en la pintura, ya que, la fotografía puso en duda la pintura que pretendía reproducir la realidad tal como la vemos. De alguna forma, pintar retratos de la realidad se volvió obsoleto, entonces el arte ¿a qué se debe dedicar? Algunos autores afirman que debe centrar su atención en aquello que no se puede representar dos veces, es decir en aquello que no se puede imitar a la perfección; siempre habrá un elemento que lo haga diferente, este elemento incluso puede ser el azar que nos conduce directamente al inconsciente.

Por otra parte, el posmodernismo posibilita que el artista como tal se convierta en obra de arte. Hemos atravesado por momentos interesantes para el teatro; el primero es la crisis de la representación de la realidad, el segundo es la representación de lo impresentable que conduce a la abstracción y, el tercero es la no representación, ¿pero si no es representación, es presentación? La dramaturgia actual está influenciada por la reflexividad; no significa sólo reflexionar sobre sí mismo, si no propugnar, por una conciencia inmediata de lo que se escribe para la escena, se hace



en la escena y se piensa en la escena, por ello, la reflexividad le permite al teatro ser cínico, irónico e incluso irreverente. El teatro poshistórico está atravesado por tres grandes dilemas, representación-presentación, reproducción-producción, legitimación-legalización.

En la actualidad ya no es válido analizar el teatro desde la filosofía, o desde la política, hay que situarse dentro del teatro para poder comprender al teatro. Como el concepto de metalenguaje, que nos permite analizar el lenguaje con el lenguaje mismo; “no podemos situarnos fuera del lenguaje para comprenderlo”. El metateatro contiene los elementos suficientes para realizar su propio análisis y propiciar su crítica autónoma.

Este teatro cuestiona el logocentrismo, o búsqueda deshonesto de la certeza según un punto amparado en un lenguaje racional perfecto, que represente perfectamente el mundo real. Todo, cualquier cosa, cualquier situación y su esencia puede ser representada ante un sujeto. Las palabras serían la verdad de las cosas. Esto parece un sueño, donde todo es claro y todo es concreto, pero en realidad es una pesadilla, la pesadilla de la razón, donde se excluye, se reprime lo que es incierto, lo diferente, lo que no encaja. De alguna forma, la razón es indiferente al otro. No debemos olvidar que el teatro no se mueve en los ámbitos de la verdad, sino de la verosimilitud, de lo que podría ser cierto, pero podría no serlo. En el teatro el sentido, el significado no es inherente a los signos, ni a la situación referida, sino lo que resulta de las relaciones entre ellos.

La supuesta verdad que, no hay nada fuera del texto, se pone en duda, el texto

teatral es un discurso extenso, es decir, todas las prácticas de interpretación incluyen el lenguaje escrito, pero, no se limitan a él, y en la escena todo sentido, toda interpretación es provisional y relativa porque no es verdadera, siempre puede referirse a la trama de situaciones del pasado y del presente, pero incluso esas tramas pueden no haber ocurrido y, sin embargo, aparecer como creíbles en la escena.

En esta dirección la función del “espectador, o el público”, es intentar develar, los diferentes sentidos e interpretaciones, subyacentes en la puesta en escena y que, van más allá del texto escrito, lo que Derrida, llamaría las representaciones ocultas. Es posible incluso que un espectador pueda encontrar interpretaciones contrarias o en contravía al mismo texto y a las intenciones del autor, del grupo y de su director.

No hay una realidad unívoca, en el escenario nada es menos real por ser o no ser texto, por ser o no ser histórico, no hay un solo sentido y no es posible una sola interpretación. ¿Qué es lo verdadero o lo falso en la escena? Esta pregunta debe permanecer abierta para el creador y para el público.

En arte y más en teatro, la historia no es lineal, como lo expresa Aristóteles, no es una cronología de hechos inevitables, que configuran una sucesión provista de sentido. El creador debe sacar a la luz, o dar la posibilidad que lo haga el espectador, lo que permanece suprimido, o inconsciente. En la escena no se cuenta una historia, sino una serie de múltiples sucesos históricos, verdaderos o no, que el espectador debe interpretar; o de otra

forma, el espectador hace su propia historia de lo visto en la escena.

El teatro vincula quiéralo o no, al arte con el conocimiento y, por tanto, no es una confirmación de la historia, sino una articulación de sus límites y, una posibilidad de entenderla como algo limitado que solo nos da una versión de los hechos y que, de acuerdo a nuestro contexto, conocimiento, circunstancias y necesidades, haremos nuestra propia versión de la historia.

En teatro, los logros de una generación, no pasan automáticamente a la siguiente. En este sentido el teatro es escéptico frente a las grandes narrativas que se han convertido en el paradigma de la humanidad. Ya no son primordiales los grandes héroes y los grandes iconos sociales, amparados en verdades universales, que solo sirven para legitimar proyectos políticos o científicos, donde se pretende transformar el mundo a imagen y semejanza de unos pocos, pero, donde no existen las condiciones reales para esta transformación.

Surge una pregunta interesante para el teatro: ¿qué legitima las historias en el escenario? No hay otra opción que el sentido de credibilidad, que se plantea y se reconoce desde el teatro milenario hasta nuestros días. En la escena no se pide, ni se exige que los sucesos sean verdaderos; sino creíbles.

El teatro poshistórico no está desprovisto de historia, ni de contexto, pero puede concentrar pasado, presente y futuro en un solo marco temporal, ofreciendo imágenes que evocan elementos múltiples, propiciando varias lecturas, pero tampoco es retrato pluralista de

una realidad inexistente, como el que quiere homogenizar la globalización, a partir de la imagen occidental como modelo ideal para toda la humanidad. El mercado universal y la industria cultural se confabulan para borrar la historia personal y cultural, y transforman la identidad para convertirla en un genérico.

La puesta en duda del pasado en el arte es uno de los fenómenos más característicos y chocantes del teatro dramático, la mayoría de las obras de este teatro se manifiestan en un pasado continuo, sin relación orgánica con el pasado de la cultura, de los individuos y de las personas del común, por ello, son como una caja de resonancia en donde el presente se estimula a alta velocidad y el final es previsible. Por el contrario el teatro poshistórico produce obras independientes de toda referencia, y no representan la realidad, sino que, presenta signos puros desconectados de una realidad concreta. La realidad del teatro es autónoma por sí misma.

Las historias de los grandes eventos masificadores, caen de facto en el consumismo, en donde se busca vender saldos del pasado, retazos de una historia que no se quiere contar, que se utiliza por trozos según los intereses del mercado, por ello, se convierte en un continuo modernismo, donde el ser humano como identidad no importa, lo que importa es lo que representa y, lo que representa es un modelo ideal irrefutable, un modelo impuesto por las leyes del consumo.

### **Dramaturgia poshistórica o en diferencia**

La interpretación de esta dramaturgia no es un hecho artístico después o contra la historia. El prefijo pos no debe entenderse

como después de; se debe interpretar como dentro de, o tal vez como siendo parte de. Así, como lo posdramático no propugna por la desaparición del drama, como lo posmoderno no se ampara en la desaparición de la modernidad sino en su transformación; la dramaturgia poshistórica, es el resultado de la historia, sin ella sería inconcebible, pero tiene la intención de hacer una relectura de sí misma, una reinterpretación de los sucesos escritos en los libros y de los acontecimientos mostrados ante nuestros ojos como los verdaderos, los auténticos, los que sirven de formato a seguir, los difundidos como modelos ideales.

En la actualidad, con frecuencia se plantea relaciones entre dramaturgia e historia, dramaturgia y cultura, dramaturgia y género, dramaturgia y conflicto social, dramaturgia y paz, dramaturgia y personalidad. Estos paradigmas han sido tratados de múltiples formas, pero como hemos visto, aún es complicado entender a que se hace referencia cuando se habla de dramaturgia posmoderna. En términos concretos dramaturgia es el arte (o ciencia), de componer obras dramáticas o teatrales. De forma clásica se puede entender como la búsqueda de los principios apropiados para componer un texto para la escena. En la actualidad se habla de dramaturgia del texto, de la palabra, del actor, del director, del montaje, de la puesta en escena, del cuerpo, entre otros. Aunque estas opciones abren el espectro para su interpretación, generan un nuevo conflicto, y es que, el término se vuelve, confuso, dudoso, difícil de definir. El vacío se debe quizás a la ausencia en nuestros países de una herencia dramaturgic. Debemos tener en cuenta que, si bien se han escrito

obras de teatro durante muchos siglos; en realidad son esporádicas las que se escribieron antes de la primera mitad del siglo XX, y los años subsiguientes aún no nos permiten hablar con seguridad de una tradición dramática consolidada como movimiento representativo en el panorama internacional.

Por otra parte, son muy pocas las personas que se han preocupado por definir con claridad, a que se refieren cuando hablan de dramaturgia posmoderna y cuando lo hacen, asumen con frecuencia una postura radical y en algunos casos dogmática, sobre todo cuando defienden como dramaturgia los textos que escriben para que sean montados por sus propios grupos.

Tampoco hoy podemos hablar con precisión del oficio del dramaturgo. Hasta hace tan solo pocos años se aceptaba sin discusión que el dramaturgo era la persona que escribía obras de teatro. Esto establecía una relación directa con la literatura, por tanto, los dramaturgos eran escritores, sin importar que estuviesen vinculados al teatro como acontecimiento práctico, como acción ejecutada por seres vivos (actores y actrices), en un espacio determinado llamado escenario, tablado o lugar de la representación.

Algunos estudiosos han intentado regresar a los postulados aristotélicos, en donde drama se refiere a la palabra griega acto, y se relaciona directamente con el conflicto que relaciona a los personajes en la escena. Es decir, conlleva a una acción dramática o un enfrentamiento en el escenario, en un lugar y un espacio determinado. Si aceptamos esta re-

significación de la palabra drama, estamos aproximándonos a la complejidad de su definición, y de hecho estaríamos aceptando que esta suele ser intrincada por naturaleza y que, de alguna forma si puede existir una dramaturgia del actor, del director, del texto, de la palabra, del cuerpo, de la escena, entre otros.

Arriesgando un poco en una definición, se podría proponer la dramaturgia poshistórica, como la interacción de un conglomerado de símbolos, situaciones, personajes, acciones, lugares, tiempos, iconos, e incluso sucesos, que bajo la acción poética que, quienes entienden el teatro como un acto de representación llamarían espectáculo y quienes lo practican como un hecho participativo, llamarían acontecimiento. Entonces, dramaturgia poshistórica podría ser el conjunto de relaciones, reales o inventadas, conscientes o inconscientes que propician y dan vida al suceso teatral. Estas relaciones pueden ser tan evidentes como las existentes entre un personaje y su texto, tan sutiles como las entabladas en el espacio entre personajes de diferentes estatus, tan misteriosos como las establecidas entre la música, luces vestuario, escenografía y el protagonista, o tan complejas como las acaecidas entre el grupo de actores, el director y el público.

Nadie duda que la dramaturgia sea un acto de comunicación entre el autor, el director, el grupo y los espectadores, mediado por un lenguaje poético. Pero, el hecho teatral no es una comunicación convencional, según lo expresa Ferruccio Rossi Landi en su artículo "Acción social y procedimiento dialéctico en el teatro", debido a que, los elementos que en él participan no cumplen los requisitos mínimos para que sea un

acto comunicativo normal. Por ejemplo, el emisor es siempre emisor; en este caso el grupo de teatro (actores, como director y autor); el receptor no tiene la posibilidad de convertirse en emisor; en este caso el público que hasta en los espectáculos supuestamente más participativos está siempre condicionado por los intereses del grupo, el mensaje, por su parte, no es lógico, ya que corresponde a criterios estéticos y en términos reales los códigos de la poética constantemente se truncan, varían, se metamorfosean, son metafóricos, simbólicos e incluso pueden llegar a ser incongruentes o abstractos y, sin embargo, seducir. Esos elementos aunque participan siempre del acto comunicativo, lo hacen en el teatro de una forma, especial y extracotidiana. Este criterio se cumple, incluso para el teatro que nació y se desarrolló en Europa, y que hemos practicado por un período de más de cinco siglos, pero también, se cumple para el teatro chino, hindú o japonés, he incluso para el teatro precolombino y con mayor certeza para el teatro posdramático o posmoderno.

Afortunadamente, no siempre los grupos quieren comunicar de forma directa y racional. Recordemos que ahora se recurre a la exploración del inconsciente individual y colectivo, por ello, el hecho teatral en muchas ocasiones es difícil definirlo como tal. Esto propicia que no siempre el modelo aristotélico se pueda aplicar a todas las obras puestas en escena.

Por lo general, los analistas y especialistas teatrales de nuestras latitudes han aceptado una dramaturgia lineal, de fácil entendimiento, sustentada en la historia: historias que se cuentan, cuentos con historias, historias argumentadas en

la historia, historias sociales, políticas, recreativas, y la regular historia de la historia, en la que para generar intensidad, suspenso y ritmo se ponen en el espacio escénico elementos llamativos y contrastados, accionados por personajes de fácil asimilación, que se desenvuelven en dramas coloridos, sonoros y visuales de gran espectacularidad. Se busca llamar la atención del público a como dé lugar, seducir al espectador por cualquier medio, así no se cuente con los recursos tecnológicos para lograr este objetivo. El espectáculo teatral está encaminado a atrapar la atención de un público, que se considera de hecho incapaz de crear su propia historia, por eso, se le envían mensajes, ideas, argumentos y consejos, que pueden ser asumidos con relativa facilidad, tanto racional como sentimentalmente. Se pretende, de manera manida y sin compasión, que el acto teatral propicie una identidad entre el grupo y el público, genere una catarsis cultural, ya que, lo fundamental es transmitir un mensaje, condicionar, convencer y sobre todo educar.

La dramaturgia dentro de ese modelo es la base necesaria de una supuesta identidad social, latinoamericana o nacional, y por ello, en las obras predominan lugares comunes, discursos de fácil asimilación, lenguajes compartidos, símbolos claros, y significados aceptados socialmente, que posibilitan el surgimiento de actos representativos de la sociedad, elementos de identidad más o menos descifrables y aceptados sin discusión. Es lógico que la empatía actúe en dos direcciones; reconocer la obra como propia y reconocerse o identificarse con ella y, de paso perder la posibilidad de asumir una postura individual, de

rescatar la diversidad y de promover la tan mencionada diferencia.

Pongo un ejemplo; en la actualidad en nuestros países se está promoviendo un tema común y es el de la independencia; y sí, es una fecha significativa, pero permite mucha demagogia intelectual cultural y artística. Es paradójico que desde todos los sectores (derecha, ultra derecha socialdemócratas, neoliberales, izquierda, centro izquierda, entre otros), se realicen concursos, se lancen consignas, se apoyen obras con el temita, y sin embargo, cuando alguien pone en duda la tan mencionada independencia, se le señala como anarquista, como desadaptado, como reaccionario o revisionista. Es sólo un ejemplo claro está.

Pero qué pasaría si intentáramos entender la dramaturgia como un acto en diferencia social y cultural; como la reivindicación de lo mítico, como la puesta en duda de la verdad, como el rescate del inconsciente, como el límite entre lo conocido y lo desconocido material e inmaterial, como lo a-histórico, lo poshistórico. Vale la pena recordar que la sociedad promueve de manera descarada la historia oficial y que, las otras historias, la de los humildes, desadaptados, desclasados, desestratados, está por contarse, así que, también podríamos entenderla como el intersticio entre lo oficial y lo informal, lo estatal y lo particular, lo público y lo privado.

No pretendo afirmar que esto sea una definición de dramaturgia, sólo quiero darme la posibilidad de proponerla de una manera disímil; algo así, como una acción para disentir. Siendo justos esta es la virtud del posmodernidad. En la actualidad es

posible hablar de dramaturgia como acto en diferencia, y entonces sería quizás, volver de alguna forma a Aristóteles, volver a su planteamiento de drama como “drao”, como acto de invención.

En términos generales, podríamos arriesgar diciendo que nuestra dramaturgia puede ser un nuevo conjunto de signos, un lenguaje que cuestiona lo establecido, un arte que vuelve a sacudir los cimientos de nuestra cultura, de nuestra política, de nuestra tranquilidad; como lo fue en la antigua Grecia, Inglaterra, España, México y Perú, como lo sigue siendo en China y Japón, como lo es en India, y como se expresa con toda seguridad en nuestros países de forma marginal, discreta y subterránea, y que claro, la oficialidad no podrá reconocer, porque atenta contra su estabilidad.

Estoy convencido que de cualquier forma, no se trataría de un lenguaje convencional, tendrá por necesidad que alimentarse de una original simbología, de unos signos inexplorados, de unos significados complejos y esto sólo se logrará con una nueva actitud hacia la creación artística, con una necesaria rebelión contra los modelos estatales y comerciales. Ello si, generará profundos e insospechados movimientos artísticos y estéticos que corresponderán a comportamientos vitales, que quizás tendrán como fin satisfacer necesidades, escénicas imprescindibles. Debe salirse por necesidad de los cánones sociales y también por necesidad les exigirá a actores, actrices, directores y dramaturgos, una nueva y particular forma de relacionarse, de ser, de estar en la cultura, en la sociedad y sobre todo en la escena.

La dramaturgia poshistórica, abarcará un todo experimental, alternativo e investigador; quizá un laboratorio permanente, en donde se descifren nuevos personajes, se cree espacios inconcebibles en tiempos inimaginables, donde ocurrirán acciones desconocidas, actos ocultos, sucesos misteriosos y hechos transgresores. No perdemos nada con intentar un espacio en donde no existan oposiciones entre el adentro y el afuera, el espectador y el actor, el acto de creación y la vivencia, el público y el grupo, el dramaturgo y el director.

El fraccionamiento nos hace débiles, domesticables, manipulables. El tipo de categorías sustentadas en la dualidad, bueno-malo, bonito-feo, servible-inútil, se pondrán en duda, así como desaparecerá la falsa dicotomía entre sí preparamos un público para el teatro o, un teatro para el público, pues será más acertado pensar en un teatro que se hace y se vive en todas sus posibilidades y riesgos, y que se difunde sin temor, en las infinitas categorías y posibilidades de la humanidad.

Aparece entonces una de las discusiones más emocionantes en cuanto a dramaturgia se refiere: ¿se puede pensar en una dramaturgia que niegue las influencias, los personajes del pasado o los dramaturgos anteriores, nuestros antecesores, a nuestros progenitores escénicos? No, no se trata de atentar contra la historia, sino de ver otras opciones para interpretarla, vivenciarla, narrarla, actuarla y gozarla. En cuanto a las influencias, ¿qué otra cosa pueden ser sino la capacidad que tienen los grandes creadores de vivir a través de nosotros en el presente? Cuando hablamos de Esquilo,

Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Buenaventura, Brecht, Chejov, son ellos los que hablan por medio de nuestras palabras, actos, puestas, sentimientos y emociones. En nosotros está la capacidad de negarlos, manosearlos, hacerlos intocables idolatrándolos o transformarlos reinterpretándolos, para que pertenezcan al presente inmediato y no queden olvidados en un pasado dudoso; es decir, con ellos podemos ahora experimentar en vida la capacidad de conjugar, confundir y revolver, el pasado con el futuro.

Si prestamos atención a lo que ha sucedido hasta nuestros días, todo acto creativo cuestiona la historia en la medida en que tenga la capacidad de transformarla. Uno de los errores crasos de los historiadores e historiadores anquilosados en el tiempo, es pretender condenarnos a vivir en el pasado, cuando tenemos urgencia de vivir en el presente (de hecho lo hacemos). Vivir en el presente implica aceptar todo lo que hasta nosotros ha llegado, ya sea para negarlo, transformarlo, o incorporarlo a nuestro quehacer. Esta acción equivale a proyectarnos hacia el futuro. Sin temor a equivocaciones, nuestra vida es la interrelación, de varios tiempos que conjugan el pasado, el presente y el futuro, en donde las influencias son necesarias para transformarlas y re-utilizarlas.

Cuando afirmo que la dramaturgia es una acción que tiende y nos conduce hacia lo desconocido o hacia lo que está por crearse, es porque considero que todo acto poético, antes de ser puesto en escena se encuentra oculto, tal vez ya exista en el imaginario colectivo en las obras de nuestros antecesores, en nuestros progenitores, pero necesita el

espacio propicio para revelarse, para manifestarse.

La dramaturgia poshistórica, podría ser la acción de crear *draos*, (actos contundentes) para la escena. Esos actos de hecho son independientes de una identidad social, nacional o latinoamericana, y estarían emparentados con una identidad étnica, cultural, mítica y esencial, y pueden llegar a existir con vida propia como teatro, gracias al trabajo sistemático y disciplinado, al rigor, a la búsqueda de nuevas posibilidades, al rompimiento sin temor con los gustos del mercado, al cuestionamiento de las tendencias de moda o a la dudosa necesidad de venderse al mejor postor. Claro, todo esto necesita coraje, empeño, deseo y anhelo, ¿pero que es la creación sino eso?

En varias oportunidades he expresado simpatía por una estructura de grupo; núcleo que si persiste, finalmente desde mi óptica, tendrá la opción de generar una dramaturgia en diferencia, una dramaturgia poshistórica. Es evidente que una persona sola puede crear imágenes propias, personajes inconfundibles, acciones irrepetibles, situaciones inconcebibles, lugares inimaginables. Al igual que un grupo que investiga y arriesga, un individuo puede generar un lenguaje propio y autónomo, que la historia oficial no podrá negar, que los estetas no puedan ocultar, que los estudiosos tendrán que reconocer. El concepto de dramaturgia poshistórica, será entonces aplicable a los grupos e individuos que tengan la sagacidad de practicar un teatro para vivirlo plenamente en el momento que se realice y que pertenezca a todos los que participan en el acontecimiento de

manera activa; esto incluye por necesidad al público.

Otro de los errores crasos de los historiógrafos e historiadores, es creer que podemos construir nuestras vidas a partir de datos, fechas y anécdotas. No estamos condenados a hacer obras que alimenten la famosa conciencia social, la dudosa identidad cultural. ¿Qué otra cosa es la identidad social en la actualidad sino el respaldo incondicional a la globalización?

Para no descartar la posibilidad de una discusión o debate sobre una probable dramaturgia local, nacional o latinoamericana, quiero manifestar que esta debe estar sustentada en la diversidad, en la aceptación de la divergencia, en la comprensión y entendimiento del otro; (¿la otredad?). Nada más lejano al concepto de dramaturgia poshistórica que el criterio de homogenización, no hay posibilidad de transformación cuando se piensa en copiar estilos, esquemas o tendencias. Puede haber una remota identidad en la dramaturgia y esa identidad no puede estar amparada en modelos igualitarios, en fórmulas impuestas, en modas pasajeras, sino en el reconocimiento de la existencia de principios culturales que se manifiestan en nosotros de forma diversa y que heredamos del pasado para que los vivamos en la escena, con la posibilidad de proyectarlos hacia el futuro, descodificándolos, alterándolos y cambiándolos.

El descubrimiento y reconocimiento de estos principios, el posterior trabajo riguroso y sistemático sobre ellos para variarlos, diferenciarlos y transformarlos, la búsqueda incansable de espacios

inconcebibles, serán la base sólida para intentar una dramaturgia creativa, autónoma, sagaz, contradictoria, problematizadora; que ponga en duda al sistema, la sociedad, la cultura y el individuo. Esto no es una exigencia del ahora, en verdad, las dramaturgias que han logrado trascender son aquellas que han hecho tambalear el sistema en que cual se desarrollaron, la cultura que les dio vida y el sector que incluso los protegió.

## BIBLIOGRAFÍA

Artaud, Antonin. (1971-1985). *Mensajes revolucionarios. Cartas desde Rodez Van Gogh. Heliogabalo. Artaud le Momo*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Lajos Egri, Lajos. (2009). *El arte de la escritura dramática*. México: Centro Universitario de estudios Cinematográficos, México, 2009.

Gómez, Lola. (2007). *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Ediciones de Gestos.

Marina Lamus, Marina. (2010). "Teatro colombiano, Reflexiones teóricas para su historia". En: *Separata Revista ATeatro.*, Medellín, 2010.

Lehmann, Hans Theis. (1999). *Post-Dramsko Gledalisce*. Alemania: Editorial Maska.

Lola Proaño.Gómez, *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Ediciones de Gestos, California, 2007.Pavis,

Patrice. (1990). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.

Rizk, J. Beatriz. (2007). *Posmodernismo y teatro en America Latina*. Minnesota: The state of Iberoamerican Studies Series.



# “EL RELATO EN FUGA”\*

## “THE STORY ON THE RUN”

Daniel Posada\*\*

*\*\* Facultad de Artes y  
Diseño Universidad  
Nacional de Cuyo.  
Mendoza-Argentina.  
E-mail:  
Danielposada65@hotmail.com*

### RESUMEN

La génesis de esta investigación, involucra la función social de la Academia Artística, instalando el debate sobre la necesidad de Conservar y transmitir saberes previos y/o de generar conocimientos. Partimos de principios que, nos permiten alcanzar terrenos conocidos para poder romperlos y reestablecerlos en otros lugares, dando paso a lo que se esconde detrás.

### PALABRAS CLAVE

Relato en fuga.

### ABSTRACT

The origin of this research involves the social function of the Artistic Academic aspect by installing a debate about the need to conserve and transmit previous knowledge and/or generate knowledge. We start from principles which allow us to reach known fields in order to be able to break them and re-establish them in other places, giving way to what is hidden behind.

### KEYWORDS

Story on the run.

---

\* Recibido: enero 18 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

*“... la pausa no es la antesala ni el preludio del texto, el silencio no es sinónimo de carencia de ruido, pero en cambio, un tiempo en la partitura escénica, define lo preciso”... o sea, saber pararse en las palabras no dichas.*

La génesis de esta investigación, involucra la función social de la Academia Artística, instalando el debate sobre la necesidad de **Conservar y transmitir saberes previos y/o de generar conocimiento**. La idea que, estas dos opciones son antagónicas parece sostener la concepción de existencia de creación a-histórica. Por otro lado, la idea que, la creación está atada a la aprensión de saberes previos, parece inducir un concepto tecnicista de la formación del actor.

En la reflexión sobre el espacio que **la creación** ocupa en la Academia, es importante señalar la **participación inicial** que, tiene la Academia, en la formación de un artista y, si se percibe que la formación artística es permanente a lo largo de su vida profesional, **la Academia jugaría sólo** el papel de alfabetizadora.

Por tanto, en la alfabetización, hay ya elecciones de lenguaje teatral, que de alguna manera determina o, como mínimo, marca los límites dentro del cual se hará práctica de lenguaje, entonces, es aquí donde aparece la necesidad que dicha alfabetización incluya la problematización de saberes, la capacidad de asumir el riesgo dentro de la práctica.

El tiempo académico, en el sentido de requisitos de calendario estable, de plan de estudios, también resulta limitante para los espacios de creación.

Vale aclarar que, esta discusión aparece en las reuniones de confrontación de programas donde queda explícito, que los docentes hacen **de su propia** didáctica una problematización **de la propia práctica**, dando cuenta de espacios de creación para enfrentar la tradición de saberes previos.

Desde el cuestionamiento de las convenciones teatrales, hasta la transgresión de los saberes que el estudiante va acumulando a lo largo de su recorrido de estudios, se muestra que la práctica docente está atravesada por la necesidad de cuestionar la propia tradición y los saberes propios, con lo cual se problematiza la idea de transmisión.

Ahora bien, como disparador del debate, o reflexión, y a modo de ejemplo, hemos propuesto la problematización de algunos contenidos básicos-históricos.

Buscar **líneas de fuga** de la estructura dramática, por ejemplo:

- A través de la acción, haciendo fluir una textualidad cotidiana sobre acciones extra-cotidianas.
- A través del entorno, ubicando en un espacio diferente al propuesto por el texto.
- A través de la sintaxis, priorizando la pura materialidad de la palabra por sobre el sentido de la situación.

Tomaremos *“El relato en fuga”*.

## PROCESOS DE INVESTIGACION

### Fundamentos

Los principios de esta investigación, nos permite alcanzar terrenos conocidos



Obra: "Yerma". Universidad de Caldas, Foto: *Julio Cesar Hurtado*

para poder romperlos y reestablecerlos en otros lugares, dando paso a lo que se esconde detrás.

Si el arte es el nexo del hombre con su ser poético, con su sí mismo, con su "ser otros" ¿por qué que el teatro cede, a veces, lo poético a lo representativo, a través de técnicas que valorizan lo visible por sobre lo invisible? Es por esto que, la escena debe llevarnos a otro sitio, debe poner en peligro la realidad que la circunda.

A través de la puesta en crisis de la mirada heredada se alcanza la visión poética.

Si antes decíamos que "el teatro funcionaba como espejo de la vida" devolviéndonos una imagen acomodada, estática, sin

contradicción, hoy, intentamos ver al teatro como "una fuerza que rompa ese espejo". Al romperse el espejo, ya nada queda en su lugar y los fragmentos flotan en distintos niveles, dan vueltas, entre otros. Entonces, se restablece la relatividad del reflejo devolviendo imágenes caóticas, fragmentadas, en desorden, si se quiere, pero que estimulan y rescatan "lo poético".

También debemos reconocer, que a veces, la idea de técnica suena contradictoria a la idea de poética, pero esto es aparente, ya que, una técnica no es un contenido, sino un medio de alcanzarlo. En la medida en que "produzca" el juego, una técnica alcanzará sus contenidos, y en la medida que se postule poetizante alcanzará también su verdad.

## Marco teórico y procedimental

A partir del primer estímulo o idea generadora que se nos brinda: **FRONTERAS E INMIGRACION**, se propone la “**Creación colectiva**”, como marco que sustentará la investigación.

De aquí, se desprenden **dos partes** fundamentales involucradas en los territorios a investigar:

a) *La fábula*, pero no entendida como “el argumento” de la obra, sino una *fábula* que establece relaciones entre el primer estímulo (fronteras e inmigración), con todos sus preconceptos, sus clisés, entre otros. Y los conflictos sociales reales, o mejor dicho, sensaciones contradictorias de nuestra sociedad, dentro de los cuales, ese primer estímulo se inscribe. Esta nos servirá como instrumento de análisis: (plano manifiesto o texto y plano latente o subtexto).

La idea es fomentar e incentivar el encuentro de signos dramáticos no reconocibles, zonas de oscuridad y misterio. Situaciones, si se quiere reconocibles pero, tremendamente sugestivas.

b) *El sujeto*, pero ¿cuál es el sujeto real de la técnica? ¿El actor? ¿Cuál? El que piensa o su propio cuerpo, su racionalidad o su ¿instintividad? ¿Todo ello? ¿Por dónde empezar?

Por tanto, el modo de conocer es haciendo, y la herramienta acorde a este modo es el juego dramático, la improvisación con sus reglas de juego, entre otros.

La actuación debe producir disturbios, erotizar los cuerpos, como un fluir de imágenes, un encadenamiento... como un latido. “*Es el cuerpo el que aprende, pues la forma no se proyecta sino que se descubre*”.

Las líneas procedimentales aplicadas fueron:

*La escritura generadora del pensamiento*, la cual nos brindó material para textos y fábula. Y si bien esta fábula no nos marcó minuciosamente la “peripecia”, o el “argumento”, nos ayudó a organizar los hechos fundamentales determinantes, de manera lineal, yendo de las causas a las implicaciones.

¿Con qué fin? Con el fin de encontrar las fuerzas sociales en pugna.

Algunos ejercicios. Narración en conjunto y en tercera persona singular con verbos en acción: “*las perras de la aduana, fronteras de mi cabeza, oficinista-turista, entre otros*”.

Rompimiento de discursos tradicionales (Ejemplo. Dra. Cifuentes).

Discursos técnicos a partir de recursos como: *prospectos, preámbulo, entre otros*. Relato de vivencias propias a partir del tema planteado.

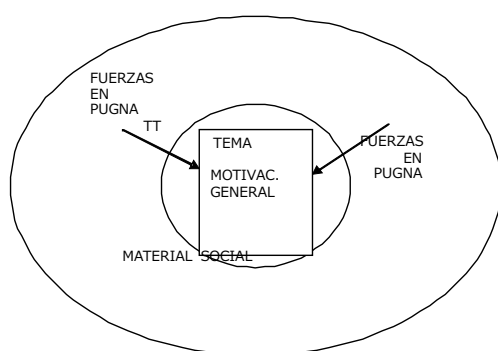
*Los principios de la improvisación*, como el RAP (recibo, me adapto y propongo), La NO NEGACION.

Algunos ejercicios. Articulación-acción. Ronda-Handom.

Arquero improvisador. Improvisaciones secuenciadas por analogía con la fábula “Descubrir el plano latente u oculto, es descubrir las acciones del personaje que conduzcan a otras acciones hasta formar situaciones”.

### Algunos resultados, producto de las líneas procedimentales

Estas, nos ayudaron a confrontar y reorganizar tres elementos:



Las fuerzas en pugna (*personajes con sus objetivos e ideas*), se encuentran en el límite entre el tema o motivación general (*fronteras e inmigración*), y el material social (*relatos de vivencias, causas, entre otros*) dentro del cual se sitúa.

A partir de esta organización del territorio, armamos la siguiente secuencia de situaciones que derivó en el producto aportado:

- Antecedente-historial.
- Oportunidad-ocasión-el otro lugar.
- Preparación-aprestamiento.

- Separación-la desunión.
- La despedida.
- Salida-paso-La amenaza.
- El cruce.
- Realidades contradictorias entre lo que fue y lo que podría ser.

Para terminar, vale aclarar que este trabajo debe tomarse como punto de partida de la creación, puesto que en la medida que vaya aparecido el material textual, debe comenzar el trabajo de abordaje, para que este se convierta en consecuencia de los comportamientos orgánicos del actor. Debido a que, si partimos de la premisa que el “texto”, es uno de los principales elementos de la estructura dramática y que, “es el punto de partida y de llegada del trabajo creador del actor”, nuestra tarea apunta a que la acción nos lleve a encontrar **la dialógica de la situación y no la del texto**, o sea **no** a unas líneas memorizadas.

### BIBLIOGRAFÍA

- Audivert, Pompeyo. (2007). “El piedrazo en el espejo”. En: *Revista Funámbulos*. Argentina.
- Bartis, R., Cueva, C., Lauten, F. (1992). *5º Taller EITALC, América Latina-Europa*. Alemania-Venezuela. FUNDACULTURA, EITALC.
- Buenaventura, Enrique. (1991). *La Creación Colectiva*. México: Editores Mexicanos.
- Serrano, Raúl. (1996). “Tesis sobre Stanislavski en la educación del actor”. Capítulo: “Elementos de la Estructura Dramática y procesos”. Esceneología, A.C.

# COQUETEANDO CON EL TEATRO POSTDRAMÁTICO. AVATARES DE UN PROCESO CREATIVO\*

*FLIRTING WITH POST-DRAMATIC THEATER. VICISSITUDES OF A CREATIVE PROCESS*

Arley Ospina Navas\*\*

\*\* Docente Universidad del Bosque. Maestro en Artes Escénicas de la Universidad Distrital. Magister en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia.  
E-mail:  
dogmateatro@gmail.com  
dogmateatro@hotmail.com.

## RESUMEN

El teatro postdramático se presenta hoy en día como una posibilidad interesante de abordar el acontecer escénico. Sin embargo, el surgimiento de esta forma teatral ha llevado a la reflexión y cuestionamiento de su peligrosidad frente a lo dramático, por eso se debe determinar si es un hecho teatral en sí, o si por el contrario, estamos ante la invasión de otras artes y materias ajenas a la esencia de lo teatral desde su concepción clásica: el drama como soporte de la acción escénica. ¿Quién determina, entonces sus linderos, sus fronteras? Más que pretender construir discursos teóricos en este artículo frente a la problemática expuesta, quiero hacer un pequeño recorrido de mi experiencia por lo postdramático; experiencia forjada en el trabajo y puesta en escena de la obra: *¿Esto es Medea? Grotresco en Rojo y Blanco*.

## PALABRAS CLAVE

Crisis, drama, postdramático, provocación, teatro.

## ABSTRACT

Post-dramatic theater is presented nowadays as an interesting possibility to deal with the scenic occurrence. However the emergence of this type of theater form has taken to the reflection and the questioning about its dangerousness before the dramatic issue. This is why it is necessary to determine if it is a theater act indeed or if we are, instead facing an invasion of other arts and matters unconnected to the theater essence from its classic conception: drama as a support of the scenic action. Then, who determines its boundaries, its frontiers? More than trying to make a theoretical discourse in this article, I would like to present my own experience on post-dramatic theater, an experience made with work and the staging of: *Is This Medea? Grotesque in Red and White*.

## KEY WORDS

Crisis, drama, postdramatic, provocation, theater.

---

\* Recibido: enero 20 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

*“Los artistas sólo se hacen preguntas y no es parte de su trabajo deber entenderlas ni responderlas”*  
(Robert Wilson).

## UNA INTRODUCCIÓN ACALORADA

Hoy en día hablar de teatro es una cosa seria y compleja. Como es serio hablar de política, homosexualidad, religión, pederastia, feminismo, machismo y racismo; y es serio, porque hemos decidido que sea serio, así de sencillo. De pretencioso. De complejo. Todo por el gusto en colocar etiquetas.

Y si empiezo hablando de la seriedad con la que desafortunadamente se cree debe ser visto, analizado y tratado el teatro, es porque estoy hartado, bastante malhumorado y desilusionado de las continuas y acaloradas discusiones sobre qué es teatro y qué no lo es, llámese dramático, postdramático, contemporáneo, narrativo, performativo, danza-teatro, teatro físico o cualquiera de las acepciones que se le quiera dar según el gusto o preferencia particular.

Estoy malhumorado, porque cuando decidí hacer teatro, y hacerlo mi forma de vida y mi permanencia –gran término, permanencia– en el hecho artístico, creador; jamás pensé que tendría que internarme por las espesuras bastante insidiosas de las definiciones, las teorías, los conceptos y las “maneras” de encarar lo teatral. En este momento quisiera –sinceramente– no hablar de teatro, pero ya ven, lo paradójico es que debo hacerlo, así se convierta para mí en algo molesto e incómodo. Molesto e incómodo por su

carácter académico, intelectual, teórico. Poco práctico. ¿Práctico? Sí, es en su *praxis*, es en su hacer y no en sus postulados en donde reconozco y evidencio lo teatral. En el hacer, en el enfrentamiento con el espacio y su transformación, en las luchas pírricas entre los actores y con el espectador, en el tiempo en que se perpetúa su ejecución, llámese presentación o representación; eso lo dejo a su libre albedrío, yo prefiero llamarlo simplemente ejecución, o como diría Wehbi García, director y dramaturgo argentino: en su *concepto de función*.

Por todo esto, empiezo a sentir sobre mí, miradas de incredulidad y de reproche frente a estas innobles, insolentes consideraciones. Es normal. Diría yo, consecuente. Pero no se preocupen, no estoy llamando a una anarquía de lo teatral. Qué más quisiera yo, pero mi posición de docente no me lo permite. Lastimosamente a mi pesar. Aunque a veces hago trampas, picardías, término tristemente de moda gracias a la política; no todos somos santos, gracias a Dios.

Soy pícaro porque intento desestabilizar los paradigmas absolutos y canónicos con los que he adoctrinado durante tanto tiempo a mis alumnos; les enseñé a amar fervorosamente la biblia, y después les muestro cuantas masacres y genocidios se cometieron por defenderla, por creer en ella como la única posibilidad, la verdad universal y absoluta. Soy ateo, nuevamente gracias a Dios. Una última cosa: ya no estoy malhumorado. Cosas de temperamento.

Pero, como escribo sobre el teatro postdramático, de sus posibilidades como forma y fuente de creación, de

crisis, de drama, en fin, de teatro o no teatro; entonces, manos a la obra. Además, tratando de salvar mi alma o preferiblemente vendiéndola al diablo, hablaré sin más desde mi experiencia reciente: *¿Esto es Medea? Grotesco en Rojo y Blanco*.

### UN VIACRUCIS PLACENTERO

Cuando comenté (a los actores) mi intención de trabajar sobre el mito de Medea, nadie puso objeción alguna, mostrándose interesados en el proyecto. Siempre me ha cuestionado la aceptación devota, casi religiosa de los actores a las propuestas del director, y su poca iniciativa a la hora de generar expectativas artísticas, como en un orden monárquico. Esa tarde llevé las versiones de Séneca y de Eurípides, las cuales leímos juiciosamente. Ya reconocía en las miradas de ellos sus pretensiones con respecto a la elección del reparto. Les dejé como tarea la lectura de la versión de Müller. Dos lo hicieron. Hace falta el guía.

En nuestro siguiente encuentro les pregunté, uno por uno, cuál había sido su impresión personal de las tres lecturas, y cómo circunscribían el mito dentro de la realidad, sus expectativas con la puesta en escena, y que me describieran una imagen fuerte, categórica que les hubiera quedado fijada. Como me lo imaginaba, sólo me hablaron –cada cual haciendo hincapié en su impúdica intención de protagonismo– de los personajes, de lo interesante que les había parecido la historia, de lo mala y perversa que era Medea, que cómo iba a matar a sus hijos, que pobrecitos, que lo mejor era llevar de vestuario túnicas blancas y bastones, que vamos descalzos, que a Jasón debe vérselo el torso y el pecho musculoso, entre otros.

¿Y mis preguntas dónde quedaban?, ¿su percepción del mito y su relevancia? Me levanté y les dije que todo eso no era más que simple trivialidades, que estaban tratando la obra de una manera superficial, poco dinámica. Les dije sin más que, mejor pensáramos en otra obra para montar. Me fui contento, ellos quedaron tristes y compungidos. O eso quise creer.

La clase consecuente me tomé en serio mi papel de profesor. Con apuntes en mano les hablé de la definición del drama planteada por Peter Szondi en su libro *Teoría del drama moderno*, de la crisis de la representación, de la visión ética y estética del postmodernismo, de la obra inacabada y la obra abierta, del happening, del performance, de Duchamp y su orinal, el nuevo teatro, las vanguardias teatrales; para finalmente llegar a Hans-Thies Lehmann y su definición de teatro postdramático. Cerré la sesión diciéndoles que detestaba el teatro. ¿Con qué sentido toda esa perorata? Mí oscura intención era decirles que no quería hacer un teatro esclerotizante, un teatro con olor a buhardilla, a polilla y humedad, un teatro figurativo y de representación. Había decidido entonces, internarme por las vías de lo no-teatral, así se han empeñado en llamarlo autores como José Luís Díaz Barrientos, no entiendo el porqué y, no es mi intención ni mi derecho rebatirlo. Ahí estábamos, ellos y yo, yo como un cirujano maquiavélico, un doctor Mabusse, y ellos, como conejillos de laboratorio prestos a ser diseccionados. Aunque aquel día no les expliqué mi altruista y filantrópica intención, había logrado mi primer propósito: que entraran en conflicto, con ellos, con la academia y con sus pretensiones ingenuas de ser actores, en



el sentido momificado y mitificado de la palabra.

Tercera sesión. Llegaron solamente dos estudiantes a la clase. Era de esperarse. Los insulté y descargué toda mi ira –realmente estaba actuando, hacía parte de mi juego– sobre ellos. Les dije que no amaban su profesión, que eran una vergüenza para el teatro y para quienes sí lo amamos. Nueva mirada de desconcierto: ¿Acaso un día antes no les había anunciado que detestaba el teatro? ¿Realmente qué era lo que me proponía? Ante todo hay un término que siempre me ha gustado y que intento llevar a la práctica en mis clases: *Provocación*. Esto se ha convertido en una constante en mi labor docente y trabajo artístico. Algunos me dirán que la provocación es una enfermedad que se cura con el paso del tiempo, un mal de la juventud; yo pienso que es la esencia del arte y el cordón umbilical del cual no se debe desprender el hombre, un defecto necesario, y si no, apague y vámonos.

Un nuevo ensayo. Llegaron todos. Les dije que íbamos a retomar la propuesta de Medea, pero que no íbamos a montar ni a Séneca ni a Eurípides, tampoco a Müller. ¿Entonces? Les llevé en el portátil –estoy empezando a amar la tecnología– noticias de madres asesinas, émulas de Medea; que aparecían en cientos de páginas en la internet, infanticidas contemporáneos, noticias fresquitas. Realmente no me interesaban sus atroces crímenes, me interesaba el tinte amarillista de que eran objeto sus acciones. Su manipulación periodística. Volviendo un poco a los clásicos, vituperé y ensalcé todos los personajes: a Jasón, Eetes, Medea, a la nodriza, Apsirto, a los chiquillos; en

resumidas cuentas quise mostrar la dualidad del ser humano, de su perpetuo pendular entre el bien y el mal, del jugueteo del hombre con el maniqueísmo. Mi intención era que encontraran razones por las cuales los personajes se comportaban de tal o cual manera, de verlos como seres humanos, y no como personajes novelescos, hablé de las novelas con que bombardean nuestros ojos en la televisión. Parafraseando a Nietzsche: humano demasiado humano. Les recordé nuevamente que íbamos a trabajar con todo aquello que no era teatro, lo anti-teatral. Ya estaban empezando a entrar en el juego. Se estaban contaminando y eso era lo que esperaba.

Toda la experimentación alrededor del mito de Medea y de la creación teatral desarrollada, vivida a partir de ese momento fue delirante, obsesiva y repulsiva. No es menester mío describir todo el proceso que sufrimos, debido a que, estaría cayendo en la tentativa de justificar y explicar lo que no se debe esclarecer. Sin embargo, haré un breve recorrido por algunas de las formas no-teatrales utilizadas en nuestra búsqueda, que en última instancia nos llevó hacia la lectura de lo postdramático, el teatro más allá del drama. La escritura de nuestra propuesta.

### LA NOTICIA PERIODÍSTICA

Establecer hasta dónde el material periodístico es o no, una forma literaria y, por ende, artística, escapa de nuestra intención, y a nuestra intención. Nuestro interés en el rescate que hacemos de este material, está más en el orden del utilitarismo, del mismo en función de lo



Obra: “*El secreto de Vanessa*”. Universidad de Caldas, Foto: *Diego Jimenez*

teatral pero desde lo anti-teatral, desde su condición de información mediática. Lo anterior implica la utilización del material en su estado bruto, la descripción de la noticia sin un tratamiento literario, sin una pretensión poética en su verbalización. Comúnmente, observábamos que muchos montajes nacen a partir de indagaciones periodísticas, transformando, mutando, las mismas, hacia formalizaciones dramáticas. Crean el drama desde la transformación y reinterpretación del suceso leído, constituyen así, una forma dramática a través de los diálogos, situaciones encadenadas, fábulas bien construidas, personajes definidos, lo que en principio carecía del contenido representativo. Esto no es malo ni mucho menos criticable, simplemente es una forma de construcción artística o teatral.

Al hablar de la intención utilitarista, hago referencia explícita al sentido amarillista que se propone la misma desde su concepción, y a la aidez morbosa de que es denotada por el espectador. En suma, a su espíritu sensacionalista, generador de emociones plagadas de moralismos agazapados en la clandestinidad.

Cuando tomamos estos casos de mujeres que han asesinado a sus críos, no intentamos mostrar, cómo en el transcurso de la historia de la humanidad ha habido y seguirá habiendo centenares de historias objeto del mismo comportamiento. Quisimos crear un efecto distanciador, en el que lo sensacionalista fuera centro y matriz de una condición de espectador ansioso de sucesos desequilibrantes, sucesos que alimentan su morbo. La labor

del actor fue la de transmitir la noticia tal y como fue reseñada en su original, pero creando una imagen visual, una composición física; una fisicidad que acompañara lo enunciado verbalmente. Otro presupuesto estimado para el actor, es que la impregnara, así fuera ficticiamente, de una emoción o estado emotivo acuñado desde su papel de virtual espectador del suceso como acontecimiento. Emoción no emanada desde la visión de un personaje construido para la escena, emoción llevada de la mano de la sensación propiciada o generada por los elementos convergentes en su ejecución.

### DE LO MUSICAL

Lehman, acusa en sus postulados sobre lo postdramático la acentuación de elementos no propios del drama en las recientes experiencias escénicas, entre ellos, habla de la puesta en música. A partir de este requerimiento de lo postdramático, abordé lo musical como engranaje indispensable en nuestro montaje. Así, se dio a la elección de grabaciones ya realizadas que se ajustaran a nuestras necesidades escénicas. Si bien, siempre he tendido a renunciar a cualquier resolución musical que embote y dirija el pensamiento del espectador hacia cierto sentimentalismo lastimero, exaltador o festivo; en esta ocasión preferí hacer a un lado mi percepción personal del efecto embotador que posee lo musical.

David Mamet, habla de la música como pornografía sentimental, generadora de estados emotivos pasajeros, engañosos, que enturbian la mirada objetiva del individuo. Es precisamente este sentido el que quisimos abordar, volver pornográfica

—en el sentido de Mamet— la escena. Con intención deliberada buscamos lo musical dentro de lo popular, popular, no tradicional, encontrándonos en nuestro camino con música hecha para las mayorías: románticas de los 70s, boleros pegajosos, rock explosivo y contestatario alemán, entre otros. La música se nos presentó así, como una posibilidad de crítica de lo efímero y circunstancial de lo artístico y de sus corrientes. Por otro lado, una crítica a la acentuación de lo teatral desde elementos externos y arbitrarios. Aún, no logro comprender cómo en una puesta en escena de x obra dramática, cuando se encuentra una parejita de enamorados, empieza a sonar mágicamente una música dulzona y acogedora; o por el contrario, un hombre que ha quedado abatido, preso de su desgracia, es envuelto en acordes lastimeros y de pesadumbre. ¿No es acaso esto un elemento ajeno al drama, en tanto que externo a la realidad de la escena? ¿Quién activó el dispositivo? Una reflexión para aquellos que disienten de lo postdramático como algo impuro y lejano de lo teatral.

### EL ACTOR ESPONJA

En un texto de Guillermo Heras<sup>1</sup>, éste nos habla de la posibilidad de que el actor se transforme en una esponja que se sirva de cualquier evolución científica y humanística para mostrar la complejidad de un montaje escénico. Acercándome amistosamente a su argumento, yo diría que no sólo dentro de lo científico y humanístico el ejecutante debe y tiene la posibilidad de encontrar material que le permita satisfacer sus necesidades

<sup>1</sup> "La escritura del actor en el espacio: travesías actorales para un teatro sin fronteras". En: *Pensamiento, Cuadernos Escénicos*. Sin Fecha. p. 25-41.

en el escenario. Campos como el deporte, la vida doméstica y cotidiana, lo intrascendental del día a día, están prestos a ser explorados y explotados en la creación artística, son estos materia en potencia que afortunadamente hoy en día es utilizado en la escena, aunque a veces de manera exagerada.

Heras, afirma que el actor actual es un actor formado o entrenado para hacer teatro-radiofónico, –yo preferiría llamarlo dramático– y no para hacer teatro visual. El autor nos dice del teatro visual: *“aquel que dialéctiza palabra e imagen”* (Heras, 25). Es en esta dialéctica en donde podríamos encontrar una verdadera realización del hecho escénico. La dialéctica nos invita al diálogo horizontal entre sus actantes, no como generalmente ocurre en el teatro: el texto por encima de los demás elementos compositivos de la escena.

Desafortunadamente, nuestra abigarrada tendencia conservadora y poco arriesgada, nos lleva a conservar los modelos clásicos como la única posibilidad de acercamiento, de enfrentamiento con el espacio escénico. Hablo aquí del teatro psicológico, de la memoria emotiva, del teatro épico, entre otros, todas estas tendencias que necesariamente deben ser visitadas, pero en ningún momento, convertidas en formas y tipos de actuación que instauran fronteras infranqueables para los actores. Cuántas veces nos encontramos con actores que no son capaces de ir más allá del análisis de un texto, y su interpretación se convierte en un eterno monólogo psicológico dejando de participar con su corporeidad en la escena. O todo lo contrario. Volviendo a la dialéctica entre texto –mejor palabra–

e imagen, podríamos decir dentro de una estética de lo postdramático, que la imagen no debe estar subordinada a la palabra, la imagen se desprende de su papel gregario de apoyar, de aclarar el texto y adquiere fuerza como elemento significativo independiente. Quizás la dialéctica se desdibuje, se diluya, pero empezaremos a asumir lo teatral como una construcción de interacciones entre sus partes.

### ANULACIÓN DEL PERSONAJE

Uno de los desencuentros con los actores del montaje, estuvo generado a partir de mi intención de no construir personajes definidos ni delimitados por unos caracteres, roles y comportamientos específicos. Por la renuencia a la búsqueda de personajes psicológicos redondos. Todas las mujeres eran Medea y Medea, pero si era una mujer X que se movía en un espacio no determinado y en tiempo inexistente. ¿Muy entreverado? Al desaparecer el concepto de personaje como unidad concreta y determinada daba vía a dos caminos visitados por lo postdramático: la destrucción de la fábula, de la narración lineal de la acción coherente y verosímil; y por otra parte, la exploración del acontecimiento, del ejercicio inmediato por encima de la necesidad apremiante de generación de sentido.

Al destruir la fábula, *“al abandonar la noción del texto dramático como garante de unidad”* (Lehmmann), lo escénico tiende a generarse a partir de choques entre lenguajes distintos pero no necesariamente distantes: lenguajes como la música, la plástica, la noticia, el relato, la narración

descriptiva, el performance, la acción inmediata, entre otros. Todo esto, nos lleva a una noción de la fragmentariedad no desde la escritura del texto, sino, desde los diversos elementos constitutivos de la escena a la manera de un collage, en donde ningún elemento es más relevante, y lo importante es su función, su operatividad en el hecho teatral.

Cuando la generación de sentido es desplazado por el acontecimiento, por la experimentación del actor en el escenario, se da mayor valor a lo que implica su presencia y no a la representación que realiza. El actor se convierte así, en un *performer* que realiza un gesto pletórico de gestualidad, de corporalidad, de vivencia y de realidad. El actor centra toda su atención en lo que sucede en el aquí y en el ahora, ya no en busca de un sentido, de interpretar un texto; sino, de una intención que es la de realizar una acción real. Es gracioso recordar cuando en la escuela nos pedían que mostráramos de donde venía nuestro personaje, si estaba lloviendo antes de su entrada a la escena, debíamos hacer gestos incómodos, reveladores: sacudirnos la ropa, mirar por la ventana, y proyectar la voz diciendo:

-¡Qué clima tan atroz!, como queriendo justificar la presencia del personaje en la escena, y lo más sorprendente aludiendo al sentido de verosimilitud y de realismo. ¿Acaso no era esto tratar al espectador como un idiota, sumergirlo en una contemplación pasiva de la escena? Tal vez funcione, o funcionó, para un tipo de espectáculo en donde el espectador asumía dócilmente su papel de asistente contemplativo. Me viene a la memoria un cuento: *El Traje Nuevo del Emperador*.

Para concluir este artículo, daré cuenta de tres experiencias vividas durante el proceso de experimentación y montaje de la obra *¿Esto es Medea? Grotresco en Rojo y Blanco*, que si bien generó discrepancias, enfrentamientos y prevenciones frente a la consecución de nuestros objetivos, fueron determinantes en el resultado final.

### La “faquir”

En una ocasión, en la cual pedí a los actores que prepararan una acción en donde estuvieran comprometidos con su ejecución, es decir, que no fuera falseada ni representada, sino que, fuera real, una de las actrices esparció vidrios por el piso y caminó lentamente, descalza sobre ellos mientras decía un texto. Yo la dejé que lo hiciera. Me gusta el riesgo. A cada paso que daba, escuchaba a mi lado gritos contenidos, exclamaciones de horror, cogidas y meneadas de cabeza. Era un momento de tensión. Sus compañeros me miraban como pidiéndome que parara ese acto delirante. Yo me mantenía –sin demostrarlo, lógicamente– en alerta, a la espera que terminara la acción la joven. Al concluir su pequeño performance nadie decía nada, yo me levanté, me quite los zapatos y las medias, y recorrí el camino cruzado por ella, mientras regañaba a sus compañeros por no creer en ella, por no darle la posibilidad ni la confianza requerida para realizar esa acción en donde la concentración era primordial para su ejecución. Luego me coloqué los zapatos y expliqué que aquella era la primera vez que miraba a la joven comprometida realmente con lo que estaba haciendo, con su acción sencilla pero sincera, real. Esto era lo que buscaba en el escenario. Le dije que aquello había sido un acto atrevido,

arriesgado, pero interesante. Ahora, ella debía practicarlo a diario, ya que debía desarrollar su concentración y atención sobre la acción. Ella no se cortó los pies, yo sí.

El riesgo del actor hace parte de mi juego, no me gustan los actores temerosos y prevenidos. Sin embargo, no permito que el riesgo se convierta en algo descabellado, siempre cuido y estoy atento a las implicaciones que este pueda tener sobre los actores.

### **Pelea de gallos**

La excepción tiene sus reglas. En el montaje, el escenario se transformaba en un cuadrilátero en donde dos actores ejecutan una pelea de boxeo real, con guantes y todo. Ahora, no es así, es simulada. Esta es la razón. En un ensayo, los dos actores empezaron a boxear como siempre lo habían hecho, cuidando de no lastimar al otro a pesar de ser un combate real. Pero uno de ellos –tal vez había visto Rocky antes del ensayo y aumentado su producción de testosterona– le asestó un golpe al otro que casi lo noquea. El ensayo estuvo a punto de ser suspendido pues ahora sí, realmente, estuvieron a punto de irse a las manos, ya sin guantes. En mi posición de director traté de salvar la situación, finalmente, logré que se calmaran, aunque persistía en la atmósfera un ambiente de incomodidad que terminó con el abandono del ensayo de quién había recibido el puñetazo, aunque intenté que desistiera de su propósito diciéndole que los accidentes suelen suceder, que eso no era nada y etc., etc. El joven se marchó. Esa noche pensé en mi posición de docente y de mi irresponsabilidad al someter a los

actores a cosas peligrosas para ellos. Los había expuesto a una situación arriesgada de la cual no tenían ni idea, debido a que ninguno de los dos había asistido jamás a clases de boxeo o, cualquier tipo de defensa personal, los expuse desde mi conocimiento, no desde el de ellos y eso no era una actitud considerada con ellos, ni mucho menos pedagógica. Moraleja: el actor debe ser diestro, o si no, adiestrarse en todas las materias que se le exijan. Confesión: me gustan los espectáculos de combate cuerpo a cuerpo.

### **Bailarina de cristal**

Pedí a una estudiante que ejecutara un solo de ballet, ella es una excelente bailarina de formación clásica. Generalmente en sus interpretaciones teatrales su cuerpo tiene una actitud esbelta, juiciosa y estilizada del movimiento, aún en posición estática se le ve como una muñequita perfecta en sus proporciones. Aunque no disiento de la danza clásica y de su importancia, si veo que está genera en sus ejecutantes una manera especial, rara, de desplazarse en el escenario y lógicamente en la vida cotidiana, es como si “se deslizaran sobre nubes”, cuando hizo su intervención, los resultados obtenidos no estaban lejos de lo que imaginaba. Se desplazaba por el espacio armónicamente, haciendo gala de sus destrezas dancísticas. Estaba orgullosa de su ejecución. Yo le dije que aquello no era lo que quería, que deseaba verla fea, incapacitada, que se burlara del ballet y dejara por un momento su componente estético. Realmente, fue una tarea ardua tratar que hiciera el solo no desde la forma acuñada en su cuerpo durante tantos años de formación, sino, desde la necesidad del montaje. Finalmente, creo que se logró.

Lo que realmente intento resaltar aquí, es la necesidad de que el actor no se forme bajo premisas indestructibles, que corrompa todo aquello que cree, que lo hace un ser especial, que se aleje del virtuosismo en la ejecución. Lo feo y lo vulgar también tiene cabida dentro del evento artístico, no se trata de empecinamientos, sino, de vivencias placenteras, revitalizantes.

### ROJO Y BLANCO

Siempre me ha gustado la pintura. No el arte de pintar, para eso soy demasiado torpe y desobligado. Hablo de la pintura que viene en tarro, su color, su densidad, su escandalosa apertura si es regada por el espacio, su contacto con la superficie. Esto ha dado pie a que en los montajes que realizo se convierta en una especie de *leit motiv*. En el caso de este montaje no fue la excepción. Cuando les comenté a los actores mi impresión de la obra: un espacio rojo invadido por el color blanco en arremetidas violentas, quedaron confundidos y poco convencidos. Tuve que hablarles de la intención de

transgresión del espacio, de destrozarse la convención del espacio escénico como algo sagrado, de la creación del símbolo de la pintura en explosión como metáfora de violencia. Todo esto les vino bien. La juventud necesita transgredir parámetros. ¡Ah la juventud!

### REFERENCIAS

Derrida, J. (1989). "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación". Barcelona: ANTHROPOS.

Kantor, T. (1984). *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Miklaszewski, K. (2001). *Encuentros con Tadeusz Kantor*. México: CONACULTA.

Lehmann, Hans-Thies (2001). "El teatro postdramático". Consultado en: <http://www.leergratis.com/otros/el-teatro-posdramatico.html>.

Picó, Josep (1998). *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Szondi, Peter (1994). *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Ediciones Destino.

# “EL CASO ROA SIERRA. LAS CIRCUNSTANCIAS DADAS Y LA IMAGEN ESCÉNICA EN LA CONFIGURACION DEL PERSONAJE”\*

## “THE ROA SIERRA CASE. THE GIVEN SIRCUMSTANCES AND THE SCENIC IMAGE IN THE CONFIGURATION OF THE CHARACTER”

Carlos Alberto Sánchez Q.\*\*

*\*\* Profesor de Artes Escénicas y Literatura del Proyecto Curricular LEA. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Investigador del Grupo de Investigación INTERTEXTO. Coordinador del Semillero de Investigación: La Imagen Escénica en el proceso del Montaje Teatral. Director Artístico de La Esfinge, Teatro de Ilusiones.*

### RESUMEN

Se desarrolla la primera fase de la investigación que corresponde al Trabajo de Mesa, sobre la investigación histórica de los hechos acaecidos el 9 de abril de 1948 en la ciudad de Bogotá relacionados con el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, más conocidos como “El Bogotazo”. Se explora sobre las *circunstancias dadas* y la *imagen escénica de Juan Roa Sierra*, visto desde la perspectiva de antagonista del drama que transformó la vida de los colombianos en el contexto socio-económico, político y cultural; debido a que, después de 1948, el país no volvió a ser el mismo. Sin embargo, el personaje que hasta el momento se ha considerado el autor material del magnicidio es una figura sobre la cual aún se tienen muchas dudas, y es precisamente la intención de este proyecto de investigación otorgarle el estatus de personaje teatral. El resultado esperado es entonces, un texto dramático alrededor de su imagen y su antagonismo en el contexto de los acontecimientos antes mencionados.

### PALABRAS CLAVE

Circunstancias dadas, contexto, creación colectiva, dramaturgia, imagen escénica, improvisación, investigación-creación, memoria emotiva, personaje.

### ABSTRACT

The first part of the research project corresponds to the Table Work about the historical investigation of the facts as they occurred on April 9, 1948 in Bogotá which were related to the murder of the popular leader Jorge Eliécer Gaitán, facts better known as the “Bogotazo”. The given circumstances and Juan Roa Sierra’s scenic image as the antagonist of the drama that transformed Colombian people’s lives from the social-economic, political and cultural view points, since after 1948 the country was never the same, are explored. However, the character that has been considered the alleged offender in this assassination is a character upon which many doubts exist, being this precisely the intention of this project that pretends to give him the status of a theater character. The expected result is then the creation of a dram text around his image and his antagonism in the context of the above mentioned events.

### KEYWORDS

Given circumstances, context, collective creation, drama, scenic image, improvisation, creation-investigation, emotive memory, character.

---

\* Recibido: febrero 20 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.



## I

## INTRODUCCIÓN

Las personas que nos hemos dedicado con fruición al oficio del teatro, desde las diferentes miradas, es decir, desde la producción escénica, incluidas la actuación, la práctica de la dirección, y la creación de textos dramáticos; hemos considerado que todo proceso de creación, lleva implícito un proceso de investigación. Para ello, hemos recurrido tradicionalmente a las herramientas metodológicas que nos brinda la investigación científica.

El método científico es falible, lo cual produce la imposibilidad de establecer reglas permanentes, además el método científico no produce automáticamente el saber, sino que lleva todo un proceso de investigación (Bunge, 2010).

Desde Aristóteles, hasta Brecht, las antípodas de todas las miradas en torno a la reflexión teórica con respecto al arte, y específicamente, a la creación teatral, los creadores se han apoyado en los procesos abordados por la investigación científica. Así, *La Poética* de Aristóteles, es la reflexión más coherente en el análisis del hecho teatral y la creación en torno a la tragedia y a la comedia, producción genuina del genio griego.

Hablemos ahora de la tragedia, resumiendo la definición de su esencia, según que resulta de las cosas dichas. Es, pues, la tragedia representación de una acción memorable y perfecta,

de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente, y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de estas pasiones (Aristóteles, 1964).

Brecht, se declara anti-aristotélico, y opone al teatro dramático (aristotélico), la forma del teatro épico, un teatro que él consideraba adecuado para la Era Científica. Brecht, planteaba, al igual que Marx lo hacía con la filosofía, que el teatro también no sólo debía explicar la realidad, sino transformarla; y antes de cambiar la realidad teatral, los hombres (los hombres de teatro), deberían empezar por cambiarse a ellos mismos. Brecht, opone un teatro narrativo, un teatro en el que los actores cuentan, narran una historia. “Épico”, quiere decir “narrativo” (1972).

Pero bueno, “volvamos a estas ovejas”, como en el proverbial juicio al abogado representante de todos los timadores del mundo. En torno a esas peculiares relaciones entre la investigación y la creación, considero que son dos los caminos que llevan a la producción de pensamiento nuevo en la resolución de problemas planteados por los hacedores, tanto del arte, como de la ciencia.

Los creadores en el campo del teatro, tradicionalmente nos hemos apoyado en los aportes de la investigación científica y las elucubraciones de la filosofía, sobre todo en las herramientas de la investigación histórica. En ese orden de ideas, por ejemplo, el Teatro Épico de Brecht, no se puede entender sino a la luz de la dialéctica materialista propuesta por Marx, que a su vez, deriva de Hegel,

con un enfoque idealista, y ambas del pensamiento de los presocráticos como Heráclito de Éfeso. Basta con recordar que la tesis del joven Marx, versa sobre Demócrito y Epicuro (filósofos "materialistas"), de quienes se nutre tanto para sus teorías en torno de la filosofía dialéctica materialista, como para sus planteamientos en torno al materialismo histórico.

La influencia de Brecht es muy fuerte en el Nuevo Teatro Colombiano, y es un vehículo directo en torno a la adaptación y creación de las metodologías de creación. Así aparece en Colombia, la Creación Colectiva. Sobre esta, existen dos maneras de abordar el fenómeno: por un lado, una mirada a la creación en la perspectiva de un proceso, como es el caso del Teatro La Candelaria con el maestro Santiago García a la cabeza, y segundo, el método de creación colectiva, obra sistematizada por el maestro Enrique Buenaventura, con el Teatro Experimental de Cali.

El escritor de teatro parte de la práctica teatral para desarrollarla o para transformarla como Valle Inclán o Brecht, para citar dos casos modernos. En resumen, la práctica teatral engendra textos que a su vez desarrollan y transforman esa práctica (Buenaventura, 1985).

Estos enfoques, se nutren también con el influjo de las modernas ciencias de la comunicación, es decir, por los planteamientos de filósofos, lingüistas, antropólogos, y semiólogos como: Derridá, Saussure, Levi Strauss, Eco, entre otros. En este sentido, la investigación en creación se enfoca más a la producción de sentido;

debido a que, el discurso del teatro, como lenguaje, como sistema de signos, requiere del apoyo de las ciencias, con su incursión en la producción de conocimiento que remueve la mirada particular en torno a la realidad. También el teatro, se apoya, en tanto que oficio y práctica integradora e interdisciplinar, en los avances de las ciencias humanas: la historiografía, la etnografía, la antropología, además de los avances y el desarrollo tecnológico, que hoy en día nos introducen en la era de la posmodernidad.

Lo cierto es que este asunto de la gestualidad continua cobrando con el transcurso del tiempo, cada vez insospechadas dimensiones y posibilidades exploratorias con el desarrollo de las relativamente recientes ciencias de la comunicación y el comportamiento, tales como la lingüística, la semántica, la semiótica, y otras circundantes y cercanas como la etología, la sicología, la antropología, y la etnología entre otras, que abren nuevos niveles de experimentación y análisis desde una perspectiva interdisciplinaria (Duque Mesa, 1994).

Ahora bien, en el caso de esta investigación en creación: "Yo, Roa Sierra", se pretende indagar, todo lo relacionado con los hechos acaecidos el 9 de abril de 1948 en la ciudad de Bogotá, relacionados con el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán, más conocidos como: "El Bogotazo". La existencia de un personaje, visto desde la perspectiva de antagonista del drama, que transformó la vida de los colombianos en el contexto socio-económico, político y cultural; ya que,

después de 1948 el país no volvió a ser el mismo. Sin embargo, el personaje que hasta el momento se ha considerado como el autor material del magnicidio –Juan Roa Sierra– es una figura sobre la cual aún se plantean muchas dudas, y se tienen muchos baches en torno a la manera como resultó inmerso en este acontecimiento trascendental para la historia de Colombia; y es precisamente la intensión de este proyecto de investigación, otorgarle el estatus de personaje teatral.

Así, se espera que el resultado de este estudio, sea un texto dramático alrededor de la construcción de la imagen teatral de Juan Roa Sierra y, su antagonismo en el contexto de los acontecimientos antes mencionados.

El 9 de Abril de 1948 fue un día aciago para Colombia. Las esperanzas de un pueblo, cifradas en la figura del líder Jorge Eliécer Gaitán, se desvanecieron tras su asesinato. Cincuenta años después, diez escritores colombianos y un reportero gráfico de la época ofrecen diversas miradas críticas sobre el magnicidio, el levantamiento popular y el ambiente político de entonces, así como sus implicaciones en nuestro turbulento presente (González, 2002).

Para este trabajo, se ha realizado una labor concienzuda en torno al concepto stanislavskiano, de las “circunstancias dadas”, uno de los fundamentos de su sistema o método. No obstante, el concepto lo hemos exployado más allá del ámbito puramente teatral; en este sentido, el estudio en torno a las circunstancias dadas

del personaje (contexto socio-histórico), ha obligado a un trabajo de consulta sobre una extensa bibliografía que contempla la investigación histórica (ensayos, creaciones literarias y dramáticas), además de entrevistas con personas que se han considerado fundamentales.

El proceso metodológico, se dirige enseguida a una reflexión y depuración de este material obtenido para iniciar ya el trabajo de creación que comprende por supuesto, además de este Trabajo de Mesa, (sobre el cual se está avanzando de manera considerable), un trabajo de improvisación, a través de las analogías y las homologogías, ya que, de allí se parte para la constitución de las Líneas Temáticas y Argumentales.

## II

### LAS CIRCUNSTACIAS DADAS

Para el Maestro Konstantin Stanislavski, las “circunstancias dadas”, se constituyen en el estudio de todas las circunstancias (peripecias), que rodean al personaje en cuanto a su acción e interacción con los demás personajes en el contexto de la obra a desarrollar. Este concepto de “circunstancias dadas”, corre aparejado con el concepto de partitura de acciones, ya sobre el devenir de la obra en tanto escritura dramática. Pero, si el “si”, es el encargado de dar comienzo a la creación, son las “circunstancias dadas” las encargadas de desarrollarla. Sin ellas, el “si”, no puede adquirir su fuerza de estímulo. Por “circunstancias dadas”, entiende Stanislavski:

La fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra (Stanislavski, 1980).

Por lo pronto dadas las necesidades de la investigación, las circunstancias dadas, las he enfocado en el estudio juicioso de las circunstancias históricas y socio culturales (que abarcan todo lo relativo al estudio del contexto), en las que se vio envuelto nuestro personaje objeto de estudio. Para ello, se ha realizado un trabajo de campo, consultas bibliográficas específicas, y encuentros, diálogos y entrevistas con personas que consideramos claves en el trazo del perfil del personaje.

La indagación también incluye la consulta de material fílmico y de video, referencia a las películas que se han producido sobre el tema, además, de las que se están planteando como proyectos cinematográficos en la actualidad<sup>1</sup>.

Las circunstancias dadas en el proceso histórico como correlato de la fábula, nos debelan que las condiciones del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán estaban cocinándose, desde el mismo momento en que, el gaitanismo obtuvo las mayorías en el congreso en 1946, y se presagiaba que su victoria en la elecciones de 1950 era inobjetable. A finales del año 47, en Colombia la polarización había sobrepasado los límites.

Había un choque silencioso de poderes. El poder solitario que

habitaba en palacio y lo ejercía el presidente Mariano Ospina Pérez. El otro, el de la calle, el de las multitudes vociferantes, que ejercía Gaitán desde su modesta oficina de abogado, situada en pleno centro de la capital (Edificio Agustín Nieto, carrera séptima con Jiménez). Gaitán era de por sí, por el poder inmenso que tenía sobre el pueblo colombiano, el futuro presidente de Colombia (Alape, 2005).

La violencia política, se había enseñoreado a lo largo y ancho de toda la geografía nacional. En los Santanderes, en Caldas, en Boyacá en dónde los chulavitas hacían de las suyas, con una policía politizada que defendían los intereses de los terratenientes del partido conservador, de modo que, la lucha bipartidista como sofisma eficaz, ocultaba una realidad más compleja como era la lucha por la tierra. El partido conservador desconfiaba de las vías electorales. El liberalismo había tomado la decisión de abandonar el muy publicitado gobierno de unión nacional del presidente Ospina Pérez (cualquier parecido con la situación actual es pura coincidencia), planteaba una oposición al régimen.

Una pesada atmósfera de perplejidad había invadido al país. “Pero no sólo fue la violencia política. También había una situación que podríamos calificar como el ensanche de la miseria de las grandes mayorías populares. Claro que las causas de esa miseria venían desde tiempos muy lejanos. Pero en esa época se agudizó, porque se estaba afirmando en el país un

---

<sup>1</sup> Roa, película de Andi Baiz, basada en la novela *El crimen del siglo*, de Miguel Torres. Es una historia de época que mezcla la realidad y la ficción de los hechos que llevaron a Juan Roa Sierra asesinar a Jorge Eliécer Gaitán. Proyecto con el Ministerio de Cultura.



Obra: “*Fin de Siecle Sur L’île*”. Universidad de Liege. Bélgica. Foto: *Diego Jimenez*

régimen capitalista fuerte, que naturalmente conducía a lo que sabemos, a la concentración de la riqueza en pocas manos. Lo que determinaba del lado del pueblo, una gran frustración social, una gran miseria”, opinaba Gerardo Molina. (Alape, 1993).

El régimen continuó desatando la violencia en todo el país. Masacres y asesinatos de liberales a granel. El 7 de febrero de 1948, Gaitán organizó la manifestación más importante realizada en toda la historia de este sufrido país: La Marcha del Silencio, una protesta pacífica contra la violencia conservadora. Gaitán, imploró al gobierno una reacción por la situación tan lamentable de violencia e injusticia. La respuesta no se hizo esperar llegó el 9 de abril, a la una y cuarto de la tarde, ante los ojos del mundo.

¿Por qué el homicidio de Gaitán cambió la historia de nuestro país? Porque su muerte recrudeció la exclusión y persecución política del contrario e hizo patente la crisis de legitimidad del Estado. La violencia que se generó en el campo provocó un desplazamiento masivo de la gente hacia las urbes, y fue de esta manera como las ciudades empezaron a tener asentamientos humanos subnormales conocidos como tugurios (Serpa Erazo).

### III

#### LA IMAGEN DE ROA SIERRA COMO PERSONAJE TEATRAL

Podría definirse al actor como alguien que recuerda. Para Stanislavski, el concepto de Memoria Emotiva es fundamental

en el arte de la interpretación a través de la vivencia, es decir la verdad interior. “Cuanto más es tu memoria de emociones, más rico será tu material para la creatividad interior (...) será siempre un punto de vista infinitamente más amplio” (Stanislavski, 1980). A este concepto agregaría, que el actor es una persona que recuerda en imágenes; y las imágenes se nos presentan de modos diversos: visuales, acústicas, táctiles, olfativas, entre otros; podríamos definir la imagen como una representación de la realidad. En este proceso de representación parcial de la realidad, lo real está tamizado por los sentidos. ¿Lo que vemos, lo que escuchamos, lo que sentimos es fiel reflejo del mundo exterior? ¿En dónde queda la parte subjetiva? La cosa se complica un poco cuando lo que percibe un sentido es elaborado de manera diversa y sugiere imágenes provocadas por otro. Es el caso de la Sinestesia. La Sinestesia es la condición de una persona, en la cual los sentidos se mezclan y entrelazan, pudiendo por ejemplo, “ver colores al escuchar un sonido” (la forma más común de la sinestesia) o “experimentar sabores al tocar un objeto”.

Muchos textos narrativos, poéticos y teatrales han surgido de una imagen. Para la dramaturgia, el concepto de imagen escénica atraviesa transversalmente todo el proceso del montaje teatral. Nos enfrentamos al problema del personaje como imagen escénica; entendiendo la categoría personaje, en una gradación que puede partir de la persona, la máscara social y el individuo. ¿Cuándo cruzamos el umbral de lo estereotipado hasta llegar verdaderamente a la categoría de personaje?

En el caso de Juan Roa Sierra, nuestro personaje, objeto de investigación, requerimos de un estudio exhaustivo de su contexto, (las circunstancias dadas), es decir de su configuración como persona, máscara social e individuo, hasta revelar el intrincado asunto de su mundo interior habitado por el terreno cenagoso de sus conflictos que, se debaten desde su ser como individuo y, su aspiración como ser social que necesitaba urgentemente de aceptación y reconocimiento.

La investigación, se ha propuesto trazar un perfil del personaje, con base en los datos que de su retrato en forma fragmentaria nos han dejado los testimonios de las personas que tuvieron acceso a él, los ensayos históricos, documentales, y las elaboraciones ficcionales de los novelistas, los poetas y los dramaturgos. Así, podemos explorar dicho perfil en narraciones y declaraciones como la del escritor Jorge Padilla, que era una de las personas que acompañaban a Jorge Eliécer Gaitán en el momento del asesinato. Como testigo de esos hechos luctuosos.

Demoré varios segundos en entender lo que pasaba, hasta que vi al agresor. Era una frágil y desgarbada figura. Tenía una mano contra el marco del portón y con la otra disparaba un revólver. Su edad frisaría en los veinticinco años y era de extracción popular. El cabello oscuro, los ojos dilatados, la nariz palpitante en la cera del rostro, temblaba todo, sacudido por la terrible emoción del asesinato.

Más adelante, el mismo Padilla plantea, en este relato, las primeras dudas acerca

de que Roa Sierra hubiese sido el asesino de Gaitán o, al menos, el único asesino.

Las fotografías de Roa Sierra publicadas en la prensa no se asemejaban mucho al hombre de los disparos. Cuando el investigador me llamó, días después, a su despacho para iniciar el proceso, no pude decirle si el marchito traje y el revólver que me mostraba eran los del asesino. Atención y memoria tienen límites.

Miguel Torres, el hombre de teatro y narrador de muchos quilates, describe a Roa Sierra en su espléndida novela *El Crimen del Siglo*, como:

Un joven albañil desempleado, descrito por algunos como holgazán, soñador, en exceso reservado y tranquilo. Era el menor de los 14 hijos de Encarnación Sierra y Rafael Roa, también albañil y quien murió de una enfermedad respiratoria producida por su oficio. Cuando ocurrieron los hechos, Juan vivía con su mamá en el barrio Ricaurte, mantenido por ella. Ocho de sus hermanos habían muerto y otro había sido recluido en Sibaté por problemas mentales. Quizá Juan también los padecía, porque solía afirmar ser la reencarnación de Gonzalo Jiménez de Quesada y de Francisco de Paula Santander. En ocasiones se peinaba igual que el prócer y se contemplaba en un espejo durante horas (2006).

Aquí, tenemos dos miradas: la del testigo presencial, arrobado por la contundencia de los acontecimientos, y la del novelista

que traza un perfil ficcional, con elementos de la realidad documentada por la investigación histórica. Otro de los muchos testigos que entregaron su versión a los investigadores judiciales (la comisión de la Scotland Yard), que contrataron especialmente para dejar en la impunidad el crimen de Gaitán declara:

El hombre que yo vi asesinando al doctor Gaitán era un tipo con un rostro pálido, anguloso, algo demacrado. No se había afeitado durante dos o tres días. En sus ojos brillaba una mirada de odio. No era un ser que estuviera cumpliendo un mero encargo; no estaba pagado simplemente. Ese rostro estaba animado de una pasión feroz. Era un fanático (Comisión Investigadora de Scotland Yard).

Otros relatos que intentan explicar la fisonomía del personaje, aportan, basados en los documentos, cuestiones específicas, como la indumentaria, el semblante del rostro, el estado de ánimo, y la condición socio-económica del individuo. Información clave para el posterior enfoque dramático:

un joven que vestía un raído traje de paño, zapatos rotos de color amarillo y un sombrero sucio descubrió un revolver y dirigió su cañón contra la humanidad del líder de las clases populares. Se trata de Juan Roa Sierra, aquel a quien la historia culpa del asesinato material de Gaitán, y sobre quien cayó la ira de las clases populares por ser, presuntamente, el único culpable. Aunque otras versiones indican

que otras tres personas también dispararon contra Gaitán, nadie ha publicado nombres y nadie se atreve a decir otros nombres (Murillo Rojas).

#### IV

### CONCLUSIONES

Esta primera fase de la investigación, que corresponde a la etapa del Trabajo de Mesa, se orienta a obtener información de contexto. Aquí, el concepto de circunstancias dadas, en el sistema de Stanislavski, se plantea como una investigación histórica que aporte los datos, los documentos, y los relatos que constituyen el pretexto dramático que serán llevados al laboratorio de la improvisación. La improvisación, es una de las técnicas más importantes de que dispone el trabajo de laboratorio en la construcción de una dramaturgia concebida desde el escenario y, para la escena, partiendo de una óptica experimental, y un espíritu de reflexión investigativa. Este trabajo previo en el proceso de creación, merece ser subrayado con la mayor importancia, ya que, se constituye en el fundamento de las posteriores acotaciones en una futura hipótesis de estructura dramática, y en elemento base para el diseño de la puesta en escena.

Conceptos claves, como el de memoria emotiva e imagen escénica, se tornan fundamentales en el esbozo del perfil de Juan Roa Sierra. Su trascendencia como personaje dramático, el estudio de sus conflictos internos para construirle una partitura de acciones y situaciones que nos darán la luz para descubrir el formato

en cuanto al género dramático que más le convenga en su tratamiento escénico. Hasta el momento la investigación histórica, nos ha arrojado unas ideas en cuanto al perfil del personaje, que nos lleva a plantear como trazo hipotético la forma del soliloquio en el género de monólogo.

### BIBLIOGRAFÍA

Alape, Arturo. (2000). *El bogotazo memorias del olvido*. Bogotá: Editorial Planeta.  
\_\_\_\_\_. (2005). *El cadáver insepulto*. Bogotá: Editorial Planeta.

Aristóteles. (1964). *Arte poética*. Trad. José Goya y Muniain. Madrid: Espasa-Calpe S.A.

Brecht, Bertolt. (1972). *Pequeño órgano para el teatro. La política en el teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina.

Bunge, Mario. (2010). *La ciencia y su método*. Bogotá: Editorial Panamericana.

Braun, Ebert. (1998). *Mataron a Gaitán*. Bogotá: Editorial Norma.

García, Santiago. (1983). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ed. Ceis. Ed. Colombia Nueva Ltda.

Duque, Fernando., Peñeña, Fernando., Prada, Jorge. (1994). *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Bogotá: COLCULTURA.

González Uribe, Guillermo. (2002). *El saqueo de una ilusión. El 9 de abril: 50 años después*. Bogotá: Número Ediciones; 2002.

Grotowski, Jerzy. (1981). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI Editores.

Guzmán Campos, Germán., Fals Borda, Orlando., Umaña Luna, Eduardo. (1962).



*La violencia en Colombia.* Bogotá: Editorial Aguilar.

*Revista Credencial Historia.* Edición 195. Marzo de 2006.

Osorio Lizarazo, José Antonio. (2000). *El día del odio.* Bogotá: El Ancora Editores.

Stanislavski, Konstantin. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo.* México: Editorial Quetzal.

Santos Molano, Enrique. (2006). "El día que mataron a Gaitán. 9 de abril de 1948". En:

Torres, Miguel. (2006). *El crimen del siglo.* Bogotá: Seix Barral.

# SEMILLEROS DE PENSAMIENTO:

## DRAMATURGIA TEXTO CORTO

### MONOLOGO EN ÚNICA ESCENA: LA MUERTE EN VIDA, DESEO DE LIBERTAD\*

Yeidy Viviana Tangarife Buriticá\*\*

*\*\* Estudiante de  
VIII Semestre de la  
Licenciatura en Artes  
Escénicas con Énfasis en  
Teatro de la Universidad  
de Caldas.*

#### QUIERO

**PYC:** “Creo que ahora tendré que pedir permiso para morir un poco. Con permiso, ¿eh? No tardo. Gracias”, son las palabras que siempre anhelan salir de mis labios, porque estoy en mi agonía constante, o quizás es mejor decir: “creo que ahora tendré que pedir permiso para bañarme un poco. Con permiso, ¿eh? No tardo. Gracias”, siempre permiso; permiso que se convierte en ayuda, discapacidad, impotencia, pesares, mediocridad, dependencia, ¡ya no quiero más permisos!, quiero ir sola al baño y sentir mis pies como si fueran mis manos que acarician mí cuerpo, quiero asear mi vagina como debe ser, no como siempre que la siento pegajosa al salir del baño cuando mamá me asear, quiero acariciarme mientras me depilo las axilas, el bikini y las piernas, mientras resbalo el jabón de menta, sin sentir las manos ásperas y las uñas mal cortada y limadas de Mamá y Abue, que me rayan la piel en un baño apresurado, quiero peinarme como una adolescente viva, sin tener que verme y sentirme patética por los moñitos rosa que separan el cabello en dos gadejos, quiero dejar de verme como niña, usar ropa interior roja, negra y violeta para cuando me desvista, las fisuras de mí cuerpo no se noten y pensar que soy la más sexy, quiero usar minifaldas y zapatos de tacón para cantar como una estrella de pop, y lucir mi hermosa

---

\*Recibido: marzo 10 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

cabellera plateada. Quiero jugar y decir miles de palabras para que vean que soy inteligente, ¿jugamos?: Corre, corre, corre, más, más, más, no estás cansado, sigue, sigue, sigue, si te caes sigues corriendo. Que tus piernas se desastillen y tus pies se entierren en el asfalto.1-2-3-4-5-6-7... amarillo, negro, verde violeta, martes, jueves, sábado, febrero, noviembre, septiembre, diciembre, pasado, presente, futuro, pre-futuro, pos-pasado, segundos, milisegundos, minutos, mar, aire, fuego, olas, cielo, tierra. Globo, submarino, capsula... yo, yo otra vez, yo otras tres veces, yo siempre yo.

¡No tiene seguro!, para que te lo digo si ya entraste, olvidaba que puedes traspasar todo lo que se te atraviesa, incluso a mí. Siga si está parado en el círculo, las quieres con o sin flores, con o sin masaje, ¡pero me demoro más!, creo que usted necesita que se los arranque, podrá llegar temprano a su destino. Eres afortunado, hoy mi madre me dejo presa, así que, no podré cumplir con lo pactado. Tijeras, cuchillo, florete... no me duele, sigo luchando, ya casi, lo logré, estoy en la cocina. Me da jaqueca los manteles a cuadros azules, las galletas están blanditas, el moho de la panela me revuelca el estómago, la jarra tiene moscos, los platos huelen a marihuana, quiero vivir en el túnel de tu cuerpo sediento para que no se sigan adhiriendo bacterias en mis falangetas. Quiero caminar todos los días sin sentir

que el charquito que está en el piso de ayer, de hoy y de siempre no lo absorbe mi planta del pie y darme cuenta que mi Abue no alcanzo a llegar al baño. Quiero llorar y limpiarme sin ser limpiada para descubrir cada parte de mi cara, cada mancha, cada peca, cada lunar, cada cicatriz, cada barrito, cada hendidura, cada piedrita que cae en el ojo derecho sin tener que gritar desesperada para que me la saquen. Quiero poder servir los kellogs con el yogurt sin regar, y no tener que hacer tantas piruetas para que lleguen a mi boca, cuando logro hacerlo el hambre se me ha triplicado o en ocasiones hasta ha desaparecido, tengo una ulcera profunda que me pide despiadadamente que la alimente, y si no lo hago me envía comunicados de amenaza, una de ellas es torturarme con el dolor desmedido hasta hacerme revolcar como un perro con nuches, y la otra que sé que la cumplirá, es matarme. Quiero no tener pies pero si tener manos, quiero que mis pies sean transformados como brazos, quiero querer, quiero, quiero, quiero, y ya no quiero. Mamá déjame, Abue déjame, sé que he llegado al otro extremo de la casa, el límpido ha caído en mi cuerpo, se ha impregnado tanto a mí que la mayoría de mis células están muriendo por segundo, como ya no tengo mi órgano más grande, solo quiero un poco de tierra para recubrirla, abrigarme y descansar.

**FIN.**

# LA MUJER Y EL HOMBRE\*

Caterine Betancourt Amaya\*\*

*\*\* Estudiante de  
noveno semestre de la  
Licenciatura en Artes  
Escénicas con Énfasis en  
Teatro de la Universidad  
de Caldas.  
E-mail:  
cowcokathe@hotmail.com*

Dice mi amigo Alín mientras se sienta en la tasa del baño, para orinar y después terminar haciendo popo, “las **mujeres** son de Venus y los **hombres** de Marte”.

Juana bañándose, le dice que puede ser verdad, pero que no es culpa de la astronomía, sino de la estructura cerebral.

Pero el Alín, siempre muy insistido, haciéndose el interesado y para no quedarse dormido en la conversación, le hace las mismas preguntas una y otra vez: ¿hombres y mujeres tienen diferentes estructuras cerebrales, qué es eso? ¿Las diferencias entre el comportamiento y las actitudes, entre hombres y mujeres, se debe a las diferencias hormonales, qué es eso? ¿O a las presiones sociales, eso para qué sirve?

Y Juana, siempre que se encuentra con Alín en el baño, vuelve y le explica lo mismo, que los científicos están comprobando, que la estructura básica del cerebro de hombres y mujeres; no son exactamente igual. Después, se riega en prosa o cantaleta (en estos casos los dos términos son lo mismo), y hace los mismos reclamos una y otra vez: ¡Por desmemoriado! siempre se le olvida mirar si tiene papel, antes de sentarse a hacer sus necesidades biológicas. Que peligro ese olor tan fétido en el baño, los cepillos de dientes van a tener materia fecal.

---

\* Recibido: marzo 10 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

Pero el Alín, siempre muy caballero, espera ansioso, que Juana enfurecida se envuelva en la toalla, salga a medio bañarse, se vea como pera y se devuelva con el papel higiénico que Alín necesita, recibiendo una palmada en la nalga y escuchando, que es la mujer de la vida de él y que, por tanto, quiere tener un hijo o hija con ella.

Juana convertida, ahora en una mora de la ira y, con el papel higiénico y ambientador en la mano, le dice que cuando el también sea más responsable que ella y no vuelva a olvidar nada, tendrán un hijo o hija.

### **Conclusión**

*Sea lo que sea, lo que se sabe cómo sea, de la manera que sea, en el anterior del caso.*

*Es que así como el gajo de las uvas.*

*Que ni es una uva más; ni una uva menos.*

*En los hombres, estas pequeñas peloticas, están sólo más apretadas que en las mujeres el cerebro.*

**Juana es vegetariana cuando sale de la casa, y se comporta como tal**

### **Juana Uva Morada**

La madre que lo cago.

Es que está del lado, no siente ni la vida que le entra.

A todas las sensibles se las van a llevar para vino, van a terminar aplastadas destilándose como ahora años, junto con las mujeres Amazónicas sin pecho, y

embriagadas en su mismo mar de sangre que les aterrizan esa cabeza.

Al suelo boluda.

Usted no pertenece a este gajo, sino a la tierra árida, arrugada, acabada y chupada por esos otros rejuntados y más apretados neuronales.

¿A ver quién es el ovalado?

Que se atreva a bajarme de la nube, si es muy verraco.

Que se atreva a manosearme.

Que se atreva a morderme.

Que se atreva a mojarme.

A partirme en dos.

A quitarme las pepas.

Malditas estas, ojala terminen todas deshidratadas.

Espartillos, blancuzcas.

Yo soy la última en morir.

Ni el más avión de los cielos puede verme.

Estoy más decidida a quedarme que un niño sin mamá.

Que un profesor corriendo por la libertad.

Y que una familia cambiando sin querer de ciudad.

¿Cuántas, cuántas uvas son necesarias, para que no volvamos a salir de los escombros?

**Cuando sale de la casa, Alín es escritor y se comporta como tal escribiendo su dolor**

Hubo más de una vez, siete enanos al revés, todos reunidos en la mesa.

Todo, totalmente todo, estaba alrededor al revés.

Ninguno de los enanos era más grande que otro.

Desgraciadamente todos eran igualitos, se podría decir que eran unos repetiditos.

Ninguno de los enanos se atrevía a hablar, tenían miedo de decirle al otro más de lo que se merecía.

Eran malditos enanos adictos a los espejos, por lo que los espejos se los había llevado la mamá y de paso se quedaron sin mamá.

Un día uno de los enanos, dentro del día que hubo más de una vez, quiso parecerse a Lucifer (un tío que era muy allegado a la familia), y ese día que sólo paso una vez, un enano pudo ser diferente a sus hermanos.

Este enano a cada quien le dio lo suyo.

Les dejo un vacío en la casa, creyéndose inmortal se clavó un machete en el ojo y otro en la sien.

**Alín y Juana empezaron a tener problemas y pronto se convirtieron en Tazcón y Michina**

**Tazcón:** Decidle que la quiero por última vez.

Decidle que la quiero tener en mi mente corriendo como un leopardo.

Decidle que he sido el más virtuoso al lado de todos por ella.

Decidle que estoy cansado de mandar a decir cosas sin su presencia.

Decidle que he sido solo un primitivo sin memoria.

La he transformado en mi embrión.

Ya no quiero ser un joven, sin doncella.

Sólo, acompañado por el paraíso.

Me están quitando la vida y no quiero morir sin verla bailar.

Casi un vegetal y casi, casi, sin un cuerpo animal.

Aura boreal, sólo mírame que yo te puedo hablar.

Aura boreal no te puedo alcanzar.

Adornare tu mente con flores y no enfermaras de conocimiento.

Ahuyentaré los parásitos de tus pies.

Daré fragancia a la saliva que produce tu boca y tocan tus labios.

Daré color violeta a tus lágrimas derramadas por otros intencionados.

La lavanda lavará tus ojos y no necesitarás mirar al revés.

Estaré humillado donde ella quiera que esté, y volveré sólo por caminos calurosos, para darle lo que me pida.

No será más y tampoco menos.

Seré tan exacto como la muerte que sólo toca tres veces y habla sólo una vez.

**Michina:** Decidle que no iré.

No me interesa.

Bruto y joven.

Te ganan los años.

Te hieren los desengaños.

No comprendes mis miradas.

Olvida en poco tiempo.  
 Tan despreciable como el dinero.  
 No me cabe tanto odio como para amarte.  
 No me llames, no me pienses, olvídate  
 en la vida, olvídate en la muerte.  
 No me interesa que me adornes.  
 Ridículo, mal caballero, torpe, sensible,  
 conformista y sin poder.  
 Eres tan pesado como tu cerebro.  
 Todo feo merece no nacer.  
 Espero que pienses que quiero y ordeno  
 subas como el humo.  
 Le arranques la vida a las nubes y te hagas  
 donde no cabes.  
 No sería capaz de tocar un cabello tuyo,  
 por bello y limpio que esté.  
 La muerte para ti, sería un regalo no  
 merecido.  
 Mereces estar en la desdicha, en  
 soledad y condenado a mí recuerdo sin  
 transformación alguna reflejada en otras  
 mujeres.  
 No me veras en otras.  
 Tendrás una fuerte diarrea infinita y te  
 quedarás en el baño por los siglos, de los  
 siglos.  
 No pronunciarás más palabras bellas para  
 mí.  
 Y una gota de agua caerá constante encima  
 de tu frente, hasta evaporarte.  
 Yo reiré y no te odiaré, amigo de mis hijos  
 e hijas.

**Y después de todo, a Juana también le  
 llega la hora, de su muerte en vida**

**Juana:** ¡Me duele!

**Gío:** El dolor es necesario para salir de  
 aquí.

**Juana:** Me tienes que romper el hueso.

**Gío:** Yo te llevaré cargada.

**Juana:** ¿Y después de salir, me llevarás  
 toda la vida cargada?

**Gío:** Siempre vamos a tener un pie adentro

y otro afuera, ¿por qué no te quedas  
 debajo de esa piedra y que te coman los  
 animales?

**Juana:** Por qué yo fui capaz de romperte  
 el brazo, para que salieras de esa otra  
 piedra.

**Gío:** Va volver a llover.

**Juana:** Ya no me importa, el viento se lleva  
 mi casa, mis hijos quemados, mi esposo  
 desaparecido, nuestra mamá ahorcada  
 por ella misma. Me queda un hermano sin  
 un brazo.

**Gío:** ¿Juana porque no vienen a  
 rescatarnos, será que no les ha llegado  
 nuestro dinero?

**Juana:** Termina de una vez, por el amor  
 que me tienes.

**Gío:** Trabajar y no desesperar, no tengo  
 una mano derecha que me ayude, nadie  
 quiere trabajar obligado, siempre en  
 contra de la voluntad.

**Juana:** Eres tan melancólico y flojo.

**Gío:** Juana estoy pensando ¿cómo te ves  
 mejor?, si con una muleta toda tu vida o  
 muerta en la vida. Hablas mucho cuando  
 no sabes qué hacer.

**Juana:** Esta guerra en medio del agua es  
 necesaria, pueden seguir viviendo los  
 más fuertes.

**Gío:** Mmmju.

**Juana:** Las palabras merman el dolor  
 y hacen que el pueblo olvide la acción.  
 Este dolor es menor al de la guerra que  
 necesitamos.

**Gío:** Ya no nos duele nada...Nunca voy a  
 tener hijos que salgan de mí.

**Juana:** No puedes, eres estéril. Gracias, ya  
 no va a doler más.

**Gío:** Gracias a ti también, eres muy amable  
 por cortar el dolor en medio de tanta  
 soledad, y por querer seguir viviendo al  
 lado mío de vez en cuando.

# RATAS...\*

Lu Murillo García\*\*

*\*\* Estudiante de  
V Semestre de la  
Licenciatura en Artes  
Escénicas con Énfasis en  
Teatro de la Universidad  
de Caldas.*

(Inty abre los ojos y observa a través de la reja que da al exterior, divisa un rastrojo de tierra y maleza, al fondo de los escombros capta la imagen de un sombrero negro de copa).

Inty: ¡alguien ha perdido su sombrero!, quizás un mago, ¿sin el cómo podría sacar conejos?, debe estar buscándolo, voy a entregárselo pero... ¿Cómo salgo de aquí?

Me duelen los dedos de tanto cavar, y no veo el otro lado, un poco más, veo luz, veo luz. ¡Silencio! los pasos se acercan de nuevo, ¡rápido, rápido!, contra la reja...  
Suchhh; se alejan, ya no esta.

Ahí voy... ¡uch! Que asco estripe una babosa, no importa hacia la luz... estoy afuera.

Allí está el sombrero pero, ¿dónde estará el mago?, ¡ah maldita piedra! Te hare volar por los aires, ¡uno, tres!

Necesito zapatos, le pediré unos de recompensa por recuperarle el sombrero. ¿Dónde estará?, sólo veo maleza y escombros.

Avanzare otro poco, ¡espera!, y, ¿si los pasos regresan?, bueno hice lo que pude, voy a quedármelo y a cambiarlo por una cajetilla de cigarros debo sobrevivir una noche más.

---

\* Recibido: marzo 10 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.



No, no puedo y si se escapan los conejos...

Alguien viene pero no son aquellos pasos titilantes de pasillo en pasillo ruñendo las rejas vecinas hasta llegar a la que me aprisiona... ¡es él!, ¡que elegante y brillante traje!, parece tejido por los sauces, ¡totalmente negro como su profunda mirada clavada en mí!

Esta muy cerca, no tengo tiempo de esconder el cuerpo del delito en mis manos, ¡pensara que se lo he robado!

**Mago:** hey usted, ¿porque tiene mi sombrero?, ¿pretende hacer magia?, de eso me encargo yo...

**Inty:** lo, lo tome de pura curiosidad.

**Mago:** ¡cuidado!, la curiosidad, ha arrancado ojos.

**Inty:** me asusta, ¿va hacerme algo?

**Mago:** más bien le invito a jugar algo conmigo... sencillo, sin apuros, solo tiene que echar un vistazo a su reflejo...

**Inty:** está bien. Pero primero saque un conejo del sombrero, tome, sólo uno nada más y juego lo que usted quiera.

**Mago:** voy a susurrarle para que salga, tal vez duerme.

¿Esta ahí?, ¿señor?, bestia con cola, ¿podría salir de la profundidad de la alcantarilla y dedicarme unos segundos por este trozo de queso descompuesto?

**Inty:** ¿queso?, ¿los conejos no comen zanahoria?

**Mago:** depende del conejo algunos son escrupulosos, nada complicado. No se preocupe, ah sólo le recomiendo no decir la palabra rata, podría morderle la nariz. Esta apunto de asomar el osico... ¡allí esta, mire!

**Inty:** es, es ¡una rata!

**Mago:** ¡cuidado!, se lo dije.

**Inty:** mi nariz, sangra, se desprende, ¡ya no está!

**Mago:** ¿quiere ver su reflejo tal vez aquí la encuentre?

**Inty:** si, ¡quiero ver ya!

Pero, ¿Por qué... soy peludo?, ¿Qué paso?, ¡tengo patas y cola!, es eso un triciclo, pero como, pica, alto, ¡que tengo en la espalda!, ¡Son como hormigas saltarinas chupa sangre!, ¡Que me hizo!, quítemelo, quítemelo, tengo calor, ¡jadeo!, voy a ahogarme en mis babas, ¡auxilio!

**Mago:** fin del juego, ¡gane!

**Inty:** ¡está cerca!

**Mago:** ¿Quiénes?

**Inty:** los pasos... debo entrar.

Guau, guau

**Vigilante:** tan tierno el señor, es hora del baño perro pulgoso.

**Inty:** ¡está fría!

**Vigilante:** contra la pared o le muerdo la nariz.

FIN.

# PEDAGOGÍA Y TEATRO

## APORTES A LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD PROFESIONAL DEL PROFESOR DE TEATRO. UN ANÁLISIS DE LAS SITUACIONES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DEL TEATRO EN EL CONTEXTO DE LA FORMACIÓN DE DOCENTES\*

**CONTRIBUTIONS TO THE CONSTRUCTION OF THE PROFESSIONAL IDENTITY OF THE THEATER TEACHER. AN ANALYSIS OF THE TEACHING-LEARNING SITUATIONS OF THEATER IN THE TEACHERS' TRAINING CONTEXT.**

Miguel Alfonso\*\*

*\*\* Profesor asistente de la Facultad de Artes de la Universidad Pedagógica Nacional. Ha sido actor y director de teatro. Tiene estudios de Licenciatura en Lenguas Extranjeras de la misma universidad, Psicología de la Universidad Nacional de Colombia y de postgrado en Educación-Comunicación de la Universidad Central. Coautor de la Licenciatura en artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, investigador y docente universitario, actualmente cursa estudios de Doctorado en Educación.*

### RESUMEN

El siguiente escrito aporta al debate sobre la construcción del saber y la identidad profesional del profesor de teatro. Sobre la información recogida en las clases de las materias prácticas de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, apoyado en una visión antropológica del saber y en la metodología de la Teoría de la Acción didáctica Conjunta, plantea que los saberes y los procesos identitarios se configuran en planos sociales, en los que el cuerpo, las interacciones y las mediaciones centradas en el cuerpo, son instancias que producen el sentido de la labor profesional.

### PALABRAS CLAVE

Enseñanza, didácticas comparadas, formación de profesores, identidad, situación didáctica, teatro, teoría de la acción conjunta.

### ABSTRACT

This article contributes to the debate about the construction of knowledge and the professional identity of the theater teacher. From the information gathered in the practical subject classes from the Scenic Arts Baccalaureate at Universidad Pedagógica Nacional, and supported on an anthropological view of knowledge and in the Combined Didactic Action Theory, the article explains how knowledge and identity processes shape in social planes in which the body, interactions and mediations centered in the body are examples which produce the meaning of the professional work.

### KEYWORDS

Teaching, compared didactics, teacher training, identity, didactic situation, theater, Combined Didactic Action Theory.

---

\* Recibido: febrero 20 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

*“Hoy por hoy la asistencia de los estudiantes a la mayoría de las escuelas los expone a la perdición”.*

*Howard Gardner*

## PRESENTACIÓN

Se presenta a continuación apartes de una investigación en curso, por la cual, se pretende problematizar asuntos que confluyen en la formación del profesorado de teatro, tomando como enclave la construcción de su identidad y saber profesionales.

Con el supuesto que, en Colombia, existen serios vacíos conceptuales concernientes a los procesos de enseñanza aprendizaje y, una carencia de investigaciones sobre asuntos relacionados a la formación profesional de los profesores de artes; se parte de de las siguientes hipótesis: a) las cuestiones sobre la formación del profesorado en teatro, aún permanecen al margen de las investigaciones pedagógicas y didácticas; b) se adolece de bases teóricas y metodológicas que permitan un estudio sobre las dinámicas de formación y, c) los formadores (que en su mayoría son artistas en ejercicio formados en escuelas no formales de teatro), enseñan y transfieren en sus prácticas docentes contenidos propios de la formación actoral. De allí que, uno de los niveles de análisis sea explicitar cuáles saberes/prácticas de referencia se movilizan en el aula cuando se forma profesorado de teatro.

Con este propósito, es importante tener en cuenta que la adscripción al modelo de investigación semiopragmático y de la doble mediación implica que, se da por

sentado la existencia de una actividad conjunta entre docente y estudiante en el contexto de los formatos didácticos. Subyace, en consecuencia, una postura que realza el papel de las actividades entre estos dos agentes y el papel que tienen los contenidos y objetos culturales (para nuestro caso los objetos teatrales) en la evolución del medio didáctico<sup>1</sup>.

Esta cuestión, tiene que ver con la necesidad de concebir e instaurar metodologías que permitan dar cuenta de los fenómenos que se despliegan o se ponen en juego en el aula cuando se *enseña teatro para su posterior enseñanza*. Por ello, la investigación que está en marcha tiene como fin aclarar cuáles saberes de referencia se movilizan (se construyen) en el aula, cuando se forma profesorado de teatro, en procura de describir y teorizar sobre los procesos didácticos, los contenidos de enseñanza y de aprendizaje, las estrategias docentes y las actividades conjuntas que se despliegan entre profesor y estudiantes y, las concepciones y los propósitos que se efectúan en la enseñanza de teatro. A manera de ilustración, se presenta un análisis preliminar de lo observado en una clase de cuerpo desde estas perspectivas.

## LOS OTROS CAMPOS POR INVESTIGAR

La ubicación del objeto de estudio como campo inexplorado hace que sea necesario configurar una teoría y, contribuir en la construcción de bases epistemológicas de la formación de profesores en teatro, pero ello no es posible sin tener en cuenta cuestiones como las siguientes:

<sup>1</sup> De allí que, nos hayamos adscrito en el modelo de investigación denominado: Teoría de la Actividad Conjunta Didáctica (TADC).

a) *El dilema de la naturaleza del teatro:* ocuparse del teatro, la formación y la identidad del profesor de teatro como objeto(s) de estudio, anima una serie de debates en torno a su naturaleza: ¿es arte? ¿Es saber? ¿Es conocimiento? ¿Conjunto de técnicas? ¿Es susceptible de ser enseñado? Estas inquietudes obligan a discurrir acerca del teatro tanto en sus aspectos ontológicos y artísticos, como el lugar que ocupa en las interacciones de los sujetos en el entorno social. Asunto que se asocia a la discusión entre la teoría y práctica teatral.

Es cierto que el teatro se concibe como un activismo particular, y su formación como talleres; al aclararse la naturaleza del teatro se posibilita una teorización derivada de la práctica que, a su vez, haga posible que la actuación del profesor esté sustentada epistémicamente.

b) *La formación teatral:* existe una tradición en la formación actoral, la mayor parte de ella circunscrita en los métodos de maestros o directores (Michael Chejov, Jerzy Grotowski, Contantine Stanislavsky, Bertolt Brecht, Eugenio Barba, incluso Strasberg, entre otros), quienes cultivaron metódicamente una experiencia, la sistematizaron y la socializaron. La conformación de escuelas en las que se enseñaba sus métodos, les dio validez y reconocimiento; sin embargo, a la vez que estas técnicas se iban enriqueciendo (con la consolidación de escuelas), también surgieron interpelaciones por efecto que, a la formación del actor se fueron agregando complementos en las áreas de voz y cuerpo, historia, poéticas y demás. Esta sub-especialización, incrementó el nivel de problematización en la formación,

ya no se trata de actuar, es imprescindible el dominio de otras prácticas, de otros recursos expresivos y en consecuencia la cualificación y presencia de especialistas<sup>2</sup>.

c) *Las dimensiones formativas del teatro:* resulta interesante observar que, la relación teatro-pedagogía, tiene su génesis en la existente entre arte y pedagogía; Goethe, y algunos poetas románticos, sostenían que la tendencia pedagógica es incompatible con la verdadera obra de arte, es decir que, se separaba la obra de una supuesta finalidad educativa, ya que, su objetivo sería una simple experiencia estética.

En contraste Brecht, se pronuncia a favor de una obra artística que divierta con matiz y función pedagógica. Mucho se ha escrito con respecto al llamado “efecto de distanciamiento” brechtiano, fruto del alcance producido en los espectadores, quienes son agentes activos y críticos del espectáculo presenciado.

Sin embargo, son asuntos que si bien guardan ciertas correspondencias son distintos: una cosa es pensar en la función y estatuto pedagógicos del teatro; otra es la didáctica del teatro, y otra, adentrarse en los mecanismos particulares del entrenamiento y formación de actores, y conducirlo a la formación integral de seres humanos o a la formación de docentes. Son campos cuyas diferencias o similitudes están por definir. Esta cuestión constituye una de las aristas del problema.

---

<sup>2</sup> Lo que conduce a interpelar las concepciones acerca de la formación teatral basadas en juicios, según los cuales la pedagogía teatral (en la que se forma actores), se puede tanto transponer a la formación de docentes como aplicar en la escuela sin efectuar procedimientos de mediación, análisis ni contextualización.

d) *El lugar del teatro en la escuela*: este asunto adolece aún de material empírico desde el cual responder a preguntas sobre su efecto, su empleo, sus beneficios, sus contenidos. Sumado a la carencia de investigaciones al respecto, el teatro escolar se reduce sistemáticamente a tratamientos recreativos, lúdicos, textuales, al uso de ciertas formas teatrales (Buysse, 2007), excluyendo aspectos como el desarrollo cognitivo, de la imaginación, la sensibilización, la creación, la interpretación, la crítica, la comunicación, la expresividad físico-vocal y estética en los estudiantes y, su vinculación con los procesos escolares y culturales.

e) *Las concepciones del teatro y su enseñanza*: no solo en su desarrollo histórico, también en la práctica el teatro se ha transformado ostensiblemente con la crisis del drama moderno (Abirached, 1994), con la interpelación a la representación y al texto como aspectos dominantes del arte escénico y la vinculación del teatro con otros campos artísticos. Esto trae como colofón que, también mute la formación del actor y que, se vuelva más necesaria la respuesta a los múltiples problemas de la enseñanza.

Ante estas circunstancias es importante, cuando no urgente, aportar en la producción de conocimiento relacionado con la formación de docentes en teatro. En esta senda se proponen las rutas de pesquisa teniendo como un primer horizonte el problema de la identidad. Primeramente es necesario ubicar, de manera sucinta el estado de la investigación sobre la formación de profesorado.

### **La formación de docentes: del conocimiento profesional a la actividad conjunta**

La formación del profesor compromete una serie de saberes específicos entre los que, se destaca los disciplinares, los didácticos y los pedagógicos, un saber curricular (criterios para seleccionar, segmentar y programar contenidos), conocimiento del contexto y de estrategias para hacer frente a los múltiples problemas socioculturales, comportamentales, actitudinales y cognoscitivos de los alumnos, conocimientos de gestión y evaluación. Estos conocimientos, están relacionados con el carácter abierto, polifacético y dinámico de la disciplina teatral (para responder creativamente ante la inmediatez como diría Gimeno Sacristán, 1993) a fin de responder a la multiplicidad de frentes y tareas, situar contextualmente los saberes artísticos y ubicarlos en la formación del profesorado.

A propósito, la investigación sobre la formación del profesorado es relativamente nueva (y en áreas ajenas a la educación en artes<sup>3</sup>). La pesquisa sobre la formación, que inicialmente puso el acento en el conocimiento del profesor y los contenidos escolares se ha desarrollado hasta ahora en matemáticas (Shulman en el contexto anglosajón y Chevallard en el francés, se ocupan de la enseñanza de esta disciplina, o investigadores de la escuela de Sevilla bajo la orientación de

<sup>3</sup> Salvo, por supuesto, los desarrollos que en formatos de formación de profesorado de Artes Plásticas y Música que, se han logrado en la Universidad de Ginebra, bajo perspectivas epistemológicas que orientan la investigación aquí presentada y que se resumirán un poco más adelante. En efecto, desde hace algunos años el grupo de investigaciones SED (Semiótica, Educación, Desarrollo), ha adelantado investigaciones al respecto, en cabeza de su coordinador René Rickenmann.

Daniel Porlán), en ciencias, lectoescritura y ciencias sociales.

Al procurarse respuesta sobre lo que debe saber el profesor, se advierte que éste debe estar en posesión de algo mucho más que un conocimiento disciplinar como se enfatizaba en el siglo XIX o, pedagógico como se acostumbra desde la centuria anterior.

### **El conocimiento del profesor**

La investigación sobre el conocimiento del profesor, surge en el contexto anglosajón al promediar los años 70, y se ha ido desarrollando a partir de trabajos en Francia y España especialmente.

Sobre el conocimiento del profesor, es posible acceder a un amplio espectro de propuestas teóricas e investigativas, la mayoría de estas incorporan las dualidades novato/experto, formación inicial/formación avanzada, experto rutinario/experto adaptativo (Bransford, Derry, Berliner y Hamersness) (cf. Marcelo, 2006: 6); las creencias, el saber experiencial y, las concepciones del profesor tanto de su oficio como de la materia que enseña.

Con la noción, además, de competencia, se focaliza la eficiencia y la efectividad. En este contexto aparece el concepto de profesionalidad del profesor, concepto harto complejo que conduce, de nuevo a lo que hace, lo que sabe y lo que es el profesor. En otras palabras, lo que define el conocimiento del profesor no solo es el saber (pedagógico, disciplinar, actitudinal, axiológico), ni el método, ni la rigurosidad, ni los esquemas de creencias, sino, el conjunto de estos

elementos articulados alrededor del *saber experiencial*, que es otro saber, efecto de la actividad, saber que emerge de la práctica y la experiencia actualizada del docente (Porlán, 1998).

Para Perafán (2004: 41) los estudios, investigaciones y teorizaciones del conocimiento del profesor datan de 1975, pero las tesis que fundamentan la concepción del profesor como práctico reflexivo o profesional se encuentran en los trabajos de Malinowsky (1995), Shön (1992-1998), Dewey (1989) y Dennet (1996,1998). Además de las investigaciones que, sobre el conocimiento del profesor han elaborado Bromme, Porlán con Martín del Pozo y Rivera, entre otros (en la mencionada escuela de Sevilla), Shulman, Grossman y Tardif.

La complejidad del conocimiento del profesor exige la definición de categorías de análisis del mismo; Shulman (Shulman, 1986) reconoce las siguientes:

*Content knowledge*: se refiere a la cantidad y organización del conocimiento *per se* en la mente del profesor. *Pedagogical content knowledge*: con esta categoría (traducida como Conocimiento Didáctico de Contenido o CDC) se aborda el conocimiento del contenido pero focalizando los elementos de su enseñabilidad, incluye las formas de representar y formular las temáticas con el fin de que sean comprensibles por otros, así como aquello que facilita o dificulta la comprensión de las temáticas. *Curricular knowledge*: se refiere al conocimiento sobre los programas diseñados para la enseñanza de una temática y, sobre su conveniencia de adaptación y pertinencia a algunas

circunstancias y, *Forms of knowledge*: formas de conocimiento aplicables a las tres categorías antes señaladas.

En Shulman, los contenidos y su transferibilidad se constituyen como eje primordial. El CDC se constituye como piedra angular del estudio del conocimiento del profesor, debido a que, hace referencia al proceso por el cual un profesor hace comprensible la materia que conoce por parte de sus estudiantes; en otras palabras, el CDC explicita el encuentro entre el conocimiento de la materia a enseñar y, el conocimiento pedagógico y didáctico relativo a cómo hacerla enseñable.

Dar cuenta de lo que los formadores enseñan, de los dispositivos que despliegan en procura de identificar cómo traslada sus conocimientos en la formación de profesores, he allí un caudal de tensiones y situaciones a la espera de respuesta.

**En el contexto de la formación de profesores de teatro: de la identidad como entidad inmutable a la identidad como construcción activa, colectiva y conjunta**

En la investigación sobre los procesos de construcción del saber profesional de profesor de teatro, que tiene por objeto las actividades de enseñanza aprendizaje y, en el marco de la invitación al encuentro de teatro en la ciudad de Manizales, he propuesto como tema de reflexión la identidad y la profesionalidad del profesor de teatro.

Como expresaba, se ha de tener en cuenta la dificultad para determinar la naturaleza del teatro, la relación entre la actividad teatral y la teoría; el rol de la investigación en la labor docente y en la práctica formativa del profesor; la articulación de los saberes académicos recibidos y los transferidos a la escuela; la tensión siempre presente entre las prácticas socioprofesionales de referencia y las prácticas de formación teatral; el lugar de la didáctica<sup>4</sup>; la naturaleza de la labor docente (esto es la pregunta por lo qué es ser profesor de teatro), por lo que debe saber, por los contenidos a enseñar.

En síntesis: ¿qué lo hace maestro/profesor de teatro?

El teatro es en sí mismo un campo problemático y problémico, entre otras razones por ser policódico, por su riqueza semiológica y su complejidad, debido a que, no posee un único "*sistema significativa, sino una multiplicidad de sistemas significantes que a su vez operan doblemente: como práctica literaria y como práctica escénica*" (de Toro, 1992: 12). La cuestión tiende a complicarse si se trata de dar cuenta de los contenidos en la formación de teatristas y de su transposición en el contexto de la formación de profesores quienes llevarán el teatro a la escuela.

Además, de las herramientas propedéuticas, pre-expresivas, técnicas, creativas y representacionales, el teatro agrupa otra serie de aspectos en los que un profesional del arte ha de estar al

<sup>4</sup> Este es un campo inexplorado y es la pieza clave en la investigación en curso. En efecto, dar cuenta de los objetos teatrales que se enseñan en la formación superior determina en mucho la visión de teatralidad, procedimientos de enseñanza, ingenierías didácticas o reproducciones de la formación actoral. Lo que explicita parte de la complejidad del problema.



Obra: “*yerma*”. Universidad de Caldas, Foto: *Julio Cesar Hurtado*

tanto, iluminación, diseño plástico de vestuario, maquillaje, puesta en escena, entre otros. Ahora bien, al hacernos la pregunta por la cuestión de **ser profesor de teatro**, se tendría, quizá un panorama más amplio: además de lo señalado en el acápite anterior, la escuela solicita del profesor otras destrezas que colindan con la dirección, la producción, la gestión y en algunos casos la dramaturgia; amén de la apelación al teatro en la constitución de nuevas maneras de relacionarse, en la resolución de conflictos o el desarrollo de competencias comunicativas y ciudadanas.

Vista así, la función del profesor de teatro, es más compleja de lo que comúnmente se cree y va más allá de un saber disciplinar,

saber que en la práctica se transforma cualitativamente (Alfonso, 2008). Por ello, se hace necesario dilucidar el texto, el actor, la enseñanza y las condiciones en que se desarrolla ésta; la transposición de prácticas y objetos culturales, la interacción entre éstos, el docente y el estudiante, los dispositivos didácticos que harán posible que un educador transfiera ese saber al contexto socioeducativo en el que interactuará, entre otros.

Este contexto permite vislumbrar la ruta que se propone: a) en primer lugar comprender la identidad como una construcción, b) que necesariamente implica la coparticipación y, c) que se vincula con una comunidad de práctica (Lave & Wenger, 1991) en la que se



despliegan roles, juegos, modos de actuar, valores, costumbres. Lo anterior implica que además de estos roles y las prácticas sociales se deben considerar el objeto teatral (los objetos) como elementos cruciales de la formación profesional y las interacciones entre los actores del proceso formativo. Al respecto volveremos.

### **Identidad y formación de profesorado**

El concepto de identidad ha sido materia de reflexión desde distintos ángulos, que van desde la visión metafísica que la ubica como principio fundamental del ser, en la que no se considera la capacidad de reflexión como parte de la configuración identitaria, o la de filósofos como Locke, para quien la conciencia, el autorreconocimiento, y aún la memoria hacen parte de la configuración de ésta.

**Primer punto:** la identidad, en cualquiera de estos casos, se reduce a un problema de mismidad en la que son excluidos aspectos como el lugar del lenguaje, de las actividades y de la formación, dimensiones cargadas de significado y que son siempre culturales. Al no considerar estos componentes, se le ubica como individual y como desarrollada interna y subjetivamente sin participación de agentes externos. Postura a la que nos oponemos. La identidad se construye en interacción con el entorno social: las otras personas y los objetos culturales.

**Segundo punto:** en esta línea de pensamiento es necesario atender la indicación de Erikson (1983), para quien el medio social es crucial en la configuración del yo, línea en la que se encuentra George Mead (1982), al sostener

que la relación consigo mismo se debe entender como un proceso intersubjetivo que supone *la relación con otros*, en el que existe participación de factores sociales. Esta visión sigue las ideas de Marx y, aporta al debate el papel de las relaciones sociales como clave en la construcción de identidad.

De este modo, la identidad no se asume como esencia innata, es un proceso social y en consecuencia susceptible de ser construido y desarrollado por medio de interacciones, mediaciones y actividades de participación en las prácticas sociales. Lo anterior, no obsta para mencionar que en este proceso de construcción individual, las prácticas se comparten a manera de colectivos en los que los modos de significar el entorno, la reglas o algunas características contribuyen en la configuración del sujeto y de su sentido de identidad.

**Tercer punto:** la cultura, en este contexto, aporta en la determinación de este sujeto, y es el sustrato de las identidades personales. En consecuencia resulta importante pensar que lo que el individuo hace, lo que produce (incluso lo que le pertenece como pensaba William James) y el entorno (lleno de objetos y significaciones culturales) tienen efecto sobre la persona. De allí que, la educación como parte de las creaciones culturales constituye una manera de configurar modos de actuar, de ser, de significar, de apropiarse y consumir, de recrear, de sentir y de interactuar con los demás y con los objetos del mundo.

Referirse a la identidad como socialmente constituida, implica considerar la relación

con los otros, por ello para Mead, se organizan en un “otro generalizado”, con el cual se forma un sí mismo completo (1974: 144). En efecto, la identidad supone la existencia de un otro agrupado, la existencia de un colectivo humano que no sólo está fuera del individuo sino también dentro de él. En esta línea de pensamiento el mismo Mead propone diferencias entre el “mi” y el “yo” (el primero es el conjunto organizado de actitudes de los otros que es constitutivo del sí mismo mientras que el “yo” es la respuesta a la actitudes de los demás). El *mi* refleja expectativas e imágenes que los demás tienen de mí, el yo busca el reconocimiento como parte de una comunidad.

En esta perspectiva cabe nombrar dos apreciaciones más: en primer lugar, la idea propuesta por Bautier y Dubar (1997), quienes conciben la identidad como construida a través de la participación activa de las personas en una multiplicidad de contextos y prácticas humanas. Lo anterior significa que la identidad puede ser relacionada con un conjunto de posturas y disposiciones para la acción. Segundo, las tesis de Laclau, quien opone a la noción de identidad como fija y ya lograda, la noción de identidad como relacional e inestable, en donde la existencia de un lazo emocional hace que dependa de posiciones y, en consecuencia sea ambivalente. En virtud de ello, no existen identidades plenas previas a los conocimientos, por el contrario la identidad tiene, en el sentido del mismo autor (y muchos otros), un carácter abierto e inestable atravesado por la contingencia (Laclau, 1996) (2003).

Con esta nueva mirada, se recalca el lugar de la mediación y el trabajo colectivo y conjunto para la construcción de significados. En tal sentido Lave y Wenger (1991), definen las comunidades de práctica como el cimiento desde el cual adquiere significado la actividad y el conocimiento. Planteamiento que guarda relación con la tesis vygotskiana acerca del desarrollo de los procesos mentales superiores como construidos en virtud de la interiorización tanto del uso como de la herramienta que ha sido construida históricamente, las apropiaciones que se estructuran en conexión con las acciones significativas y el uso del lenguaje de quienes hacen parte del colectivo.

**Cuarto e importante punto:** la ruta abierta por Vygotski y definida por Lave y Wenger, señala que es crucial la participación conjunta de los individuos, que la actividad está mediada por artefactos que el aprendizaje implica la interiorización de símbolos y signos culturalmente creados. Tema crucial en la mirada que se intenta demarcar: los aprendices se apropian de prácticas y artefactos culturales a través de la interacción con miembros más experimentados (véase la correspondencia con la zona de desarrollo proximal). Una consecuencia epistemológica es que, los significados se construyen de manera negociada y los saberes de manera conjunta entre los participantes.

Así, mientras unos miembros se ubican como “expertos”, otros son “novatos” (una de las tesis centrales de la Psicología Cultural, Bruner (1981) por ejemplo): los primeros despliegan mediaciones para que los segundos alcancen la experticia en el marco de la construcción de sentidos y

en el de una arquitectura de *praxeologías*<sup>5</sup>. Esto último quiere decir que, el significado se configura mediante las acciones humanas conscientes y con intenciones y en relación a situaciones donde el objeto es más situado y más central. En tal sentido, el objeto catapulta maneras de actuar y de relacionarse, lo que implica transformaciones sobre el medio, sobre el entorno y sobre el individuo mismo.

Las actividades de formación en artes están encuadradas dentro de *praxeologías*, en este caso, se trata de acciones estructuradas y formalizadas en donde la técnica se vincula a una práctica formadora y a la configuración de nuevos modos de enseñar. Por ello, la labor subsiguiente tiene que ver con identificar y explicar cuáles de estas comunidades se organizan en *praxeologías* y cuáles corresponden a esta primera tipología al analizar las actividades formativas de docentes de teatro.

De manera hipotética, la identidad emerge y se configura en relación con los complejos procesos organizados alrededor de la enseñanza y en las actividades conjuntas del profesor y los estudiantes y, en relación con los artefactos y prácticas sociales de referencia. Estas actividades, en las que se alterna teoría y práctica, en las que se despliegan dispositivos, permiten la integración de contenidos, la reelaboración, integración y transformación de conocimientos, proceso que, a su vez, produce

sentidos, significados y teorías prácticas fundamentales.

A la luz de estas precisiones es importante el conocimiento de la naturaleza del objeto, su lógica de funcionamiento y su lugar en los sistemas educativos teatrales en este caso, y en la construcción de la identidad del profesor, quien entre otras cosas, ha de ser consciente de las acciones que se producen como resultado de poner en funcionamiento el sistema praxeológico. En esta ruta, seguimos amparándonos en el paradigma histórico cultural a fin de analizar los efectos de las acciones sobre el objeto y viceversa, del objeto sobre las acciones y su relación con los acciones sistemas educativos y, con lo didáctico. Con este propósito, y de primera mano, se han dispuesto dos niveles, siguiendo el pensamiento de Vygotski:

**El objeto instrumental:** en el contexto de la proyección sociohistórica de su teoría (seguida y enriquecida por las investigaciones de Leontiev, 1981), se destaca el establecimiento de nociones como la interacción, el entorno, la mediación semiótica y la actividad. La cultura lleva a los individuos a tratar los objetos de manera especial, no en su especificación sino en términos de una categoría determinada, dando paso a una mediación ligada a las actividades laborales. El objeto instrumental hace referencia a la relación más estrecha entre instrumento-objeto en los que se utiliza una herramienta en el tratamiento de un objeto de manera directa y concreta. Otro nivel de complejidad en esta relación, acontece cuando se trabaja con la representación de los objetos o con

<sup>5</sup> Las *praxeologías* son organizaciones que surgen en la actividad conjunta y como modelos didácticos de referencia, en la formación teatral y de profesorado de teatro aún no se investiga al respecto. Hace parte del conjunto de la investigación, dar cuenta de cuáles *praxeologías* emergen en este contexto.

materiales simbólicos como sucede con los objetos artísticos.

*El objeto y la significación:* en este caso el interés se sitúa en el plano representacional, debido a que, los objetos no son materialmente concretos sino corresponden a categorías abstractas. Si en el primer nivel es importante la acción en vínculo con los objetos de la actividad laboral, en este segundo plano son cruciales los conceptos de sentido y significado. El primero representa la relación al contexto (de comunicación y de los asuntos de los que se habla); el segundo permite la reflexión abstracta e intervienen en todas las actividades de carácter cognitivo. Otros elementos se incluyen en el ya amplio repertorio de Vygotski: la teoría en su conjunto es una ruptura con la idea de continuidad e incorpora el proceso de interiorización de la cultura en el individuo. A través de la interiorización ocurren formas de mediación que determinan tipos de realización y modos de interactuar entre los individuos y entre estos, y los objetos culturales.

En efecto, la relación con el otro (o los otros), sitúa la identidad como proceso que se construye activamente en un tipo de prácticas y en relación a un objeto. Esta triangulación permitirá describir, explicitar y explicar las actividades puestas en ejecución cuando se forma profesorado de teatro.

### **La perspectiva de la investigación: Investigar las situaciones y la acción conjunta didáctica en la formación teatral**

El marco delimitado deja claro, que la formación implica una relación con un objeto (u objetos, si tomamos el caso del teatro en el que son varias las prácticas y objetos que se ponen en juego en las dinámicas de enseñanza), los cuales modelan las distintas interacciones entre los protagonistas del proceso de enseñanza-aprendizaje... y ¡transforman a los protagonistas!

En este contexto, se hace importante conceptualizar sobre los dispositivos didácticos, los contenidos que se enseñan, las prácticas sociales que se producen y/o se vehiculan durante los procesos de formación y que, se relacionan con el teatro en tanto éste se constituye como referencia.

Para lograr tal identificación, es forzoso apelar a mecanismos descriptivo-analíticos de las situaciones de enseñanza-aprendizaje, en donde el saber (o práctica de referencia) produce consecuencias en los recursos dispuestos por el formador, en las interacciones formador-estudiante-referencia, y en la construcción de identidad profesional.

Al tratar de dar cuenta de los procesos y contenidos puestas en marcha por los formadores de profesores de teatro y, que tienen efectos en la configuración identitaria profesional emergen dos cuestiones claves: el aspecto didáctico como epicentro de las acciones docentes, por una parte y, el aspecto metodológico

de la investigación por otra. A primera vista, no existiría conexión entre estas dimensiones, por ello, se ha optado por un modelo explicativo que permite dar cuenta de las prácticas reales de enseñanza de los formadores de futuros profesores con el fin de develar, describir y analizar las tensiones resultantes de las prácticas sociales de referencia y las *praxeologías* que, efectivamente se movilizan en las clases.

Por lo anterior, y en consonancia con el modelo antropológico (en el que resuena la teoría de la transposición didáctica de Yves Chevallard), se ha asumido la teoría de la acción conjunta didáctica (TACD), mediante la cual se acoge una perspectiva **situada** en el estudio de las prácticas docentes. Con éste paradigma (que articula la teoría de la actividad conjunta y la teoría de las situaciones didácticas propuestas por Brousseau y Sensevy), se fundamenta el modelo metodológico desde el cual analizar los procesos que enlazan las acciones del docente, las actividades de enseñanza-aprendizaje, los contenidos y las prácticas sociales de referencia. En la TACD, los determinantes de la acción docente son el producto de un proceso dialéctico que articula las condiciones de la dimensión institucional con la dimensión **emergente** de la situación localmente co-construida con los alumnos.

Así, se hace clara la tendencia a ver el “objeto de saber”, y los contenidos de enseñanza que se relacionan con éste de manera pragmática y como “*elemento constitutivo fundamental de la significación de la situación de enseñanza-aprendizaje*” (Rickenmann, 2003: 2). Pero, ¿cuáles

son aquellos aspectos que permiten caracterizar su identidad como profesional de la enseñanza teatral? ¿Cómo hacerlos explícitos? ¿Qué elementos le constituyen? ¿Con qué dispositivos se ponen en marcha los procesos de su construcción en el contexto de la formación?

Estas cuestiones hacen parte de un conjunto que permite perfilar la identidad del profesor. Al investigar las prácticas profesionales se otorga relevancia a las situaciones de trabajo (diríase con mayor precisión y siguiendo a Sensevy (2007) a las situaciones conjuntas didácticas) para ver que saberes se ponen en juego, pero, fundamentalmente, cuáles nuevos objetos emergen como indispensables para la profesión docente de teatro en el marco del estudio de las acciones.

### La perspectiva metodológica de la investigación

El modelo metodológico, paradigmático y teórico denominado “didácticas de las disciplinas” es un campo desde el cual se ha desarrollado una novedosa, dinámica y pertinente estrategia de pesquisa en el ámbito de la educación en artes. Hasta el momento con esta metodología se han estudiado las situaciones de enseñanza y aprendizaje en música y en artes visuales en la Universidad de Ginebra, Suiza y en Francia.

Esta opción metodológica permite efectuar una investigación cualitativa con la óptica de interpretar significados de lo que sucede en el aula de clase, alrededor de la construcción de significados sobre el *objeto teatral*, por cuanto durante la clase acontecen variadas y múltiples

modalidades semióticas, más aún en la formación teatral en la cual el cuerpo se torna en el instrumento de trabajo teórico-práctico y la inclusión de dimensiones colectivas está estrictamente vinculada con la evolución del medio didáctico<sup>6</sup>.

En este contexto la pregunta por el conocimiento y los contenidos teatrales que se enseñan tanto en la formación profesional como en la escuela, deben ser materia de un riguroso análisis a partir de inquietudes que sirvan de derroteros como las que siguen: ¿cuáles son los *gestos* profesionales de un formador de teatro? ¿Cuál es la particularidad de su labor? Con más exactitud: ¿qué metas de aprendizajes se persiguen en teatro? ¿Cuáles los objetivos de la dinámica enseñanza-aprendizaje? ¿Qué enunciados se despliegan y qué características tienen dentro del proceso de enseñanza? ¿Cómo y cuáles prácticas de referencia se ponen en juego dentro de la situación de formación teatral? ¿Qué concepciones de estas prácticas coexisten? ¿Qué condiciones se enmarcan en esta situación? ¿Qué objetivos, estrategias, procedimientos y contenidos están presentes?

Estas inquietudes abonan el aún árido y espinoso terreno de la pesquisa, dibujan, asimismo, la antesala de un encuentro con un saber fundado *en el estudio de sus condiciones de aparición y existencia* como diría Brousseau (2005: XVII.) al que se ha de acceder por la recolección de datos y su posterior análisis.

---

<sup>6</sup> Se entiende el medio didáctico como lo propone Sensevy, como el entorno cognitivo común al profesor y el estudiante y los recursos materiales o simbólicos que orientan las interacciones (Sensevy, 2007).

### **La clínica descriptiva y la perspectiva semiótica y pragmática**

La clínica didáctica, que es una manera de investigar, se asume como descriptiva en oposición a los modelos de corte prescriptivo de la “didáctica general”, a fin de describir los sistemas didácticos tal y como se desarrollan concretamente en el ámbito escolar, y dan cuenta del modelo explicativo que se suscita en el aula. Al respecto Rickenmann expresa:

Observar, describir y comprender los sistemas didácticos ordinarios es un quehacer que trae consigo nuevos objetos de investigación y, por ende, la necesidad de desarrollar metodologías específicas que sepan responder, a la vez, a las características particulares del terreno empírico que se estudia y a la emergencia de los modelos teóricos con los que se busca analizarlo (2003: 2).

Para alcanzarlo, se propicia una metodología basada en la constante interacción entre los conceptos que definen teóricamente los procesos ligados a las actividades de enseñanza-aprendizaje con los “indicios” (datos o informaciones), obtenidos por medio de la observación y el análisis de lo que hace el profesor y el efecto de su actividad formativa.

La *clínica* didáctica se asume como concepción epistemológica, de la que se derivan métodos de descripción, recopilación y análisis de datos concediendo a las situaciones de clase carácter semiótico, lo cual quiere decir que tras las situaciones de aula existen modelos explicativos que es necesario

elucidar. Se denomina *clínico*, porque tiene datos de origen diverso que se triangulan para observarlos y analizarlos. A diferencia de otros métodos, esta teoría concibe como estrategia la aplicación de una lógica metodológica acorde con la situación a analizar, lo cual implica una mirada contextualista diferente a lo prescriptivo para describir las lógicas que se crean en el aula. En este paradigma se considera como nociones decisivas.

*La teoría de las situaciones didácticas* o teoría de las situaciones de Brousseau. La situación, aquí, hace referencia a la participación de los "actores" con características e intenciones disímiles, con diferencias cualitativas entre el juego del profesor y el del estudiante que interactúan en un marco espacio temporal y en relación a un objeto cultural o a unos contenidos que se modifican tanto con la participación de estos actores como con su actividad.

Esta última idea es capital en el entramado epistemológico de la teoría de las situaciones, la semiopragmática implica construcción de sentido, de significaciones en el uso, en las interacciones y en las actividades desplegadas con intención de construir saberes en el aula. De allí que, desde una perspectiva pragmatista (James, Dewey, Wittgenstein), la acción (producciones verbales, gestuales, acciones sobre el medio material) se tome como componente de la unidad de análisis. La tarea investigativa en este caso consiste en *observar, describir y comprender los sistemas didácticos ordinarios*, es decir los que se presentan en la cotidianidad, asumiendo que las prácticas de enseñanza están hechas de saberes prácticos,

que tienen carácter difuso y orígenes diversos y, que lo que hace el profesor, tiene consecuencias en procesos de aprendizaje y construcción de contenidos efectivamente enseñados.

La observación, que es no solo un dispositivo de descripción sino un nivel de operatividad del modelo, permite reconstruir el sentido de los procesos sociales y cognitivos de la acción situada, es medio de comprender y describir ciertos aspectos genéricos de la estructura y funcionamiento de los sistemas didácticos, de allí que, las situaciones didácticas sean medio para la enseñanza.

### **Métodos asociados a la metodología clínica**

Para recoger información los métodos usados son: a) análisis *a priori* de las programaciones. *A priori*, en este contexto no se asume como análisis anterior, es lo contrario, corresponde a un análisis posterior en el que se contrasta la situación de enseñanza desde un plano ideal, b) videoscopía y transcripción de protocolos escritos, de acciones e interacciones, c) sinopsis de secuencias, d) análisis de trazas de la actividad, e) reducción de datos, f) métodos de autoconfrontación cruzada, g) entrevistas semi-dirigidas *ante* y *post*, y h) análisis de errores y análisis semiopragmático de transcripciones.

### **Los saberes en la construcción de la identidad profesional: A propósito de la noción de "Contención" en la clase de Cuerpo**

El estudio se está realizando en varias fases. En la primera se estructuró el marco

de acción y las fuentes epistemológicas tanto del objeto como de la metodología; en la segunda se aplicó una *entrevista ante* a los profesores observados y posteriormente se grabó una secuencia de las clases de cada uno. La tercera fase corresponde al descriptivo-interpretativo que se enmarca en el paradigma de la doble mediación (Schnewvly, Moro, 1998), en ésta se analiza la información en términos de los objetos puestos en marcha por los dispositivos didácticos de los profesores como criterios de análisis en la identificación del papel del profesor, del medio didáctico, y los mecanismos de alternancia relevantes que puedan ser de utilidad en la configuración de la teorización de la construcción de la identidad del profesor de teatro.

En este sentido, es importante dar cuenta de las instrucciones, las informaciones proporcionadas por el profesor, las maneras como se enseñan los principios de los autores o las técnicas de la formación teatral, pero especialmente los gestos y procesos didácticos que despliega en la consecución de metas de aprendizaje<sup>7</sup>. No es lo mismo enseñar desde Grotowski, que desde Brecht, y aún en, de cada uno de ellos se puede enseñar diferentes contenidos (objetos culturales de referencia) lo que implica una decisión por parte del maestro.

Otro elemento clave, es el relacionado con la manera como se transforma el

---

<sup>7</sup> Sensevy, sistematizó el marco metodológico al proponer las categorías para describir y comprender la acción didáctica. En este marco y bajo este título propone la didáctica compatible con la práctica y unas categorías claves para el análisis de las situaciones de enseñanza-aprendizaje, entre las que cabe destacar: las transacciones didácticas, el contrato didáctico, el medio como contexto cognitivo para la acción y los procesos que caracterizan el “juego didáctico”: la regulación, la devolución, la definición y la institucionalización.

saber enseñado, cómo se modifica en esta práctica desde su origen preciso, cómo se va dibujando la enseñanza de un elemento técnico de Stanislavsky, por ejemplo desde su factura primaria y hasta su puesta situación de aprendizaje.

En esta ruta, se ha ubicado el estudio en las áreas de cuerpo, voz y actuación con estudiantes de cuarto semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas de Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá; en cada una de estas áreas se filmó una secuencia y se aplicó, tanto en la recolección de datos como en su posterior análisis, los dispositivos epistemológicos y metodológicos de la Didáctica Descriptiva.

### **Algunos de los procesos construidos conjuntamente en la clase de cuerpo**

El análisis que sigue es parte de uno mayor que se está estudiando en el conjunto de clases de cuerpo. Puntualmente el proceso se efectuó de la siguiente manera:

En primer lugar, se desarrolló la entrevista con el profesor, con el propósito de tener información sobre temas y contenidos que esperan sean aprendidos por los estudiantes, las actividades que desarrolló para tal fin, los medios en que se fundó, los objetivos, tiempo estipulado para alcanzar el propósito, mecanismos de evaluación y productos o resultados esperados. Esta entrevista se realizó previa la filmación de la secuencia, al finalizar la primera clase se interrogó sobre el alcance, los obstáculos y la percepción del desarrollo concreto de la clase en el marco del proyecto general. La entrevista realizada se transcribió como parte del dispositivo de investigación.



Luego se filmó una secuencia completa (cuatro clases) y, se sometió a análisis desde los fundamentos propuestos por la Clínica Descriptiva. La información se protocolizó de la siguiente manera: se transcribió las clases, se elaboró la sinopsis de cada secuencia por área y se escogió una serie de episodios por clase para analizarlos de manera sociosemiótica. Como información adicional y a manera de contextualización se esquematiza los temas a trabajar en la secuencia del área de Cuerpo.

El programa contempla la acrobacia y el movimiento como el contenido general que orienta las actividades de aula en esta etapa de la formación. El contenido de la secuencia fluctúa entre el movimiento y su relación con el peso corporal y la conciencia de física para construir el principio de contención. El profesor, además de seguir en esta ruta, incorpora dos temas más: el “trabajo sobre sí mismo” y, a partir de tomar el cuerpo como objeto de estudio, procura que cada estudiante profundice en un tema relacionado con las clases y su interés particular.

Además, de los contenidos centrales el profesor incluye lo que llama “la pura contigüidad”, el cuidado del cuerpo, y el ritmo dentro del marco de los procesos de entrenamiento. Con referencia a lo que llama la pura contigüidad, la define como estar con el otro, como “estar presente” con el otro en el *trabajo conjunto* y extraer aprendizaje de esta cooperación. Esto se vincula con observar a los demás y tratar de sostener un juego de relaciones en donde se esté consciente de la presencia y el entendimiento del otro.

El interés mayor del profesor, es contribuir a la construcción de la noción de cuerpo y asignarle sentido al entrenamiento físico y a la reflexión sobre el lugar del cuerpo en la escuela y en la cotidianidad de los estudiantes a partir de elementos teóricos de los autores teatrales como: Grotowski, Meyerhold, Barba, y Stanislavsky, y tomando en consideración temas que individualmente los estudiantes trabajan con la intención de problematizar otros aspectos relacionados con el cuerpo, el movimiento o la autoconciencia.

Las actividades están organizadas alrededor de dinámicas corporales que han experimentado antes los estudiantes, por ejemplo la caída, apoyarse o subirse sobre otro y, juegos que involucren pesos, para conducirlos a la conceptualización acerca del peso, de la gravedad, de la relación con cuerpo propio-cuerpo ajeno y especialmente problematizar la relación cuerpo-mente, debido a que, el profesor propone como hipótesis de trabajo la existencia de lo que llama “un cuerpo pensante” con el objetivo primordial de crear consciencia de *ser cuerpo*.

Como dispositivo didáctico el profesor hace una serie de ejercicios de movimiento (acrobacia) que, son efectuados individual o grupalmente por los estudiantes; de igual manera procura adelantar discusiones sobre la experiencia previa y de aula para que se verbalice, con la idea de que verbalizar es entender las acciones realizadas y de armonizar la reflexión de la clase con los temas que los estudiantes han estado desarrollando y cuyos avances presentan sistemáticamente para, a manera de evaluación del proceso,

documentarlo de manera escrita y en una instalación o performance que dé cuenta de sus hallazgos. Cabe anotar que entre los temas abordados como objeto de estudio, se encuentran la confianza, la disciplina, el miedo, la relación cuerpo-mente, entre otros.

Además, se desarrolla un trabajo en grupos en el que cada uno focaliza un teórico teatral tratando de inferir lo que éste manifiesta explícita o implícitamente sobre el cuerpo lo que involucra un trabajo documental y de producción escrita.

## CONCLUSIONES

La aplicación del método que une la perspectiva sociocultural y la TADC, es pertinente en el campo de la investigación y formación teatral, así como, en la exploración, la descripción y teorización sobre los procesos didácticos, los contenidos de enseñanza y de aprendizaje, las estrategias docentes y las actividades conjuntas que se despliegan entre profesores y estudiantes, las concepciones y los propósitos que se efectúan en la enseñanza de teatro.

En la construcción de la identidad profesional del profesor de teatro tiene especial significación la práctica de referencia y la interacción entre los estudiantes y entre éstos y el docente.

Como se observa en la clase de cuerpo, no solo se “escenifican” contenidos técnicos, de movimiento o expresión, existen unos “juego didácticos”, por los cuales se forma en otras dimensiones (intersubjetivas y de cooperación).

Se acepta que un aporte parcial, dado que, es una investigación en curso, no obstante, algunos temas emergen de manera significativa: el lugar del otro, el lugar del cuerpo y su dimensión didáctica y, las transformaciones del medio. Sin embargo, los indicios, el análisis de las clases (no solo la de cuerpo, sino las de actuación y voz) nos conducen a afirmar que:

a) existe una construcción identitaria basada en los objetos (prácticas de referencia teatral), los encuentros interactivos y las mediaciones en las que el cuerpo es el epicentro.

b) ello no implica una homogenización. Por el contrario, la individuación (y autonomía) de los estudiantes -futuros docentes- emerge de la socialización y los dispositivos didácticos que son conjuntos, que dan lugar al intercambio y a las propuestas individuales.

c) la identidad es un proceso continuo, en el que el otro, las intenciones y la comunicación tienen lugar significativo. Es a través del trabajo de reconocimiento (trabajo “sobre sí mismo” lo llama el profesor de cuerpo, en la línea de Stanislavsky, 2009), que se crea autoimagen y autoconsciencia.

d) las clases muestran que uno de los efectos es la *objetivización de sí mismo* al posibilitar percibir y percibirse en los ojos del otro.

En síntesis la identidad, se forma por procesos sociales en interacciones (interjuegos) del organismo, la conciencia individual y la comunidad o grupo social,

que en nuestro caso está conformado por la tropa o compañía teatral y las dinámicas conjuntas de clase.

## BIBLIOGRAFIA

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España.
- Alfonso, M. (2008). "Complejidades en la investigación de la transformación del saber artístico en saber escolar". En: *Revista Pensamiento, palabra y obra*. Facultad de Artes. Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Bautier, E. (1997). *Pratiques langagières, activités des élèves et apprentissages. Colloque Défendre et Transformer l'École pour tous*. Marseille.
- Brousseau, G. (1990). "¿Qué pueden aportar a los enseñantes los diferentes enfoques de la didáctica de las matemáticas? En: *Enseñanza de las ciencias: revista de investigación y experiencias didácticas*, Vol. 8, No. 31: 259-267.
- Bruner, J. (1991). *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza.
- Buysse, A. (2007). *Le théâtre: au-delà jeu. Cahiers de la section des sciences de l'éducation*. Suisse: Université de Genève.
- Chevallard, Y. (1991). *La transposición didáctica*. Grenoble: La pensée sauvage.
- De Amore, B. (2005). *Bases filosóficas, pedagógicas y conceptuales de la Didáctica de la Matemática*. Barcelona: Reverte.
- De Toro, F. (1992). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires : Galerna.
- Erikson, E. (1983). *Infancia y sociedad*. Buenos Aires: Horme-Paidós.
- James, W. (1989). *Los principios de la psicología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, E. (1996). *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel.
- Lave, J. & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mead, G. H. (1974). *Mind, Self & Society*. Chicago.
- Rickenmann, R. (2005). *Activité conjointe et significations: une analyse sociosémiotique des interactions dans les établissements médico-sociaux pour personnes âgées*.
- Sensevy, G. & Mercier, A. (2007). *Agir ensemble. L'action conjointe du professeur et des élèves dans le système didactique*. Rennes: PUR.
- Suchman, L. (1987). *Plans and situated actions: the problem of human/machine communication*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1987). "Those who understand: Growth in Teaching". En: *Educational researcher*, Vol. 15, No. 2.
- Stanislavsky, C. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el trabajo creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.

# CRÍTICA

## EL CRÍTICO ESPECTADOR\*

### THE CRITICAL MEMBER OF THE AUDIENCE

Rubén Darío Zuluaga Gómez\*\*

\*\* *Licenciado en Artes Escénicas con Énfasis en Teatro de la Universidad de Caldas. Docente de la Universidad de Caldas. Autor de los libros: La fiesta de los locos (2006) y 300 estrategias de animación a la lectura (2009). Crítico especializado.*

#### RESUMEN

¿Qué es la obra? ¿Quién es el espectador? ¿Dónde se producen todos esos fenómenos del arte y particularmente del teatro? Este artículo reflexiona sobre estas preguntas, haciendo énfasis en el espectador crítico, aquel comprometido e intenso observador, que hace de su emoción y juicio, una dupla que se acompaña y enfrenta, a la hora de emitir un juicio.

#### PALABRAS CLAVE

Crítico, emoción, espectador, metáfora, obra, símbolo, razón.

#### ABSTRACT

What is the play? Who is the audience? Where all the art phenomena and particularly the theater phenomena are produced? This article reflects on these questions emphasizing on the critical member of the audience who is a committed and acute observer that changes his emotion and judgment into a combination which accompanies and faces situations at the moment of giving their judgment.

#### KEYWORDS

Critical, emotion, member of the audience, metaphor, play, symbol, reason.

---

\* Recibido: enero 13 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

## EL TEATRO, METÁFORA EN MOVIMIENTO

El teatro es recibido por el espectador como una experiencia total, como un universo de ficción, que lo conecta con lo desconocido. La metáfora en el lenguaje, le da otra dimensión a la palabra, amplifica la imagen y le asigna características que vienen de otra parte, pero generan sentido, ensanchan horizontes de comprensión.

El teatro es acción, movimiento, donde la palabra es metáfora viva que se complementa con la imagen. El teatro construye la imagen, espeta la palabra, para que en su poética penetre un mundo imaginario y lo recreé en ilusiones.

El teatro es palabra en movimiento, la palabra dramática es acción, la palabra es imagen que se construye desde el cuerpo. El cuerpo es palabra que habla en el gesto, el gesto hace creíble la palabra, la dota de actualidad, de historia memorable, de símbolo.

En el teatro la palabra es imagen, la palabra evoca, la imagen evoca. El espectador desnuda el alma, para que la palabra y la imagen le hablen en la intimidad. La palabra produce temblor por la emoción del contacto, la imagen en su capacidad plena de comunicar, produce un sentimiento.

El teatro lugar de la paradoja, el juego y la contradicción. Lugar del símbolo y, por excelencia, espacio de los conflictos no resueltos. Teatro, mundo de ficción, donde la vida bulle a grandes revoluciones por minuto, o donde el tiempo se detiene y, mágicamente, el punto cero se recupera para la conciencia.

Drama es acción, teatro es estado de alerta, un lugar privilegiado donde siempre hay algo por resolverse, un dilema esencial, que siendo ajeno perturba al observador interesado. Teatro allí, donde el espíritu se alimenta de las vitaminas esenciales de la vida, donde el ánimo crece en la mimesis que el hombre ha fomentado en todos los tiempos.

El escenario con su tramoya, sintetiza la vida, condensa la existencia humana y permite ver a través de los ojos del artista, la tragicomedia del acontecer humano. Como un relámpago, el teatro ilumina la existencia humana, para luego desaparecer en un infinito de sueños, mitos y quimeras.

La imagen se hace ambigua, y el sentido nos conduce por los caprichosos caminos del artista. El público, monstruo de mil cabezas, encuentra su identidad en el caleidoscopio de imágenes que se cuelan por su retina.

Una o muchas intensiones hay en el creador, y todos sus medios expresivos se hacen estilo y forma, en el movimiento armónico, planeado, con perversidad o inocencia, pero, todo con la intensa necesidad de manipular la percepción de un espectador, a veces atento, a veces desinteresado, pero que, en la platea puede convertirse en víctima de una asonada de imágenes, palabras y gestos.

### El crítico se busca en la obra

El crítico busca en la obra, con afán y ansiedad, lo que hay de él mismo. Se busca a sí mismo, por eso su afán de penetrar la obra. Es un afán existencial, antropológico.

El crítico busca en la obra de arte, en su nivel simbólico, la otra parte de la tablilla que según Gadamer (1991: 84) se daban los amigos en la antigua Grecia, conservando una mitad para sí, y la otra para el huésped, para que si muchos años después vuelve a la casa un descendiente, puedan reconocerse mutuamente juntando los dos pedazos. O sea, símbolo en lengua griega significa “Tablilla de recuerdo”, algo con lo cual se reconoce a un amigo.

La obra de arte como símbolo, entonces, promete representar un fragmento, que puede complementar una totalidad para quien se corresponda con ella.

Es claro, que aquí el concepto de símbolo no cumple la función de remitir a otra cosa, sino más bien, que y en términos de Gadamer “la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden integro posible, dondequiera que éste se encuentre” (*Ibid.*: 85).

Desde esta perspectiva estética, el arte no solo funciona como remisión a otra realidad externa, no es señal, indicio o idea de algo que está en otra parte, sino que la obra de arte, dicho en palabras de Gadamer (1991), “no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite” (*Ibid.*: 91). Y en el caso del teatro, se refiere a su autosuficiencia como sentido, ella no se explica ni tiene existencia a partir de alguna realidad externa que puede justificarse intelectualmente, sino que, lo que representa está ahí, en su plenitud sensible, es decir, en ella se encuentran

todas las posibilidades de conocimiento y la relación posible es desde la intuición.

Entonces, entendemos que para Gadamer, el arte no es una alegoría. O sea, no dice algo para que se piense en otra cosa, sino que en él está lo que tiene que decir. En términos semiológicos, quiere decir que signifiante y significado coinciden y que, por tanto, la escena teatral no encuentra su justificación en un lugar diferente de lo representado, y que ello mismo está contenido en la obra.

El crítico se prepara durante toda la vida, en su experiencia como espectador, para esos encuentros totales con la obra de arte. Prepara su sensibilidad, aguza los sentidos y se predispone espiritualmente para el acontecimiento. El crítico en ese contacto con el arte se transforma. En esa forma exclusiva encuentra una experiencia única e insustituible, como posibilidad de conocerse a sí mismo y, conocer el mundo.

La experiencia de la obra como totalidad, que tiene la capacidad de detener el juicio, de embargar los sentidos y vivir la plenitud del encuentro en la máxima expresión del sentimiento estético.

En la obra se completa el espectador, y más aún el crítico, que es un lector auténtico, intenso. Allí hay una parte de él, desconocida, que necesita indagar, y no todas las obras lo contienen de la misma manera, por eso su afán y empecinamiento e identificación con unas obras y no con otras.

## El crítico habla de sí mismo, hace su propia biografía

Al espectador ocasional, en general, la obra le sucede afuera, es un hecho externo. Al crítico la obra lo atraviesa, lo vincula y cuando quiere explicar, reflexionar: narrar su propia experiencia estética. El crítico evoca las imágenes, deja que lo abracen, que lo tomen, que lo embarguen y, después de ser inspirado por ese recuerdo, entonces habla de sí mismo, porque la obra sólo puede provocar en él su propia lectura. Sentido y significado de la obra, sólo existen a través del observador. El crítico puede darle forma con sus sentimientos, crea la obra y luego la devuelve con el color de su mirada. Ella existe a través de él y cuando crítica, entonces, le posibilita otra existencia: en la palabra, en la memoria.

La obra no tiene un sentido predeterminado, sino que, éste se construye en relación. Ella, extrae del crítico una parte de sí, lo vincula a través de las emociones con su historia personal. Cada parte de la obra le da vida a sus recuerdos: rememora el pasado, vive a través de él, presta su inventario de emociones. Con sus referencias personales y su capacidad, se interpreta a sí mismo dilucidando la obra.

En el espectador se da la construcción del sentido de la obra, es decir, capta los niveles visuales y auditivos, además de las atmósferas o energías inmateriales, siempre de una manera particular. Cada espectador es el último en hacer la puesta en escena, es la última cadena del proceso para el cual se realiza una obra de teatro. Con su imaginario, con su biografía, con su sensibilidad, con todas sus posibilidades

como ser humano: emocionales y racionales, recibe una obra para su lectura, para una interpretación que suscita en él conocimiento y experiencias creativas. El nivel de conexión con la obra depende de la vinculación, del interés que pueda generar la obra: el tema, su tratamiento estético, e incluso las condiciones físicas de recepción.

¿Qué hay en la obra de mí? ¿Por qué es existencialmente importante? ¿A qué alude? ¿Qué aspecto esencial del drama humano recuerda? ¿De qué ritual es expresión?

En términos de Patricia Cardona (1991): "En el texto de un crítico, están las características de su anatomía espiritual, emocional, instintiva, racional. El cuerpo entero está involucrado" (*Ibid.*: 42). Basta leer su primera frase, continúa Cardona, para saber si está harto de su entorno, de su vida y la de los demás. La obra extrae del crítico sus humores, lo pasea por toda la radiografía de sus emociones y le permite conocer sus más recónditos secretos, que en virtud de la obra pueden ser revelados a sí mismo. Por eso la lectura crítica es comprometida, cuando es honesta y sincera, porque también podría ser que de manera facilista, en el peor de los casos, asumiera estereotipos impersonales.

Pero en la referencia de una crítica seria, es imposible pedirle imparcialidad u objetividad al crítico, porque se trata de asuntos humanos, que atraviesan su emocionalidad y que los puede leer a través de su propio sistema valorativo y de su capacidad perceptiva corporal. El crítico, por tanto, debe saber que es su punto de vista personal y, que son



Obra: “Nichos”. Universidad de Antioquia. Foto: *Diego Jimenez*

relativos los argumentos de validez universal, cuando es una particularidad la que evalúa un acontecimiento artístico.

El texto crítico, que se ajusta a la estructura de la obra que menciona, que recorre sus abismos, que navega en sus tranquilas aguas o que aletea en sus misterios, recorre la sinuosidad propuesta por la obra. Allí, el crítico es zarandeado o acariciado, llevado a extremos de demonios o atrapado en armonías celestiales. Todo este tobogán de emociones, es el material del crítico, y es en su propia sangre, en su esqueleto, en sus nervios donde descansa toda la posibilidad sensible, descriptiva y analítica. Todo esto se refleja en la escritura, la manera como esta vorágine de emociones puede recordar, sustraer o llevar al reconocimiento la vida misma del crítico.

El texto escrito por el crítico, está directamente vinculado a su biología, tiene su ritmo y estilo personal, allí se descarga su emoción y su razón se expresa en lógicas.

El texto crítico, como género literario, se expresa en el ensayo, lugar por excelencia del pensamiento, pero territorio híbrido entre la creatividad y el razonamiento lógico, entre la posición personal y la argumentación racional. La crítica se hace en primera persona porque tiene un único responsable, que expresa su gusto y un conocimiento vinculante exclusivo con la obra de arte.

Las palabras expresan la materialidad de la crítica y, en ellas permanece el crítico, ellas son el testimonio de una convivencia con el espectáculo, de una comunicación con la obra y con los creadores.



## Lo que pasa en la razón y la emoción del crítico

Cuando el crítico ve, siente o piensa, lo hace desde el panóptico. Cuando escribe, fragmenta, sintetiza, utiliza el lenguaje como instrumento, racionaliza su punto de vista, busca hacerlo comprensivo, didáctico, explicativo y, por tanto, se pierde la percepción como totalidad. Sólo en la poesía, o en la prosa exaltada, emocionada, puede estar la totalidad de la mirada del crítico. Sólo allí hay una absoluta sinceridad. En la postura racionalista hay simulación y pérdida de una real transcripción de lo vivido como espectador.

El secreto del crítico es que detiene la mirada, hace una lectura con otro ritmo, se define contemplativo. La obra se vuelve objeto de estudio, de placer, de búsqueda. El teatro siempre está instalado en los eternos humanos y el crítico olfatea, persigue esos aspectos relevantes, donde él encuentra su espejo, el reconocimiento de su propia condición. Se extasia frente a ella y como en un acto amoroso, ritual, se la apropia. Queda extasiado, perplejo y se da el gusto de atravesar sus pasadizos secretos, extraviarse en sus vericuetos, solazarse en los recreos que propone.

El artista trabaja con sus emociones. Su trabajo depende en alto grado de su capacidad intuitiva y, por tanto, el crítico tiene que comunicarse en ese plano con él. La razón nos permite argumentar, saber cuándo y cómo los sentidos son embargados por una sensación, en términos de Octavio Paz (1960):

La experiencia estética suspende así sea momentáneamente nuestra facultad razonante. El juicio participa en nuestro desvarío. ¿Cómo escribir sobre arte y artistas sin abdicar de la razón, sin convertirla en servidora de nuestros gustos más fatales y de nuestras inclinaciones menos premeditadas? (1960: 32)

La crítica no describe con palabras una obra, sino que narra la experiencia estética, es el testigo fiel o confuso de un encuentro emocional. El juicio acompaña al gusto, se da cuenta cómo y por qué siente. Pero el origen está en la obra, en la relación con los sentidos que disfrutan, que se placen en su recreo estético.

Mientras mayor conexión con la obra, mayor dificultad para juzgarla, debido a que se pierde la capacidad de juicio por el estado delirante en que pueden entrar los sentidos. Y en este caso, hablar de la obra, narrar el placer de su contacto, es darle continuidad al gusto, es aumentar el goce en su disquisición intelectual o argumentar su propio sentido de felicidad.

Sin embargo, si después de racionalizar la obra desaparece la impresión inicial, tendríamos que aceptar que tal vez nos equivocamos, o decirlo en las sinceras palabras de Octavio Paz (1960):

Si a la luz de mi reflexión, mi placer se evapora. No me quedaría más remedio que confesar que mis sentidos se engañaron y me engañaron. El juicio me enseña a desconfiar de mis sentidos y emociones. Pero los sentidos son irremplazables. El juicio no puede

sustituirlos, porque su oficio no es sentir (*Ibid.*: 32)

El juicio crítico, establece finalmente la realidad de la obra después de pasado un tiempo prudente de reflexión, allí los sentidos son estimulados o reprimidos en su expresión. La emoción es acompañada por el juicio, éste le guía y evidencia el acontecimiento.

La crítica intenta reproducir la obra de manera creativa, según Paz: rehace el camino del creador. La crítica lleva un camino inverso, de adelante hacia atrás, hacia el origen desconocido, que llevó al creador a concebir la obra.

A través de la reflexión, el crítico sigue penetrando en el conocimiento de la obra, la comprende de otra manera, establece relaciones más profundas y estructura su propia versión a través de un texto que requiere trabajo y dedicación. De esta manera, puede introducir al espectador-lector, en un universo más amplio y rico de la obra, y lo estimula para que entre en una conexión más creativa.

- ⊙ La obra es una ilusión, un artificio de mimesis, de la realidad o expresión simbólica, que es emoción y se reconoce porque es construida por un actor u operador escénico.
- ⊙ Cuando me siento como espectador a ver la obra, mi cuerpo está en el escenario y mi mente habitada por un universo hecho de cuerpos y realidad.
- ⊙ La realidad es teatro, debido a que, la mimesis venía como un germen en el hombre desde su génesis. Y quien produce el teatro es su propio espectador, es un juego del hombre para el hombre.
- ⊙ La ilusión es realidad y alimenta una parte muy importante de la psicología humana, que requiere de fantasía, de otros cánones de realidad que escapen a la rigidez y, a la lógica de una única manera de ser y de estar.
- ⊙ El espectador es un ser humano en el que cabe el universo. Construye la realidad con su capacidad y potencia de conocer. En él existe un sentido estético, necesita crear, jugar para desarrollarse. Además de la belleza natural, el hombre, como construcción cultural, tiene y produce su propio sentido estético.
- ⊙ La realidad produce el arte en toda su feroz contradicción. La realidad produce la guerra, la muerte y la vida, el arte y la corrupción. La realidad nos hace espectadores de la vida misma y el arte representa la vida, es otra realidad de la vida. En la realidad estamos todos, obra y espectador, nos hacemos uno con el origen de todo.
- ⊙ El signo nos habla de manera especial, es la capacidad del hombre de hacer metáforas, de construir otras realidades. Cuando decimos que el arte tiene la capacidad de construir signos, nos referimos a la capacidad de síntesis, de elaborar

lenguajes, de construir poéticas, de diseñar imágenes y gestos que hablan de la condición humana, acompañados de palabras que exaltan en el hombre su máxima espiritualidad, en las que se expresa el dolor, el placer, el fervor, la rebeldía. Se consignan metafísicas, se colorea el mundo de los románticos y se empalagan las intensiones de los enamorados.

- ⊙ Ser expectante requiere un estado de concentración, querer indagar algo en la realidad, buscar en la obra de arte los secretos que pueden estar predestinados para el observador. El que mira tiene una intención. La obra es expresión de algo, y la realidad se expresa allí, con toda la fuerza que requiere un momento cultural o social determinado. Ser espectador es cerrar el ciclo comunicativo que requiere la obra de arte, porque hay una realidad que reclama ese acontecimiento. En la perspectiva de que nada de lo que sucede es gratuito, entonces equivaldría a decir que obra y espectador completan el panorama necesario para que la vida como totalidad se haga presente.
- ⊙ El contexto, esa realidad que hace posible la obra de arte, determina una dirección y una temática. La realidad es el vasto horizonte, es el amplio bosque, es la extensa selva de donde aparecen multitud de formas, colores, sonidos, y donde el artista hace sus felices descubrimientos. Guiado por el espectador virtual que lleva dentro, responde al ideal de la época, cumple una misión, y da su propia visión para alimentar un contexto que necesita de un determinado panorama para su resolución dialéctica en la existencia humana y material.
- ⊙ La realidad o metáfora en movimiento que es el teatro, presenta o representa aquello que escapa a otras realidades, es el juego de las impertinencias, de los absurdos o las paradojas. Entre la tragedia y la comedia, todo puede suceder, creando y recreando el presente, buscando lo que nunca se ha perdido o lo que siempre ha estado perdido. Eso es el teatro. Creación pura y siempre en el riesgo de que el espectador solo bostece, por su misteriosa disposición a no saber qué quiere y en la actitud del rey de la sala, no tener ningún tipo de contemplación y calificar o descalificar con el dedo o con simples gestos de aprobación o desaprobación. Pero siempre está allí el teatro, en la prueba infinita frente a un espectador desconocido y procurando interpretar una realidad, no siempre la misma desconocida y anónima.
- ⊙ El rey de la sala, así es el espectador. Déspota, desconsiderado, exigente, caprichoso, desagradecido y, a veces, exagerando los dones recibidos. Y cuando el artista se exige menos o cuando lo ofrecido no tiene tanta valía, entonces se pone de su parte y es feliz elogiando

y llevando hasta el cielo productos ordinarios y de mediocre factura. Sin embargo, y a veces como posición de grupo, son tan críticos y justos que parecen hechos a la medida de la ley divina y de los hombres. No hay parámetros que guíen esa masa, que puede ser tan hostil como benévola, tan sensible como burda. Pero siempre tienen la razón, y cuando la razón la tiene el artista igual muere solo, no reconocido por nadie, lamiéndose una razón que no le sirve para nada, si quien paga el boleto no se la reconoce y con gracia con ella. He ahí la tragedia mayor del artista, por cómico que sea, sin el beneplácito de su majestad el espectador no puede ser nada, ni esperar ser nada.

- ⊙ La obra se cocina sola. El gastrónomo mayor es el director y él, en medio de su neurotismo, adoctrina y enjuicia. Todos allí se someten a las reglas de la creación, pues el ordenador mayor está excitado

y necesita poner los puntos sobre las íes, definir imágenes, salidas, entradas. Y todo, en medio de la palidez y el nerviosismo extremo, tiene que llegar a su punto, porque ya hay una fecha de estreno y es el día del feliz parto: nace la obra

- ⊙ La realidad nos dice que todo es mentira, que los artistas se han evadido de ella, que las musas han traicionado sus impulsos, y que hasta los motivos de más elevada alcurnia, se han trastocado en banales despilfarros de creatividad.

### BIBLIOGRAFÍA

Cardona, Patricia. (1991). *Anatomía del crítico*. México: Festival Ciudad de México.

Gadamer, Hans-Gerg. (1991). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones.

Paz, Octavio. (1960). *Libertad bajo palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.



# PRODUCCIONES ACADÉMICAS 2011 - 1

## DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS\*

### HIEROFANÍA: PROCESO DE MONTAJE SUPUESTOS Y BÚSQUEDAS

Luis Fernando Loaiza Z.\*\*

\*\* Docente de  
Planta adscrito al  
Departamento de Artes  
Escénicas, Universidad  
de Caldas, Colombia.  
Magíster en Educación.  
Licenciado en Artes  
Escénicas con énfasis en  
teatro.

#### Contextualización

En el marco del programa de Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, se suele llevar a cabo un montaje teatral en el cual los estudiantes tienen la posibilidad de confrontar los conocimientos que han venido construyendo dentro de su proceso de formación. Por esta razón, esta etapa permite indagar nuevas tendencias, intervenir espacios no convencionales, utilizar diversos dispositivos escénicos y otras exploraciones del interés y el gusto de los participantes.

Para el caso de la obra *Hierofanía*, se partió de la intención de indagar el gesto teatral contemporáneo, y promover la participación activa del espectador en el acontecimiento teatral. Básicamente este fue el motor que permitió configurar la secuencia teatral final que se desarrolla como una intervención en diversos espacios generalmente sin difusión mediática previa.

#### De los supuestos

El primer escalón que se planteó en el marco del proceso creativo fue generar en los estudiantes la posibilidad de pensarse a sí mismos como creadores, como poetas en el sentido más amplio de la palabra. Esto permitió que los encuentros se convirtieran en espacios de creación e invención, y no sólo en mecanismos para enseñar y

---

\* Recibido: marzo 5 de 2011, aprobado: marzo 30 de 2011.

aprender contenidos preconcebidos. De esta forma, la relación entre enseñanza y aprendizaje estuvo enmarcada por la creación, y ella fue quien permitió orientar y reorientar el curso.

Gran parte del proceso se basó en un riguroso análisis de las relaciones entre mimesis y póiesis, encontrando allí, la base para confrontar las perspectivas que fundamentan el teatro de representación y el teatro de presentación. De esta forma, los participantes empezaron a plantear diversos dispositivos y secuencias escénicas que se configuraran como acto poético; a medida que se exploró y comprobó, se fue haciendo una depuración que permitió controlar su eficacia. Al final, lo que se hizo fue una especie de collage más o menos híbrido y fragmentado que sirvió como soporte para hacer las intervenciones y desarrollar el acontecimiento teatral en diversos lugares de la universidad, de la ciudad y de la región occidente y centro occidente de Colombia.

### De las búsquedas

Bajo las anteriores premisas, se hizo la exploración de los siguientes aspectos:

a) *Auto-referencialidad*: despojamos los dispositivos y secuencias de toda intención de representar, de todo mensaje hetero-referencial; es decir, evitamos la mimesis. De esta forma, identificamos que la relación del significante consigo mismo produce la explosión de sentidos en el espectador. Asimismo, se duda del sistema espectacular y engañoso a través del cual se manipula al espectador y mejor se promueve su libertad.

b) *Participación del espectador*: indagamos las múltiples formas de promover una participación activa (no pasiva) del espectador. Por ende, se configuraron mecanismos de activación que, sin embargo, no nos permitían predecir el comportamiento de los espectadores en cada intervención. Por esta razón, a cada presentación, corresponden diversas manifestaciones de los espectadores, las cuales, en la medida de lo posible son aprovechadas por los actuantes para liberar sentidos. Por otra parte, a partir de la previa indagación de la activación de los sistemas sensoriales del cuerpo de los actuantes, se busca promover su agresión directa o indirecta en el encuentro con el espectador.

c) *Lúdica*: en lugar de representar un juego o jugar a ser otro, se partió de los elementos estructurales del juego para generar disfrute y compromiso con la escena, tanto de parte de los actuantes como de los espectadores. De esta forma, se promueve la participación efectiva durante diversos momentos del acontecimiento que sugieren cierto ritmo escénico, muy cercano a los acontecimientos deportivos, en los cuales, ante actos al parecer superficiales, se genera una especie de entrega total y delirio.

d) *Ritualidad*: esta búsqueda no se basa en la configuración del mito para ser representado, ni en la ritualización de textos, ni escenas desde los aspectos formales. Se basa en la indagación de las relaciones entre lo sagrado y lo profano, entendiendo que ambas se han imbricado en la contemporaneidad, además de, sustentarse en la búsqueda de lo inexplicable, de lo misterioso, de lo fascinante. Así, suponemos que lo sagrado

se ha desplazado de los marcos religiosos hacia su fuerte relación con el acto poético, dado que éste supone la liberación de las fuerzas más profundas pero también más universales del ser humano en el aquí y el ahora.

e) *Investigación*: este montaje se sustentó en diversos procedimientos experimentales que permitieron indagar los sujetos, los procesos, los entornos y los productos, de forma que se fueron articulando en una estructura acontecimental. Por otra parte, posterior al proceso de intervención con el público, los participantes (estudiantes-actantes) se dieron a la tarea de sistematizar diversos fenómenos que se desprendían de todo este entramado de relaciones educativas y creativas, generando un semillero de investigación que se encarga de difundir los hallazgos teóricos, a través de diversos

medios académicos y abriendo nuevas posibilidades de indagación.

### A manera de cierre

El acto educativo es en sí mismo, es un acto poético; máxime cuando supone un proceso de creación. El proceso de creación de *Hierofanía*, se sustenta en la idea que, el encuentro entre estudiantes y docentes supone un complejo entramado de relaciones e intereses que se concreta a través de la indagación rigurosa y, de la capacidad de riesgo que implique un compromiso no sólo “escolar”, sino, una entrega total con el quehacer escénico y con la vida misma. No se parte de fórmulas ni perspectivas contenidistas, sino de la aceptación que, es posible crear y provocar actos poéticos en todos los contextos y de esta forma integrarnos a la realidad, haciéndole pliegues, afectándola y transformándola.



Obra: “*Hierofanía*”. Universidad de Caldas, Foto: Guillermo Sarmiento

## YERMA. EL PROCESO DE MONTAJE DE FEDERICO GARCIA LORCA

Carlos Alberto Molano Monsalve\*  
María del Mar Martínez Contreras\*\*

\* *Docente Catedrático,  
Departamento de Artes  
Escénicas, Universidad  
de Caldas, Colombia.*  
\*\* *Estudiante VII  
semestre Licenciatura  
en Artes Escénicas  
con énfasis en teatro,  
Universidad de Caldas.*

### La escogencia del texto

Cuando de un texto de autor se trata, la escogencia de una obra para ser llevada a escena, es una labor que debe realizarse a consciencia. Implica que, un colectivo se dé a la tarea de indagar en sus intereses, sus habilidades y potencialidades en la búsqueda de un elemento que, aunque subjetivo, sin lugar a dudas toca las fibras de un grupo humano que encuentra una identificación con una obra en particular; con un autor, con un género teatral, con un tema o con una corriente de pensamiento que termina por atrapar a quienes desean embarcarse en tan difícil misión. Y cuando todos los integrantes de un colectivo logran coincidir en el interés



Obra: "Yerma". Universidad de Caldas, Foto: *Julio C. Hurtado*



por un texto en particular, es porque, en ese instante, comienza a gestarse un apasionamiento por la obra escogida. Este grupo humano entra entonces en una incertidumbre acerca del rumbo que tomará su propuesta; pero, este se convierte en un ingrediente vital y en un primer paso para mantener cautivos a los participantes en una empresa de creación permanente.

Durante el desarrollo de la asignatura: Personaje y Puesta en escena, en el primer periodo académico de 2010, el grupo de estudiantes de IV semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en Teatro, tuvo la oportunidad de vivir esta experiencia, como parte de un ejercicio académico cuyo resultado final era una muestra de unas cuantas escenas de una obra teatral. No fue necesario leer más que tres obras: *La cantante calva*, de Eugene Ionesco; *Canosta*, de Liliana Hurtado, docente del Departamento de Artes Escénicas; y *Yerma*, de Federico García Lorca. La Lectura de las dos primeras, generó diversas apreciaciones; en general, empatía. Pero, luego de la lectura de *Yerma*, la sensación fue diferente; la empatía pronto pasó a ser seguridad plena de que se trataba de la obra para llevar a la muestra. Por supuesto, no se leyeron más obras luego de aquella especie de epifanía. Se escogieron cinco escenas, las cuales se mostraron a docentes del Departamento de Artes Escénicas, y a un grupo reducido de estudiantes de semestres avanzados. Una vez se culminó con esta experiencia, los estudiantes fueron promovidos a V semestre, en el cual entraban a cursar la asignatura Montaje I. Con el apoyo del Colectivo Docente, se le dio curso a la

iniciativa de dar continuidad al proceso y llevar cabo la totalidad de la obra.

### **El trabajo de mesa, las primeras líneas generales y el montaje**

Durante el desarrollo de la asignatura Montaje I, se dio un abordaje más concienzudo de la propuesta, ya no exclusivamente desde el personaje. El trabajo de mesa, dio inicio con el análisis de la obra, la vida y obra del autor, y los contextos relacionados tanto con el autor como con la obra en sí misma. En el desarrollo de esta fase del proceso, nos vimos abocados a definir un rumbo que nos imponía retos importantes, que a groso modo pretendía la adaptación del texto literario, la inclusión de obras musicales para ser interpretadas por los estudiantes con el acompañamiento de guitarra y, un acercamiento al flamenco y la danza española, desde las posibilidades dancísticas del grupo. De esta manera, se dan los siguientes pasos en el proceso:

a) *El universo lorquiano*: dado que Lorca se constituye en exponente de la denominada *Generación del 27*, quisimos emular el espíritu de este grupo de poetas y músicos al procurar alcanzar una mezcla de lo tradicional y lo vanguardista en la propuesta. Mantener vivo este espíritu no parecía ser tarea fácil. Era necesario concebir el montaje manteniendo un equilibrio entre un interés purista en el abordaje de la obra, y una amalgama de lenguajes diversos, sin caer en excentricidades.

La cercanía de Lorca, con el compositor Manuel de Falla, nos permitió reconocer la importancia de la tradición musical

española para incluir aires populares en la propuesta general y hasta en encontrar confluencias musicales y dramáticas entre *El Amor Brujo* y la obra de Lorca. De igual manera, entre obras del mismo autor encontramos elementos que se constituyen en lazos que guardan cierta relación inconsciente, razón por la cual, su obra *Bodas de sangre*, terminó por transferirle textos a *Yerma*, cosa que hicimos adrede para nuestra propuesta.

b) *Lorca, poeta, dramaturgo y músico*: la prosa y el verso en *Yerma*, parecen danzar en equilibrio; en ocasiones, la línea que de alguna manera debería separarlas, parece difuminarse hasta casi desaparecer. El autor también sugiere el canto, las palmas, los aires e instrumentos populares como atmósfera para acompañar la tragedia. No quisimos quedarnos con lo que acotaba Lorca, deseábamos ir más allá, indagar en la vastedad de la obra lorquiana, otros lenguajes que pudiesen complementar el montaje desde afuera. Fue interesante revisar la producción musical de Lorca y encontrar un grupo de canciones populares españolas, representativas de varios siglos de tradición oral y las cuales Lorca armonizó magistralmente, convirtiéndolas en piezas del repertorio culto. La variedad de estas canciones y su lirismo nos llevó a incluirlas como parte de una tradición en la cual estuvo imbuido el autor, este mero hecho, de alguna manera podía justificar su inclusión como parte de escenas, entre-escenas y entre-actos. Nos propusimos entonces, interpretar en vivo varias de estas canciones populares, empleándolas a manera de evocación del autor, de invitación a que su esencia se haga presente. Así como los diferentes estados emocionales nos impelen a escuchar o a

cantar diferentes canciones que de alguna manera nos tocan y, con las cuales nos identificamos; los personajes de la obra cantarían estas canciones impresas en lo más profundo de su acervo musical como la mejor manera de poner de manifiesto su estado emocional (letra y música de estas canciones dan sentido a su actuar, generan una atmósfera emocional y sonora para la propuesta; y terminan por acentuar el aire lorquiano de la misma).

c) *La propuesta estética y la actuación*: la influencia del movimiento surrealista en Lorca, y la fuerte presencia de Salvador Dalí en la vida del poeta (al pintor también se le considera parte de la *Generación del 27*), nos permitieron vislumbrar la necesidad de indagar en el lenguaje del inconsciente y, en configurar una propuesta en la cual los elementos plásticos evocaran una estética surreal. Esta intensión termina por permear también la actuación y conduce a que la obra contenga, en su polisemia, un carácter onírico, y una intensión de no siempre actuar el texto. Para ello, fue necesario remitirse a la teoría psicoanalítica de Freud, en primera instancia y transitar por los vericuetos algo más complejos de Lacan, para dar luces a los participantes acerca del lenguaje del inconsciente, y las posibilidades que éste ofrecía para configurar una propuesta teatral. *Condensación* y *Desplazamiento*; *Metáfora* y *Metonimia*, se convirtieron en términos habituales de la exploración, al punto de terminar configurando una propuesta en la cual la protagonista se mueve en diferentes niveles de su mente inconsciente, para llegar a instancias en las cuales, el texto literario se constituye en el *Contenido Latente* del sueño de *Yerma*; mientras, lo visual y sonoro

pasan a configurarse como el *Contenido Manifiesto* de este mismo sueño. Esto también se verifica en la actuación, en donde el parlamento de un personaje no necesariamente está ligado a sus acciones. Para asumir este último reto, fue necesario abordar la fundamentación en actuación desde dos autores que nos permitían un abordaje según las necesidades que nos ofrecía la propuesta: Stanislavsky (desde las *Acciones Físicas*), y Michael Chejov, desde su *Técnica Psicofísica de Actuación*. Por tanto, en el campo eminentemente práctico, los mismos estudiantes estudiaron sus sueños, y hasta realizaron monólogos a partir de estas experiencias durante la fase exploratoria, con el ánimo de comprender la complejidad del reto. Este ejercicio nos llevó a preguntarnos constantemente: ¿Cómo soñaría Yerma esta situación particular de la obra?

El reparto se había definido ya desde la asignatura Personaje y Puesta en escena. En esa oportunidad, los estudiantes realizaron una muestra de monólogos para definir quien asumiría los diferentes personajes. Es desde este momento que, se consolida una propuesta en la cual todas las estudiantes (6 en total) tendrían sobre sus hombros la responsabilidad de representar a Yerma. Esto se debió a que la exploración del personaje a través de estos monólogos, dio como resultado la visión de una protagonista multidimensional, un personaje rico en matices e intensidades: la sumisión y la rebeldía; el deseo contenido y la pasión impresa en el cuerpo; la maternidad frustrada y la esposa-madre; la esposa abnegada y el amor latente por otro que no es su marido; la juventud y la inocencia, en contraposición a una mente que siente que el cuerpo se marchita; la

sensatez y la razón que se va perdiendo paulatinamente, todo esto y mucho más nos abrieron una posibilidad en la cual, el protagónico se va alternando entre las actrices según las necesidades de la propuesta.

d) *El diseño*: la escenografía fue diseñada por el grupo, al transversalizar las áreas del programa; más concretamente, durante el desarrollo de la asignatura Escenografía, a cargo de la profesora Paula Leguizamón. El diseño del vestuario también fue propuesto por el grupo, cuyos integrantes habían cursado en su mayoría esta asignatura. La propuesta de utilería iba surgiendo como parte de las necesidades de simbolizar a partir de los elementos, y fue elaborada por la Fundación Gestión Colombia, como parte del apoyo que esta entidad hace a diversos procesos culturales de la ciudad de Manizales.

### **La Danza, como elemento integral e integrador de la propuesta**

Se da la primera exploración del componente dancístico de la propuesta con el apoyo de la profesora argentina Andrea Terranova, y Yolanda Arias, directora del grupo A cantaros Danza, de Manizales. Ellas se encargaron de dar el paso inicial en la fundamentación de baile flamenco y danza española. En este componente en particular de la propuesta, las dificultades se hicieron manifiestas con especial relieve. Pese a que el legado español está presente en gran parte de nuestra cultura colombiana, la tradición dancística española terminó por entrar en un crisol maravilloso que terminó por amalgamarse en muchas de nuestras danzas de carácter folklórico. En nuestra

región, es difícil encontrar un bailarín o coreógrafo con larga experiencia en este ámbito. El reto se asumió entonces desde el aporte generoso de las profesoras antes mencionadas, y luego, desde el estudio a través de cursos virtuales, seguidos paso a paso por los estudiantes como si se tratara de clases presenciales. Los frutos de este esfuerzo son una propuesta dancística y coreográfica de construcción colectiva, desde los rudimentos obtenidos en dichos cursos virtuales, y con la firme intención de aportar a la propuesta sin pretensiones más allá de nuestras capacidades. Meritorio en la medida en que, este director delegó en sus estudiantes la responsabilidad del proceso en cuestión, respetó sus logros, y los aplaudió como parte de una actitud de estudio juicioso y dedicado; de un espíritu diligente y propositivo que los estudiantes cultivaron como parte del reto que debieron asumir.

### **El Canto, hacerlo bien y mostrar resultados**

El otro reto, no menos difícil, fue el de cantar las partes musicales en vivo. Para ello, era necesario dar inicio a un proceso intensivo de técnica vocal, interpretación y canto. Fue pertinente hacer un abordaje desde una técnica que garantizará resultados satisfactorios y de manera rápida; era preciso optimizar el tiempo y no llevar a los estudiantes por procesos de largo aliento. “*La voz cantada a partir de la voz hablada*”, técnica de canto lírico que está permeando otros ámbitos de la formación vocal en nuestro país, fue la técnica escogida por su pertinencia y sencillez. Durante mi proceso de formación vocal, tuve la oportunidad de estudiar dicha técnica bajo la tutoría del Maestro cubano

Ramón Calzadilla, máximo impulsor de la misma en nuestro país. Fue pertinente entonces acopiar esta experiencia, y la aplicación que durante años le he dado a esta técnica en la formación vocal de actores y actrices.

Este proceso, ha sido recogido como experiencia durante el montaje y estreno de la obra, y se seguirá sistematizando durante la proyección de la misma, como parte de una investigación en la *Didáctica de la Voz Cantada*. El canto solista, duetos y coros; ya sea con acompañamiento de guitarra o, a capela, fueron asignados de acuerdo con una valoración vocal inicial, y teniendo presente una estructura preconcebida para las partes musicales al interior de la obra. Las mismas intervenciones musicales permiten, en unos momentos, la progresión dramática, o sirven, en otros casos, para hacer puentes entre las escenas o entre los actos, y permiten acentuar así el efecto dramático, configurar personajes y poner en evidencia aquello que estos piensan o sienten.

### **El apoyo de otros programas de la Facultad de Artes y Humanidades**

La investigación en *Didáctica de la Voz Cantada*, está apoyada por Ángela María Orozco, profesora de foniatría del Departamento de Música de la Universidad de Caldas, quien brinda un soporte científico a la *Investigación Cualitativa*. Algunos de los acompañamientos en guitarra, fueron grabados en el laboratorio LASO, programa del Ministerio de Cultura y el SENA con sede en la Universidad de Caldas; apoyo decisivo como parte de la integración de los diferentes entes

universitarios en pro de un producto académico. En este mismo sentido, fue decisivo el aporte del Programa de Música de la misma universidad, el cual, por

medio del estudiante de guitarra clásica Carlos Castañeda, aportó al montaje con la interpretación de la guitarra.

## RASTROS SIN ROSTRO\*

Paul Barrios\*\*

\* Investigación-creación teatral, realizada en la Universidad de Caldas con la dirección de Liliana Hurtado y Carlos Julio Jaime. La obra fue estrenada el primer semestre de 2011.

\*\* Artista Plástico. Universidad de Caldas.

### ***“Rastros sin Rostro”*, una mirada con ojos extraviados a la realidad nacional**

La historia del desamparo, el olvido y la desazón, no es nada ajena al contexto colombiano como para generar grandes obstáculos, en apariencia, a la hora de una posible representación dramática. En el sentido que, las mismas vivencias que empañan el acontecer de nuestras calles, diarios y noticieros, son una fuente inagotable que nutre el imaginario, al tiempo que somatiza la conciencia en una suerte de culpabilidad, o complicidad sustentada en la impotencia. *“Rastros sin Rostro”*, es la puesta en escena de las ausencias y del



Obra: *“Rastros sin rostro”*. Universidad de Caldas, Foto: *Harold Villalobos*

dolor por una partida incomprendida, o de muchas partidas que se ocultan en el anonimato de una fosa. El llanto de una madre, se confunde con los susurros de quien confabula contra el bien común, apelando a los intereses de los bolsillos de su frack, y en medio de la agonía de un estómago vacío que se lanza a reclamar lo que por derecho la tierra le promete.

Las metáforas aquí, no están al servicio de un público cómodo, sentado a la espera de la risotada que reconforte el letargo de la fila. Aquí el show está por fuera de la complacencia y se confunde con una bofetada a la indiferencia con que cruzamos calles, esquivando los pies de desplazados, cuya única tierra con la que cuentan es aquella que traen en sus uñas. Desde un comienzo, el público, o para llamarlo mejor: "cómplice", es amenazado de ser expulsado de un lugar a donde preferiría no haber llegado; perder la ficha de entrada es como perder la escarapela en un edificio público donde los ciudadanos van a rogar el reconocimiento de un estado, en mal estado. Sin embargo, la esperanza de ser recompensados con una carcajada en medio del "espectáculo", permite que los cómplices atesoren su tarjeta, cual ciudadano que espera el reconocimiento público que se da a quien guarda en su billetera la aprobación de un SISBÉN.

La fuerza de los poderes, entra en un pulso que desafía a los cómplices a perder la fe, cuyo acto los expone a confundir la representación con la realidad, sin saber que estarían detractando sus principios, en la ignorancia, que hace títere a un espectador complaciente en aplausos. Decir: si o no, es decisivo, puesto que no se ha entrado a una puesta en escena, sino,

al episodio mismo, el suceso donde el pecado huele a carne mal cocida y donde los cómplices, inocentes, la reciben en un acto sagrado de comunión, para luego sentir la culpa de no saber distinguir entre un teatro y un sindicato.

La alarma ha sonado y, es necesario subir a otro nivel, no precisamente en la escala social, pero si en las escaleras del edificio, con identificación en mano, se da el visto bueno para acceder a una sala de espera, donde los cómplices, creen haber encontrado su sitio frente al escenario. El desconcierto acude para pedir datos en una encuesta frívola, que promete, en medio de la confusión, una mejor forma de vida a quien sacrifica sus días para pagar el arriendo. Se trata de la falacia burocrática que alienta con estadísticas sacar del lodo a quien anhela vivir con dignidad, sólo es una sala de espera que genera expectativas y que, luego lleva el verdadero show ante los ojos, cual reality transmitido ante la mirada fija, que distrae el tiempo muerto. Así, el mono enjaulado, acude a las triquiñuelas de un Discovery Channel, proyectado hacia el futuro de la máquina, en la añoranza de su mundo salvaje, un objeto distractor, casi como un comercial fantástico ensamblado en la chatarra de un posmodernismo fatal y paralelo a las patologías nacionales. Las contorciones y video proyecciones llevan esta misma línea de pauta y ahora entretienen al público, quienes ya no sienten la complicidad de su inocencia y se relajan en un cómodo sillón.

Fin de los comerciales. Ahora es preciso seguir el camino, el mismo que se inició al recibir la ficha.

Al cruzar la puerta se advierte a un hombre delirando entre la locura y la sabiduría, sentado sobre un trono líquido, equilibra sus palabras en un delirio paranoico acostumbrado al vaho de los cadáveres que lo rodean. Es un monólogo desesperado y tranquilo a la vez, su posición recuerda la actitud paciente del buitre que espera el momento indicado para saltar sobre un trozo de carroña. La sangre de todos los NN que han descendido por el río, se coagula en un remolino que luego los arroja como escombros, amontonados entre palos y toda clase de desechos, son dejados a la merced de un ritual de palabras inconexas, a la manera del dial de una radio, que se mueve de un lado a otro, cuando en las mañanas se esperan noticias de quien jamás regresó a su casa.

Al parecer, ya no hay más que decir, y como en una procesión, todos los testigos silenciosos, descienden buscando la puerta de salida, guiados por una voz en off, y atónitos, ante aquel teatro del que aún no tienen una moraleja clara, ni un motivo para aplaudir, más por la zozobra que por el esfuerzo escénico, si es que hay escena allí.

Buscando la puerta de aquel pequeño limbo nacional, me tropiezo con algunos

rostros en blanco y negro que exigen ser reconocidos por su nombre. Identificar o sacar del olvido a aquel NN es como dejarlo descansar en paz. Sin embargo, reconocer algunos rostros que acabo de ver saludables justo en la esquina, antes de entrar en este juego del olvido, me han sacado un poco del realismo en el que estaba inmerso. Las caras de los desaparecidos en los postes de las calles, lucen más como un retrato que se ha aumentado de una foto grupal, de una primera comunión o de la última fiesta de cumpleaños celebrada quien no dejó rastro alguno. Nadie toma una foto diaria de sí mismo, pensando que va a servir al cartel que reclamará su presencia, aunque en este medio de ausencias no sería del todo ilógico.

Al final me siento enganchado de nuevo, una voz pronuncia mi nombre y presiento que estoy en problemas, tal vez es la advertencia que, al salir, todo es incierto para el ser. Es mejor callar y no decir nada de lo presenciado, así no habría motivo para ser un sin rastro más.

Salgo con un aplauso atascado en los bolsillos.





## PAUTAS PARA PUBLICAR EN LA REVISTA

1. Los originales deberán remitirse al Departamento de Artes Escénicas, Director Revista Colombiana de las Artes Escénicas, Universidad de Caldas, Calle 65 Nro. 26-10, Manizales, Caldas. Email: revteatrocolombia@gmail.com

2. Nombre completo del autor, una breve descripción de su trayectoria académica, institución a la que pertenece y su dependencia, y la dirección electrónica.

3. La extensión de los artículos, no debe superar las 20 páginas, incluyendo fotografías.

4. El resumen no debe superar las 10 líneas en extensión.

5. Palabras clave con las que se pueda clasificar el Artículo: mínimo 5, máximo 10.

6. Entregar archivos en un procesador de palabras.

7. Configuración del documento:

- Tamaño carta.

- Textos en fuente Arial de 12 puntos interlínea automática.

Se sugiere destacar con otro tamaño de letra o con color: títulos, subtítulos, citas, entradillas o destacados que pueda tener el artículo.

8. Normas de citación:

EN CASO DE LIBROS: las obras citadas en las notas al texto deberán incluir: apellidos, nombre, título del libro, editorial, ciudad de publicación, país, año de publicación y páginas que se citan.

EN EL CASO DE REVISTAS: las referencias deberán incluir: apellidos, nombre, título del artículo, nombre de la revista, número y volumen, mes, año de publicación, ciudad y páginas que se citan.

9. El autor cuyo artículo sea publicado tiene derecho a 2 copias de la revista.

10. Los artículos recibidos serán enviados a especialistas o encargados evaluadores.

11. Los artículos enviados no serán devueltos por lo que los autores deben asegurarse de guardar una copia.

12. El Comité Editorial es el responsable de seleccionar los artículos que ameriten su publicación, al igual que el derecho de no aceptar para publicación trabajos que no se acojan a las anteriores instrucciones.

13. Las fechas límites para recepción de artículos: 30 de marzo al 30 de noviembre.

## GUIDELINES FOR PUBLISHING IN THE JOURNAL

1. The original texts should be sent to the Department of Scenic Arts, Director of Revista Colombiana de Artes Escénicas (Colombian Journal of Scenic Arts), Universidad de Caldas, Calle 65 Nro. 26-10, Manizales, Caldas. Email: revteatrocolombia@gmail.com

2. Author's full name, a brief description of his/her academic trajectory, names of departments and institutions where the author works, and electronic mail address.

3. The articles should not exceed 20 pages, including photographs.

4. The abstract should not be longer than 10 lines.

5. Key words with which the article can be classified: minimum 5, maximum 10.

6. The files should be handed in on a word processor.

7. Configuration of the document:

- Letter size pages.

- Texts in Arial 12 automatic interline spacing.

It is suggested to emphasize with another letter size or with color: titles, subtitles, references, or important text that the article may have.

8. Reference norms:

IN CASE OF BOOKS: the works cited should include: last names, name, book title, editor, city of publication, country, publication year and pages mentioned.

IN THE CASE OF JOURNALS: the references should: last names, name, article title, journal name, number and volume, month, publication year, city and pages mentioned.

9. The author whose article is published has the right to 2 copies of the journal.

10. The articles received will be sent to specialists or on-duty evaluators.

11. The articles sent will not be given back; therefore authors must make sure that they keep a copy.

12. The Editorial Committee is responsible for the selection of the articles to be published, as well as having the right to decline the publication of works that do not follow the previous instructions.

13. The deadlines for the reception of articles: March 30th to November 30th.

www.4-72.com.co



LA RED POSTAL DE COLOMBIA

► Línea de Atención al Cliente Nacional ◀  
01 8000 111210

 REVISTA COLOMBIANA DE LAS  
**ARTES ESCÉNICAS**

**FORMATO DE SUSCRIPCIÓN**

Nombre / <i>Name</i>	
Cédula / <i>Identification number</i>	
Dirección / <i>Address</i>	
Ciudad / <i>City</i>	
Departamento / <i>State</i>	Código Postal / <i>Zip Code</i>
País / <i>Country</i>	
Teléfono / <i>Phone Number</i>	
Profesión / <i>Profession</i>	
Institución / <i>Employer</i>	
Correo Electrónico / <i>E-mail</i>	
Dirección de envío / <i>Mailing Address</i>	

**Suscriptores Nacionales por un año: (2) Ejemplares**

Mayores informes:  
Universidad de Caldas, Palacio de Bellas Artes.  
Calle 65 # 26 - 10.  
Teléfonos: (57)(6) 8802170  
(57)(6) 8781500 ext. 11222

E-mail: [revartescenicass@ucaldas.edu.co](mailto:revartescenicass@ucaldas.edu.co)  
[revistascientificass@ucaldas.edu.co](mailto:revistascientificass@ucaldas.edu.co)  
Manizales, Colombia.

Último ejemplar recibido / Last issue mailed:

Año / Year

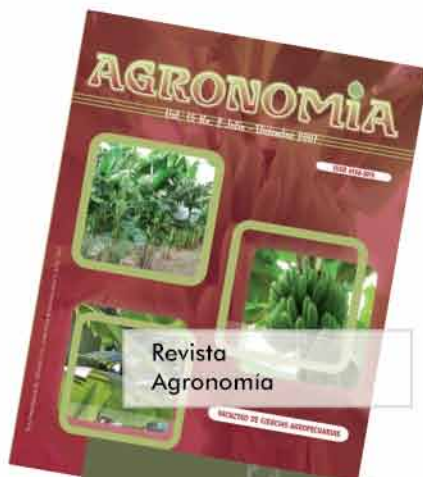
Volumen / Volume

Número / Number

Fecha / Date



**Ventas, suscripciones y canjes**  
Vicerrectoría de Investigaciones y  
Postgrados  
Universidad de Caldas  
Sede Central  
Calle 65 No. 26 - 10  
A.A. 275  
Teléfonos: (+6) 8781500  
ext. 11222  
e-mail:  
revistascientificas@ucaldas.edu.co  
Manizales - Colombia



Revista  
Agronomía



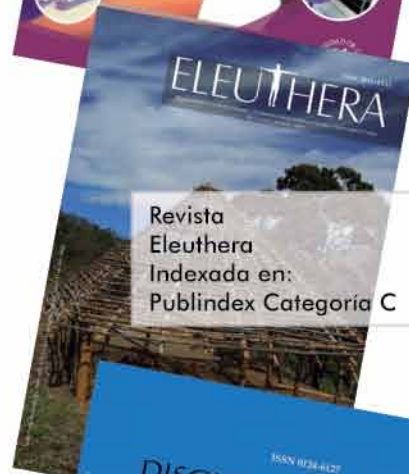
Revista  
Cultura y Droga



Revista  
Luna Azul (On Line)  
<http://lunazul.ucaldas.edu.co>  
Indexada en:  
Publindex Categoría B  
Index Copernicus, DOAJ



Revista  
Biosalud  
Indexada en:  
Publindex Categoría B  
Lilacs



Revista  
Eleuthera  
Indexada en:  
Publindex Categoría C



Revista  
Discusiones Filosóficas  
Indexada en:  
Publindex Categoría B  
Philosopher's Index  
SciELO

# Revistas





Revista Boletín Científico Museo de Historia Natural Indexada en: Publindex Categoría A2 SciELO



Revista Colombiana de las Artes Escénicas



Revista Veterinaria y Zootecnia



Revista Hacia la promoción de la Salud Indexada en: Publindex Categoría A2 Lilacs SciELO



Revista Jurídicas Indexada en: Publindex Categoría C DialNet



Revista Latinoamericana de Estudios Educativos Indexada en: Publindex Categoría C



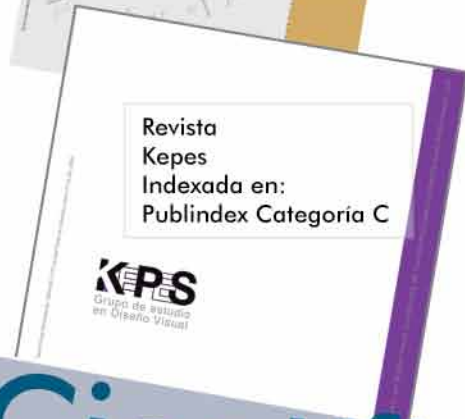
Revista Vector Indexada en: Publindex Categoría C



Revista de Antropología y Sociología (Virajes) Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Universidad de Caldas



Revista Kepes Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Latinoamericana de Estudios de Familia

# Científicas



Esta revista se terminó de  
imprimir en los talleres de  
Capital Graphic  
Universidad de Caldas en  
diciembre de 2011.