

REVISTA COLOMBIANA DE LAS
 ARTES ESCÉNICAS



Manizales - Colombia	Vol. 10	214 p.	enero - diciembre	2016	ISSN 2011 - 222X (Impreso) ISSN 2500-5057 (En línea)
----------------------	---------	--------	-------------------	------	---

ISSN 2011 - 222X (Impreso)

ISSN 2500-5057 (En línea)

Fundada en 2007

Periodicidad Anual

Tiraje 150

Vol. 10, 214 p.

enero - diciembre, 2016

Manizales – Colombia

Rector

Universidad de Caldas

Felipe César Londoño López

Vicerrector Académico

Óscar Eugenio Tamayo Alzate

Vicerrectora de Investigaciones y Postgrados

Luisa Fernanda Giraldo Zuluaga

Vicerrectora Administrativa

Patricia Elena Cárdenas Atehortúa

Vicerrector de Proyección

Andrés Felipe Betancourth López

Decano Facultad Artes y Humanidades

Orlando Londoño Betancourt

Director de Departamento Artes Escénicas

Sergio Hernán Sierra Monsalve

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.

Imagen portada: Obra: Yo soy Rivera

Foto: Fabian Adien Martínez

DIRECTOR

Rubén Darío Zuluaga Gómez

DIRECTOR INVITADO

Daniel Enrique Ariza Gómez Ph.D.

COMITÉ EDITORIAL

Luis Fernando Loaiza

Julián Gregorio Gaviria

Sergio Hernan Sierra

COMITÉ ASESOR

Octavio Arbeláez

Jorge Dubatti

COMITÉ TÉCNICO

Juan David Giraldo Márquez

Coordinador Comité Técnico

Gerardo Quintero Castro

Corrector de Estilo

Silvia L. Spaggiari

Traductora

Juan David López González

Diseño y Diagramación

Carlos Eduardo Tavera Pinzón

Soporte Tecnológico

Ventas, Suscripciones y Canjes

Revista Colombiana de las Artes Escénicas.

Universidad de Caldas, Sede central.

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 / TABLE OF CONTENTS

PRESENTACIÓN	5
EDITORIAL	7
LO PERFORMATIVO EN LA PERFORMANCE ART <i>THE PERFORMATIVE IN THE PERFORMANCE ART</i> Luis Cortés, María Victoria Polanco, María Elena Retamal, Karina Guerra y Sebastián Farfán	9
PRODUCTIVIDAD DEL DRAMA MODERNO EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA: EL CASO DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA <i>PRODUCTIVITY OF MODERN DRAMA IN ARGENTINE DRAMATURGY: THE CASE OF EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA</i> Jorge Dubatti	23
EL CENTENARIO DE ANTONIO BUERO VALLEJO <i>ANTONIO BUERO VALLEJO'S CENTENARY</i> Enric Ciurans	53
PRÁCTICAS ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS Y TRABAJO EN COMUNIDAD: UNA INDAGACIÓN <i>CONTEMPORARY PERFORMING ART PRACTICES AND COMMUNITY WORK: A RESEARCH</i> Jean-Frédéric Chevallier	71
IMÁGENES VIVAS: RUTAS PERFORMÁTICAS Y POSDRAMÁTICAS PARA PROCESOS PEDAGÓGICOS Y ARTÍSTICOS EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA <i>LIVING IMAGES: PERFORMATIC AND POSDRAMATIC ROUTES FOR PEDAGOGICAL AND ARTISTIC PROCESSES IN THE CONTEMPORARY SCENE</i> Maribell Ciódaro	93
10 MINUTOS PARA MORIR, 10 MINUTOS PARA VIVIR <i>10 MINUTES TO DEATH, 10 MINUTES TO LIVE</i> Carlos Araque Osorio	109
DE ANONYMUS A VÍCTOR JARA: SUJETO Y MEMORIA EN LA OBRA LADRAN, LUEGO CABALGAMOS DE LA COMPAÑÍA A TIRO HECHO <i>FROM ANONYMOUS TO VICTOR JARA: SUBJECT AND MEMORY IN THE PLAY LADRAN, LUEGO CABALGAMOS BY THEATER COMPANY A TIRO HECHO</i> Giulio Ferretto Salinas	129
PROCESOS DE CREACIÓN ESCÉNICA DE PEQUEÑO FORMATO: FERROZ, UNA TRAGEDIA CLOWN. <i>SMALL FORMAT PERFORMANCE PROCESSES: FEROCIOUS, A CLOWN TRAGEDY</i> Catalina Del Castillo Silva	142
LA ACCIÓN DEL CUERPO COMO MATRIZ <i>THE ACTION OF THE BODY AS A MATRIX</i> Jorge Eliécer Rodríguez Osorio	153

Manizales - Colombia	Vol. 10	214 p.	enero - diciembre	2016	ISSN 2011 - 222X (Impreso) ISSN 2500-5057 (En línea)
----------------------	---------	--------	-------------------	------	---

EL ARTE NUEVO Y EL VIEJO ARTE DE HACER TEATRO: UNA REFLEXIÓN EN TORNO DEL HECHO TEATRAL <i>THE NEW ART AND THE OLD ART OF MAKING THEATER: A REFLECTION AROUND THE THEATRICAL FACT</i> Carlos Alberto Sánchez Quintero	167
EL PERSONAJE COMO ESENCIA PSICOLÓGICA <i>THE CHARACTER AS A PSYCHOLOGICAL ESSENCE</i> Andrea Argel Lozano Silva	185
PEDAGOGÍA ARTÍSTICA EN ESCENARIOS DE CATÁSTROFE: INTERVENCIÓN ARTÍSTICA Y PEDAGÓGICA LUEGO DEL TERREMOTO DEL 16 DE ABRIL DE 2016 EN LA PROVINCIA DE MANABÍ (ECUADOR) <i>ARTISTIC PEDAGOGY IN CATASTROPHE SCENARIOS: ARTISTIC AND PEDAGOGICAL INTERVENTION AFTER THE EARTHQUAKE OF APRIL 16, 2016 IN THE PROVINCE OF MANABÍ (ECUADOR)</i> Nixon García Sabando y Alba del Rocío Reyes Macías	195
NORMAS EDITORIALES	206

Como citar:

Zuluaga, Ruben (2016). Presentación. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 5-6.

PRESENTACIÓN

Presentamos hoy la Revista número 10, para darle continuidad a este proyecto que ya cumple una década y que se ha posicionado en los más importantes lugares de las publicaciones teatrales en América Latina.

Es importante, además, resaltar que iniciamos este año 2016 con el anuncio de importantes cambios en los parámetros para la publicación de revistas indexadas en Publindex. Cambios que sin duda buscan endurecer o hacer más difícil la indexación, sobre todo de revistas de corte no científico, dedicadas a las humanidades o al arte.

Sin embargo, tenemos serias críticas a esos procedimientos que se realizan unilateralmente, que de antemano están sojuzgando de manera negativa lo que hacen las revistas. Con los cambios propuestos lo que quieren es funcionarios haciendo revistas. No les interesan ni literatos, ni científicos amantes del conocimiento, sino digitadores cumpliendo requisitos y llenando aplicativos de tan exagerada exigencia. Seguramente van a lograr lo propuesto: que muchas revistas desistan de su interés de publicar y más bien redireccionar sus intereses editoriales.

Prueba de lo anteriormente expuesto, es que realizan cambios para todas las revistas sin hacer diferencia entre los diferentes tipos de publicaciones. Creemos que, por lo menos, deberían reconsiderar dos grandes campos: uno, donde quepa lo dedicado a las ciencias básicas y, otro, donde sea considerado un tipo de conocimiento diferente de tipo cualitativo en el cual, como es su esencia, primen la subjetividad, los sentimientos y valorizaciones referidas en sentido estético y cultural.

Para Publindex, o Colciencias, solo existe la investigación científica. En muchos casos, con anterioridad, fueron rechazados artículos publicados en nuestra Revista, que ellos identificaban como investigación en Artes, pero llamaban la atención diciendo que no era investigación científica. Es decir, al parecer los siglos de desarrollo de las humanidades y del Arte no han llegado a Colciencias, o por lo menos no les importa, pues creer que el mundo solo puede estudiarse con rigor a través de la ciencia es desconocer el múltiple desarrollo del conocimiento humano.

Solo nos queda como editores de revistas, absortos ante estas decisiones catastróficas, tratar de interpretar algunas razones por las cuales se realizan estos cambios tan absurdos. Y llegamos a algunas explicaciones ya esgrimidas por algunas autoridades al respecto, que lo explican a partir de búsquedas de reformas económicas globales para frenar el aumento en los sistemas salariales de los profesores, que en muchos de los casos se benefician de manera exagerada y sin control. Y con esta razón podríamos estar de acuerdo, sin embargo, creemos que otras medidas de otros talentos también podrían ser efectivas y no acabar con un sistema de publicaciones que seguramente enriquece el panorama académico del país.

La *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* es la única de este tipo en Colombia interesada en indexarse, pero seguramente a partir de la fecha tendremos que hacer un examen juicioso y

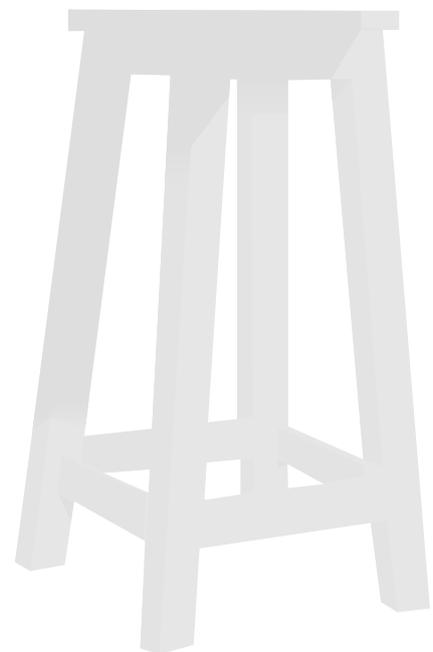
definir si vale la pena entrar en los nuevos niveles de exigencia y si es acorde, que sabemos que no, con el tipo de publicación que realizamos.

De hecho, hay muy pocas revistas dedicadas al teatro específicamente en universidades. En Colombia solo dos. A las otras universidades y programas de teatro en el país no les interesa, y solo la nuestra se metió en la aventura de llenar aplicativos y someterse a la métrica y estadística, para buscar un reconocimiento en la academia en el panorama nacional.

Si los años anteriores no había revistas, por las políticas poco amigables con las publicaciones, de aquí en adelante sí que es cierta la imposibilidad de acceder por estos mecanismos a la expresión del arte. Aplicarle la parametrización científica a los productos literarios que puedan salir del arte, es simplemente quitarles la esencia y volver la producción artística lo que han hecho con la producción científica: puros productos para medir, controlar y desestimular el pensamiento. Lo que quiere Colciencias es pura información para estándares internacionales y que lo local no tenga ningún desarrollo si no se aplica a intereses globales, lo cual pierde toda identidad y posibilidades propias de desarrollo intelectual y productivo.

Se requiere una entidad distinta a Colciencias, que pueda coordinar la investigación, la creación y las publicaciones en artes. Esta política del Gobierno nos obliga a pensar en otras alternativas e ir en contravía, para así lograr un desarrollo satisfactorio de nuestros intereses editoriales.

Rubén Darío Zuluaga Gómez
Profesor
Departamento de Artes Escénicas
Universidad de Caldas



Como citar:

Ariza, D. E. (2016). Editorial. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 7-8.

EDITORIAL

Provocación inicial

He encontrado en la palabra “provocación” un universo que sirve tanto para la investigación como para la creación en las artes. “Provocar”, etimológicamente, viene del latín *provocare*. El prefijo *pro* hace alusión a ir hacia delante mientras el verbo *vocare* está asociado a llamar, o decir con la voz. En este sentido, provocar, indicaría una movilización del pensamiento y –quizá de la acción– a través de la voz hablada, que, para el caso del editorial de la *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, sería de una voz escrita. Dicho de otro modo, este editorial funge como una provocación y desea instaurarse como lo mismo en cada uno de los lectores. Pero, ¿para qué provocar?

La respuesta sencilla, sería decir: para pensar, para debatir. Abrir un nuevo número de la Revista como una provocación, tarea que aquí se pretende, es permitir-se el encuentro con diversas miradas, con múltiples teorizaciones asociadas con las artes escénicas en diferentes latitudes. Es por lo anterior que la provocación lleva consigo una acción de debate. Es justo eso lo que se busca, que las conversaciones aquí reunidas, en formas académicas de escritura, se conviertan en consignas dignas de debate. No son letra muerta, son por el contrario una acción viva que pone de presente la investigación y la creación o la investigación gracias a la creación, en muchos casos.

La importancia de una revista dedicada a la ciencia radica, principalmente, en las metodologías y resultados obtenidos. Pero para una revista dedicada a las artes y mucho más a las artes escénicas, lo fundamental está en las experiencias que se relatan. Los artistas, principales lectores de esta Revista, no replican metodologías, toda vez que el arte no es o no se hace de una manera única. Las artes escénicas no tienen unas pautas concretas, no son un recetario, no son un paso a paso, no tienen convenciones, no tienen criterios para hacerse. Los espacios, los tiempos, los cuerpos, están a la disposición de los creadores para configurar con ellos contradispositivos o actos de profanación (Agamben, 2005), que movilicen al espectador “no para que piense y reflexione sobre la vida, sino además de ello, para que sienta la vida de otra manera” (Ariza, 2017). Es por ello que lo que se rescata de los artículos aquí presentados son todas las experiencias reunidas, todas las provocaciones que hicieron posible la metáfora y, con ella, la reflexión sobre el universo que sirve de contexto.

Es por ello que voy a permitirme, en medio de esta provocación inicial, autorreferirme para iniciar con ello el debate. Un debate que tiende hacia la configuración de otras miradas de concebir las artes escénicas. Al respecto, debo decir que Yo ya no pienso en contar historias, pienso en la configuración de vivencias, de acontecimientos, de experiencias, en las que el público participante se confronte consigo mismo, con su humanidad. Mis creaciones abordan problemáticas de la vida común, es por ello que me interesan, como provocación de mis

creaciones, la trata de personas, el suicidio, la privación de la libertad o la relación cuerpo-máquina en una Unidad de Cuidados Intensivos. En muchas ocasiones salimos después de la función teatral hablando de la historia, rescatando la dramaturgia, pero dejando de lado la vivencia que no está determinada, necesariamente, por el encuentro entre cuerpos vivos, sino además por ello, por la riqueza sensitiva que tiene la obra. Es decir, la obra, en su obrar, excede lo literario para inmiscuirse con los sentidos del espectador. El que se trabaje sobre una problemática del ser humano no implica, no debe implicar, el contar una historia, debe ubicarse ante todo como una vivencia.

Cada uno de los proyectos formulados y desarrollados desde el año 2009, me han permitido conocer algo más sobre las artes escénicas y, de manera específica, sobre el espacio y el cuerpo. Ambos, afectados por las nuevas tecnologías de la imagen, pero no para la configuración de un espectáculo. De hecho, hace muchos años no pienso en espectáculo ni en aplausos, hago obras para tres o para 10 personas. El público más grande que he tenido últimamente fue para la obra "10 minutos", una coproducción que hicimos entre la Universidad de Caldas con equipos de trabajo de la ASAB de Bogotá, la Universidad de Campinas (São Paulo) y la Pontificia Universidad Católica de Chile, que era para 40 personas. Me gusta la intimidad tanto como la inmersión, la intermediación y la interactividad, tres conceptos que atraviesan todas mis propuestas como Director Escénico.

Para concluir esta provocación inicial, solo puedo decirles que me he atrevido a formular no puestas en escena, sino "apuestas en escena", sin importarme si los académicos –aunque yo me muevo en ese mundo también– creen que lo que hago puede llamarse o no teatro. Realmente, no me interesa lo que ellos piensan que es posible o imposible en el arte.

De la misma manera, todos los artículos de este número aparecen como otras provocaciones de formas de hacer, de miradas sobre las artes escénicas, con el fin de convocar al debate en pro del desarrollo del teatro, la danza, el performance y demás expresiones vinculadas a las artes escénicas.

Daniel Enrique Ariza Gómez¹
Director

REFERENCIAS

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona, España: Anagrama.

Ariza, D. (2017). El concepto de teatro a partir de los proyectos realizados por el grupo de investigación "Teatro, Cultura y Sociedad". *Territorio Teatral. Revista Virtual*, 15.

¹ Doctor en Diseño y Creación. Profesor Asociado del Departamento de Artes Escénicas y Profesor de la Maestría en Artes, Universidad de Caldas. Manizales, Colombia. E-mail: daniel.ariza@ucaldas.edu.co

Como citar:

Cortés, L., Polanco, M. V., Retamal, M. E., Guerra, K. & Farfán, S. (2018). Lo performativo en la performance art. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 9-20.

LO PERFORMATIVO EN LA PERFORMANCE ART*

THE PERFORMATIVE IN THE PERFORMANCE ART

Luis Cortés**, María Victoria Polanco**, María Elena Retamal**,
Karina Guerra** y Sebastián Farfán**

** Departamento de Artes
Visuales, Universidad
Metropolitana de Ciencias
de la Educación. Santiago
de Chile, Chile.
E-mail: luis.cortes@umce.cl

RESUMEN

El presente ensayo centra su atención en la performance art, su integración y entrecruzamiento con la lingüística, el rito, teatro y género a partir del concepto performatividad. Cuyo objetivo principal es identificar y comprender lo performativo en la práctica artística de la performance art. Sustentando de este modo el giro transformacional experimentado por las Artes Visuales a partir de la década de los 60 del siglo XX. Giro que repercute en la desmaterialización de la obra de arte u objetos artísticos que ponen en entredicho la relación entre artistas y espectadores. Concluyendo que la acción artística de la performance art es producto de procesos culturales performativos asentados en los actos del habla, del rito, del teatro e identidades de género.

PALABRAS CLAVE

Performance art, performatividad, acción, artes visuales.

ABSTRACT

This essay focuses on the art performance, integration and cross-linking language, ritual, theater and from the concept gender performativity. Whose main objective is to identify and understand the performative artistic practice of performance art. Thus sustaining transformational twist experienced by the Visual Arts from the sixties of the twentieth century. Giro which affects the dematerialization of the work of art or art objects that call into question the relationship between artists and spectators. Concluding that the action artistic performance art is a product of cultural processes performative acts settled in speech, ritual, theater and gender identities.

KEY WORDS

Performance art, performatividad, action, visual arts.

* Recibido: 10 de mayo 2016, aprobado: 10 de octubre 2016

¹ Proyecto DIUMCE (Código: FIPEA 22-16) Alcances Pedagógicos del Cuerpo y Performance en el Aula: Implementación de una Línea de Investigación en el Área de Prácticas Finales de Profesionales en Formación en Artes Visuales.

INTRODUCCIÓN

A partir de la década de los 60 del siglo XX, las Artes Visuales modifican sus procesos creativos de producción de obra a raíz de su relación interdisciplinar con diversos lenguajes artísticos, trayendo consigo la desmaterialización de la obra de arte (Estelrich, 2010). Otorgando espacio y protagonismo a la acción del sujeto creador como parte de la obra, en lugar de la obra u objeto artístico como producto del sujeto creador (Marchán, 2001).

Bajo este contexto emergen las siguientes expresiones artísticas visuales cimentadas en la acción del cuerpo como soporte y recurso de expresión: *happening*, *body art*, *Acción Artística* y *performance art*. Priorizando la acción por sobre la creación de objetos u artefactos artísticos. Trayendo consigo la desarticulación de la estética semiótica y el desdibujamiento de los límites entre sujeto creador y objeto de apreciación (Fischer-Lichte, 2013).

Ahora bien, a partir de los estudios de la performance (Schechner, 2000) se parte del supuesto de que la transformación de las Artes Visuales se debe a la relación de diversas disciplinas en torno al concepto de performatividad. Concepto que resuena desde los estudios lingüísticos (Austin, 1990), los estudios rituales (McLaren, 1995), los estudios teatrales (Fischer-Lichte, 2008) y los estudios de género (Butler, 2007).

Bajo estos términos, el presente ensayo plantea como objetivo principal identificar el rasgo interdisciplinar de la *performance art* y su convergencia con los estudios de la performance.

MARCO TEÓRICO

Para el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA, 2016) en Chile, la interdisciplinariedad es una vía para la integración de saberes y el desarrollo de las disciplinas de manera equilibrada. Lo que permite explicar ciertos fenómenos de la vida contemporánea que no podrían ser abordados desde una sola perspectiva o disciplina. Schechner (2000) al respecto señala que los estudios de la performance presentan claras ventajas para ello, puesto que corresponden a una disciplina interdisciplinaria.

En este sentido, los estudios de la performance abarcan un campo ilimitado de disciplinas, presentando en términos interdisciplinarios una modalidad de trabajo cooperativo que enriquece mutuamente el desarrollo de conocimientos más complejos, profundos y holísticos (CNCA, 2016).

Por lo anterior, la tarea de identificar las disciplinas que convergen en torno a la performance artística amerita, en primer lugar, delimitar el concepto de la performance inmerso en el ámbito de la creación artística para efectos de comprender sus implicaciones conceptuales con otras disciplinas.

Performance artística

Para Augustowsky (2012) performance artística constituye lo siguiente:

(...) una realización, una ejecución o desempeño. El performance art, también denominado arte "performativo", o arte en vivo, es aquel en el que la obra está

constituida por las acciones de un individuo o un grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto. Así, la performance o “acción artística” es una situación que involucra cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, el cuerpo del/los artistas y una relación entre estos y el público. (p.184)

Tales elementos básicos confirman que el acontecimiento sustituye o desplaza al objeto u artefacto artístico, centrando su atención en la acción artística, en un espacio y tiempo que involucra activamente a espectadores/as y artistas. Otorgando al cuerpo del sujeto artista (performer) un rol transformador a los modos de relacionarse con sus espectadores. Claro ejemplo de ello lo constituyen acciones artísticas o *performance art*: *AAA/AAA* (1972) de Abramovic y Ulay, *Lips of Thomas* (1975) de Abramovic y *System HM2T* (1999) de Boris Nieslon.

En la performance *AAA/AAA* (1972) Abramovic y Ulay desarrollan la acción central de gritarse durante horas turnándose. Acción durante la cual solo se escuchan sonidos de gritos y no palabras, creando una sonoridad pura, al mismo tiempo que el desgaste de las cuerdas vocales, afonía y agotamiento real de parte de las actoras. Interpelando el acto comunicativo oral y audición de los espectadores.

En *Lips of Thomas* (1975) Abramovic amplía el campo semántico de significación de cada una de las acciones efectuadas sobre su cuerpo como soporte. Tras dibujar una estrella de cinco puntas sobre su vientre invoca contextos míticos fijos, metafísicos, históricos, culturales y políticos. El

látigo, por su parte, remite a flageladores cristianos o a fustigadores como acción de castigo o tortura, invierno o muerte, etc.

Boris Nieslon en su performance *System HM2T* (1999) cuestiona la estructura temporal de inicio, desarrollo y cierre de una acción. Su acción consiste en que un performer transporta un pesado saco de sal en su espalda mientras que por un orificio se escurre un delgado hilo de sal como un reloj de arena, imposibilitando la copresencia constante de actores-espectadores durante todo el desarrollo de la acción, debido principalmente a que la acción transcurre en tiempo real. Por ende: “No fue suficiente reconocer el principio de la performance, sino que uno debía estar presente para experimentar lo que iba a pasar” (Fischer-Lichte, 2008, p.121).

De este modo, la *performance art* irrumpe las fronteras disciplinares de los diversos lenguajes de creación artística, transformando la relación sujeto-objeto, según Fischer-Lichte (2013).

· **Apertura de las fronteras entre lenguajes artísticos.** Las fronteras entre los lenguajes artísticos se abren en función de su integración tras el cuestionamiento de la relación artista/espectador. La música, por ejemplo, derriba las fronteras entre los lenguajes artísticos al establecer nuevas relaciones entre músicos y oyentes, acuñándose nuevos conceptos tales como, música escénica, música visual y teatro instrumental. En literatura se presenta enfáticamente la realización escénica, cobrando vida a través de las voces de los lectores físicamente

presentes, apelando a sus sentidos. El teatro, por su parte, experimentará un impulso performativo, redefiniendo la relación entre actores y espectadores, dejando de entender el teatro como la representación de un mundo ficticio que el espectador observa, interpreta y comprende, empezando a concebirse como producción de una relación singular entre actores y espectadores.

Transformación de la relación sujeto-objeto. La relación sujeto y objeto dice relación con el sujeto artista creador de objetos u artefactos artísticos, forjado bajo la estética hermenéutica y la estética semiótica. Sin embargo, ante la apertura de las fronteras entre artistas-espectadores los lenguajes artísticos se integran desdibujando la relación sujeto-objeto. Bajo estos términos en la *performance art* los artistas no fabrican artefactos, sino más bien trabajan con su propio cuerpo, el cual es modificado ante los ojos de espectadores. En lugar de una obra de arte, que es independiente de artistas y receptores, se crea y genera un acontecimiento en el que todos los presentes se involucran. Lo que implica que los espectadores no tienen frente a sí un objeto independiente de ellos que pudieran percibir e interpretar una y otra vez de modo distinto. Sino más bien, tiene lugar una situación en el “aquí y ahora” (*hic et nun*), en la que los presentes comparten un mismo espacio y tiempo, convirtiéndose en co-sujetos.

En conclusión, al interior de la performance artística operan una serie de factores provenientes de diversas disciplinas y

lenguajes artísticos tales como música, literatura y teatro. Irrumpiendo la parcelación disciplinar de cada lenguaje y modos tradicionales de relaciones entre artistas-espectadores en torno a una obra en particular. Tras lo cual se desprende que la acción o acontecimiento experimentado en un tiempo y espacio determinado bajo la co-presencia artistas-espectadores, es de carácter fortuito y azaroso según las condiciones contextuales del escenario en donde se pone en escena la performance. Subvirtiéndose en definitiva normas culturales imperantes de hacer obra.

Proceso de subversión conocido como performatividad. Y que a partir de los estudios lingüísticos, rituales, teatrales y de género se prevé un aporte relevante al ámbito de la *performance art*, por cuanto cuerpo, espacio, sujetos, espectadores y tiempo confluyen bajo una acción que en el fondo es performativa.

De hecho, en el entendido de que la performance corresponde a un campo de estudio sin límites fijos, para Schechner (2000) una afirmación más radical del concepto reside en la noción de lo performativo.

Performatividad

Para Schechner (2000) la performance toma instrumentos de las ciencias humanas, biológicas y sociales; de la historia, de los estudios de género, del psicoanálisis, etc. A raíz de dicha cooperación emerge el concepto performatividad, que en términos generales dice relación con la acción o acontecimiento que da cuenta de patrones culturales que en un contexto social determinado se sancionan y/o

subvierten, según Fischer-Lichte (2013). De hecho, la reiteración y/o subversión de patrones culturales son abordados desde el concepto performatividad al interior de los estudios rituales, lingüísticos, teatrales y de género.

Desde el acto ritual comprendido como hecho político, por cuanto traduce el poder y dominación cultural como acto performativo en productos culturales que poseen una fuerte referencia simbólica situada en la clase social de un grupo (McLaren, 1995). Desde los estudios lingüísticos a partir de los actos del habla inmersos en instituciones sociales que anuncian y constituyen realidad en cuanto acto social (Austin, 1990). Desde el teatro al desdibujar las fronteras entre actores y espectadores que corporizan los acontecimientos “aquí y ahora” (*hic et nun*) como acto performativo sobre el escenario o puesta en escena (Fischer-Lichte, 2013). Desde los estudios de género, muy particularmente desde la teoría “queer”, asumiendo el binarismo de género por oposición o subvirtiendo ritual y performativamente la identidad de género a partir de cuerpos sociales que no conservan necesariamente un correlato con su sexo biológico (Butler, 2007).

Bajo estas aportaciones, cobra especial relevancia lo señalado por Lyotard (1989) respecto del concepto de performatividad en el plano académico y empresarial:

Aquí intervienen las técnicas (...) obedecen a un principio, el de la optimización de actuaciones: aumento del output (informaciones o modificaciones obtenidas) disminución del input (energía gastada) para obtenerlos.

Son juegos en los que la pertinencia no es ni la verdadera, ni la justa, ni la bella, etc., sino la eficiente. (p.83)

Entendiendo en definitiva por performatividad un proceso que permite acceder a diferentes campos culturales de estudios para develar las normas que imperan y conservan sus patrones culturales, así como además, sus modos de subvertirlos y transgredirlos a partir del conocimiento cabal de sus restricciones. En donde los actos rituales y del habla, se despliegan sobre el escenario cultural destinado al desplazamiento de cuerpos que representan simbólicamente identidades de género. Cuyas acciones y acontecimientos fortuitos o pasajeros dan cuenta de cómo el cuerpo permea patrones culturales a través de su habla y actos rituales.

A continuación se identifican los modos de significación del concepto de performatividad al interior de los estudios lingüísticos, rituales, teatrales y género.

Lingüística

Desde la filosofía del lenguaje John L. Austin acuña el término “performativo” para referirse exclusivamente a los actos de habla, muy particularmente a las “expresiones realizativas”, que derivan del verbo “to perform”, “realizar”: “se realizan acciones” (Austin, 1990). Lo que implica que los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho, sino que con ellos también se realizan acciones, como por ejemplo: promesas, contratos, matrimonios, bautismos de

barcos (Schechner, 2000). No pudiendo quedar subsumidos a las categorías de lo verdadero o falso, debido a que expresan acciones. Por ende, dichas “expresiones realizativas” corresponden a expresiones performativas en el entendido de que no tan solo dicen algo, sino que además realizan exactamente la acción que expresan.

Claro ejemplo de expresiones performativas lo constituyen los actos rituales o ritos culturales tales como bautizos y bodas, que no describen un estado de cosas previas sino más bien expresan y realizan una acción. Expresiones performativas que en definitiva son enunciados autorreferenciales porque significan lo que hacen y son constitutivos de realidad al crear la realidad social que expresan (Taylor & Fuentes, 2011; Fischer-Lichte, 2013).

Dentro del campo de la lingüística un enunciado para que sea performativo debe cumplir con condiciones institucionales no lingüísticas o de lo contrario el enunciado se malogra y se queda en mera palabrería: “Las condiciones a cumplir para que un enunciado sea performativo no son, por lo tanto, sólo lingüísticas, sino sobre todo institucionales y sociales” (Fischer-Lichte, 2013, p.49).

McLaren (1995) en este sentido nos señala que lo performativo al interior de las instituciones reproduce ritualmente actos que sancionan y normativizan procesos de socialización entre sujetos. Realización o acción enunciada que conforman actos sociales: “son actos lingüísticos autorreferenciales y constitutivos de realidad y como tales pueden tener éxito

o fracaso, dependiendo sobre todo de condiciones institucionales y sociales” (Fischer-Lichte, 2013, p.50).

Rito

Bianciotti & Ortecho (2013) señalan que para Turner la performance y el ritual pueden pensarse como una parcela de la experiencia condensada, repetitiva, escénica, organizada en secuencias temporales y altamente significativa para sus participantes, cuya potencialidad radica en dar cuenta de las formas de organización social de un grupo y de sus relaciones de poder y jerarquías.

Schechner (2000) destaca que los estudios de la performance poseen una marca distintiva: el estudio de las actividades humanas. Estudio desarrollado en contextos denominados escenarios institucionales o culturales, atendiendo normas y sanciones traducidas en conductas humanas. Conductas denominadas “restauradas” cuya principal característica es la reiteración de actividades desarrolladas en la vida cotidiana de instituciones y contextos culturales determinados, y que no se realizan por primera vez sino por segunda vez y *ad infinitum*.

Debido a su carácter repetitivo, dichas actividades humanas se comprenden al interior de los estudios de la performance como actos rituales. Por cuanto son actos que evidencian procesos culturales de construcción simbólica tras la repetición constante de conductas en la vida cotidiana, en donde prima la ausencia de originalidad o espontaneidad.

Para McLaren (1995) el acto ritual asociado a los estudios de la performance corresponde a un hecho político, por cuanto su producto cultural se traduce en poder y dominación de carácter situado en la clase social de un grupo determinado. Lo que permite proyectar luces sobre las fuertes estructuras normativizadas o hegemónicas de los actos rituales al interior de las instituciones, existentes más allá del alcance de nuestra percepción inmediata.

Schechner (2000) en este sentido señala que el rito es una conducta integrada en una serie de acciones conjuntas, como por ejemplo, ceremonias, juegos, danza de pueblos aborígenes, inclusive ir a las salas de teatro. Y al igual que Turner sitúa al sujeto social como un performers por cuanto forma parte de actos de representatividad, como las fiestas, carnavales, teatro, mascaradas, danzas, desfiles, conciertos, mítines, etc. (Mendoza, 2010).

McLaren (1995) por su parte identifica como actos rituales a todo tipo de conducta humana, eventos ordinarios, actividades ceremoniales formales, así como actividades manifestadas naturalmente en su contexto. Por cuanto corresponden a actividades que logran unidad social de forma tal que son percibidas como naturales, en tanto los rituales son formas culturales, objetivadas como “medio simbólico que sostiene el orden social existente” (McLaren, 1995, p.46).

Bajo estos términos McLaren (1995) conjuga los estudios rituales de sociedades prealfabetizadas y sociedades que se desenvuelven en escenarios industriales complejos. Desplazando concepciones

restringidas de los estudios rituales asociados tan solo a los estudios de la conducta humana de contextos místicos-ocultistas, que limitan los estudios rituales tan solo a sociedades monolíticas a pequeña escala. De hecho, sostiene que los rituales existen ampliamente en la sociedad de hoy, y que son herramientas para estudiar sociedades a gran escala, pluralistas, tecnológicamente avanzadas o hiperdiscursivas.

Teatro

Fischer-Lichte (2008) nos señala que el teatro durante el siglo XX, específicamente desde los años 70, “puede considerarse el arte performativo *par excellence*” (p.118). Redefiniendo uno de los conceptos centrales de los estudios teatrales que gira en torno a lo performativo: la puesta en escena.

Concepto que viene a sustituir la idea de que el teatro es objeto de los estudios literarios y por ende que la literatura fundamenta al teatro. Desplazando las siguientes ideas vigentes entre los siglos XVIII e inicios del XX:

- El teatro como institución moral y arte textualizado, tras el fuerte afán literario del siglo XVIII.
- El teatro como garantía de los textos literarios a partir de su representación en obras dramáticas del siglo XIX.
- Valorización de la puesta en escena en el teatro siempre y cuando estuviese cargado de poesía, a inicios del siglo XX.

Desplazamiento que da lugar a la relación entre los estudios de la performance y los estudios teatrales en torno al concepto

“puesta en escena” como elemento básico y común entre ambos (Fischer-Lichte, 2008). Situando la puesta en escena como personificación de lo performativo, por cuanto da cuenta de la copresencia física-corporal de actores y espectadores en torno a un acontecimiento o acción:

(...) eleva la presencia de actores y espectadores a lo esencial de lo que lo define, las acciones corporales que ejecutan ambos grupos, aquello que acontece entre ellos, así como también el efecto corporal, que ejerce sobre la puesta en escena el gran acto de participación. (Fischer-Lichte, 2008, p.118)

Bajo este contexto emerge durante los años 60 y 70 un género teatral denominado arte de acción, *happenings*, *performance art* o arte performativo en donde participan artistas plásticos, músicos, actores y poetas. Incorporándose concretamente en los 70 el concepto *performance* a los estudios teatrales.

Es así como teatro y *performance* conciben el escenario¹² o puesta en escena como espacio para vivenciar hechos, acciones o acontecimientos fortuitos y transitorios que no representan hechos, sino más bien los presentan bajo su puesta en escena. Evidenciando en el escenario cuatro elementos categóricos que permiten comprender en profundidad el giro performativo del teatro durante el siglo XX: materialidad, medialidad, esteticidad y semioticidad (Fischer-Lichte, 2008).

¹ Cabe destacar que desde los estudios rituales McLaren (1995) concibe el mundo como un escenario. Con ello persigue la idea de que las actividades humanas desarrolladas en espacios culturales determinados son comprendidas como escenario, cuyas acciones o acontecimientos se ponen en escena bajo las dinámicas de reiteración y repetición del acto ritual.

Género

El género como concepto y categoría de análisis ha sido abordado por diversos estudios y disciplinas, destacando el feminismo, estudios antropológicos, culturales y sociológicos. Comportando una fuerte carga performativa tras los estudios feministas “queer”² al ser cuestionado a través procesos de deconstrucción³ durante la posmodernidad (Butler, 2005, 2007).

Butler (2007) señala que la carga performativa del concepto género pone de manifiesto que lo considerado esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos postulados por medio de la estilización del cuerpo. Actos que al igual que los rituales, no son únicos, sino más bien reiterativos y repetitivos, cuyo efecto es la naturalización del cuerpo. Sustentando una economía basada en el dispositivo sexo-género (Rubin, 1986) que reproduce y perpetúa la cultura

² Término cargado de un estigma paralizante de interpelación mundana de una sexualidad patologizada. El usuario del término transforma el término en emblema y vehículo de la normalización y regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual (Butler, 2005).

³ Comprendiendo por deconstrucción una construcción intencional de la realidad y no representación de esta, se devela una selección de aspectos y elementos que conforman discursos que a su vez excluyen otros aspectos y elementos (Huaman, 2006). En este sentido, Camón Pascual (2005) nos indica que “la deconstrucción apunta no a lo que un texto dice-a su sentido, a su hermenéutica, sino a lo que calla, a lo que dice a medias, a lo que reprime, a lo que mal-dice” (p.140).

De allí entonces que la deconstrucción marca la crisis del modelo lingüístico estructural en el terreno de los estudios literarios y de las humanidades al igual que el psicoanálisis, la estética de la recepción y la pragmática: “Se caracterizan por poner en debate el significado, la representación y el conocimiento como un sistema cerrado, autónomo y absoluto” (Huaman, 2006, p.95).

Bajo estos términos Derrida (2005) mediante la deconstrucción nos somete a un proceso de cuestionamiento de términos asentados sobre la tradición filosófica de Occidente a partir de un proceso de develación conceptual que permite ampliar la estructura semántica y cultural.

heterosexual basada en el correlato sexo como condición natural (varón-mujer) y género como construcción cultural (masculino-femenino). Lo que permite comprender la naturalización del cuerpo como construcción social producto de un conjunto de disposiciones o condiciones determinadas culturalmente por la actividad humana, según Rubin (1986): “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma su sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas” (p.97).

Bajo estos términos Butler (2007) sostiene y argumenta una teoría de la performatividad de género para deshacer las construcciones culturales de género, y por ende la naturalización sexuada del cuerpo. Deconstruyendo los opuestos binarios de género por cuanto sustentan una cultura heterosexual que norma los cuerpos. Cobrando énfasis lo señalado por Turbet (2011), respecto de que el cuerpo no es universal ni estático:

El cuerpo no se reduce a una entidad anatómica, cromosómica, hormonal, supuestamente natural, puesto que la dualidad de la cual es objeto en términos de sexo es producto de la historia, de una genealogía que presenta oposiciones binarias como una construcción variable, (...) producidos por medio de discursos científicos al servicio de intereses políticos y sociales. (p.9)

La teoría de la performatividad de género se alimenta de este modo de los estudios rituales, por cuanto el género

reitera y sanciona los actos repetitivos de los cuerpos cimentados en una cultura heteronormativa. De igual modo, se alimenta de los estudios teatrales al comprender el mundo como un escenario en donde el cuerpo representa un género que condiciona el cuerpo. Y se alimenta de las convenciones lingüísticas cimentadas en una epistemología falogocéntrica, en donde el significante o cuerpo sexuado de la mujer y del hombre pertenecientes a lo femenino y lo masculino delimitan el cuerpo de mujer inmerso en lo femenino: “Sobre esta base se ha sostenido que las mujeres deben cumplir ciertas funciones sociales y no otras o, en realidad, que las mujeres deberían limitarse absolutamente al terreno reproductivo” (Butler, 2002, p.62).

De este modo, la teoría de la performatividad de género esclarece desde las reivindicaciones feministas “queer” que el sistema sexo-género es opresivo para la vida de las mujeres. Cuya consideración como objetos, se traduce en su intercambio a modo de regalo entre participantes masculinos, sustentando las relaciones de parentesco y de patrilinealidad. Formando parte de un sistema de reproducción en donde predominan las normas heterosexuales como un hecho eminentemente social antes que biológico. Concluyendo que la noción y correlación sexo-género, es más bien una correlación social e intencionada en lugar de natural y biológica, puesto que la opresión de la mujer comprendida como cuerpo sexuado acontece bajo su denominación generizada y falogocéntrica de lo femenino.

Para Butler (2007) lo performativo del género comporta el cuestionamiento

del binarismo masculino-femenino por comportar una oposición que en definitiva excluye lo femenino y a todo sujeto cuyo sexo o cuerpo sexuado es construido bajo una epistemología antropocéntrica y androcéntrica. Que en definitiva regula la sexualidad normativa, consolidando el género normativo que enmarca a la mujer en una estructura heterosexual dominante.

Todo lo cual, argumentan la necesidad de deshacer el género bajo el concepto de subversión. Adentrándose en la crítica feminista “queer”, que cuestiona el sentido que otorgamos al ocupar un género. Generando una crisis en la ontología experimentada a nivel de la sexualidad y el lenguaje, debido en gran medida al surgimiento de nuevas formas de pensar el género a la luz de lo transgénero y la transexualidad, la paternidad y maternidad lésbicas y gays, y las nuevas identidades lésbicas masculinas y femeninas. Modalidades de subversión de las identidades de género que permiten aproximarse a configuraciones no-tradicionales de lo femenino y lo masculino: “posición feminista argumenta que el género debería ser derrocado, suprimido o convertido en algo ambiguo, precisamente porque siempre es un signo de subordinación de la mujer” (Butler, 2007, p.15).

CONCLUSIONES

Se concluye que los estudios lingüísticos, rituales, teatrales y de género, señalados en el presente ensayo, convergen en torno al concepto performatividad. Abordando desde cada disciplina su carácter normativo y subversivo.

Desde la lingüística los actos del habla evidencian en ceremonias rituales la reiteración y re-estructuración del orden imperante. El rito sanciona la preservación cultural mediante actos repetitivos y reiterativos que le otorgan sentido. El teatro conlleva actos de representación ficticia bajo la relación sancionada entre actores y espectadores. El género comporta el binarismo masculino/femenino que se construye en los cuerpos normados del varón y la mujer, respectivamente. Acciones cuyos gestos, desplazamientos, hablas, imágenes, requieren evidentemente de la presencia del cuerpo que circunscribe dichas normas.

Cuerpos que resignifican dichos actos a través de procesos de subversión: “aquí y ahora” (*hic et nun*). Así por ejemplo, el cuerpo conlleva actos de habla generando nuevas significaciones a partir de frases realizativas puestas en escena. El cuerpo pone en escena el acto ritual configurando nuevos sentidos y significados a sus acciones que remiten a los orígenes de los tiempos. El cuerpo se desplaza sobre el mundo real despojándose de toda ficción en tiempo real, para diluir las fronteras entre actores y espectadores. El cuerpo subvierte las normas de género a partir de las nuevas identidades de género en terrenos marginales de lo abyecto.

Términos bajo los cuales es posible señalar que los procesos de performatividad en la sociedad y la cultura contemplan mecanismos de normatividad y subversión conjuntas a través de la acción y los acontecimientos.

En el plano de las Artes Visuales, concretamente en la *performance art*, la performatividad se evidencia en la carga semántica derivada de los movimientos, acciones y actos que remiten a dos niveles de significación o semioticidad. Es decir, un nivel de significación –primero– de carácter reducido que remite al acto mismo. Mientras el acto de significación –segundo– de carácter abierto que remite a su carga simbólica enraizada culturalmente. A modo de ejemplo, la *performance Lips of Thomas* de Abramovic contempla una primera significación a partir de gestos y acciones tras representar gráficamente una estrella de cinco puntas (significando tan solo dicha representación gráfica), y una segunda significación que invoca en sí misma diferentes contextos míticos, metafísicos, históricos, culturales y políticos.

Conviviendo en el acto performático un significado reducido y un significado ampliado que sustituyen al objeto o artefacto artístico culturalmente asentado en el ámbito de las Artes Visuales.

La *performace art* es performativa en la medida en que la acción misma posee un significado reducido bajo sanción cultural y a su vez un significado simbólico ampliado que transgrede la norma. Lo que es posible de constatar en la *performance art* de Boris Nieslon, *System HM2T* (1999), en donde un hombre con un saco de sal al hombro gira en círculo mientras escurre un hilo de sal depositado sobre el suelo, lo que para una primera significación tan solo significa aquello. Cuya significación segunda o abierta puede simbolizar la temporalidad de la vida humana en general. Confluyendo sanción y

subversión en el desplazamiento circular a modo de un reloj que sanciona el tiempo, bajo una dimensión en tiempo real del acto o acontecimiento que subvierte los códigos de representación ficticios.

Es así como la integración disciplinar al interior de la *performance art* no figura como una mera interrelación de lenguajes artísticos, sino más bien una apertura a otras áreas disciplinares que permiten comprender la importancia de la acción en las Artes Visuales.

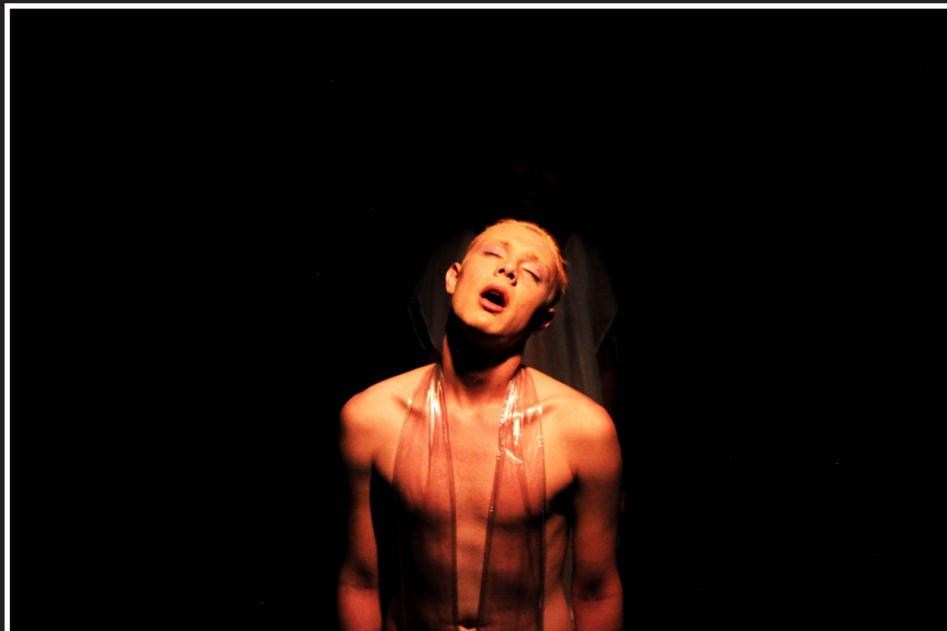
Identificando de este modo en la *performace art* su rasgo performativo en la medida en que conviven en toda acción, la norma y su subversión.

REFERENCIAS

- Augustowsky, G. (2012). *El arte en la enseñanza*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Austin, J. L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós Studio.
- Bianciotti, M. C. & Ortecho, M. (2013). La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa*, 19, 119-137.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y subversión de la identidad*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- CNCA. (2016). *Una educación artística en diálogo con otras disciplinas*. Santiago de Chile, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Derrida, J. (2005). *La verdad en pintura*. Argentina: Paídos.

- Estelrich, M. (2010). *Desmaterialización del arte*. Recuperado de <https://mariaestelrich.files.wordpress.com/2011/01/maria-estelrich-la-desmaterializacic3b3n-del-arte.pdf>
- Fischer-Lichte, E. (2008). La atracción del instante: puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4620/000513499.pdf?sequence=14>
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo*. Madrid, España: ABADA Editores.
- Huaman, M. (2006). Claves de la deconstrucción. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Recuperado de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/lect_teoría_lit_ii/claves.pdf
- Lyotard, J.F. (1989). *La condición posmoderna*. Madrid, España: Cátedra
- Marchán, S. (2001). *concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Madrid, España: Akal.
- McLaren, P. (1995). *La escuela como performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*. México: Siglo XXI.
- Mendoza, M. M. (2010). Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana. *Convergencia*, 17(54), 93-110.
- Pascual, J. C. (2005). Deconstruyendo a Derrida. *Trama y fondo: Revista de cultura*, 19, 135-144.
- Rubin, G. (1986). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo: *Nueva antropología*, 8(30), 95-145.
- Wajcman, J. (2008). Continuidad y cambio. Género y culturas de la tecnología en el trabajo: *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, 74, 48-55.
- Schechner, R. (2000). *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires, Argentina: Libros de Rojas UBA.
- Taylor, D. & Fuentes, M. (2011). *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo Cultura Económica.
- Turbet, S. (2011). *Los equívocos de un concepto*. Madrid, España: Cátedra Feminismos.





Fotógrafos: Diego Giraldo, Santiago Benavides
Obra: La Casa
Dirección: Beatriz Cardona López

Como citar:

Dubatti, J. (2018). Productividad del drama moderno en la dramaturgia argentina: el caso de Ezequiel Martínez Estrada. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 23-50.

PRODUCTIVIDAD DEL DRAMA MODERNO EN LA DRAMATURGIA ARGENTINA: EL CASO DE EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA*

PRODUCTIVITY OF MODERN DRAMA IN ARGENTINE DRAMATURGY: THE CASE OF EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Jorge Dubatti**

** Director del Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina. Doctor en Historia y teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires
E-mail: jorgeadubatti@hotmail.com

RESUMEN

Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) es un relevante escritor argentino, más reconocido por su producción ensayística y poética, sin embargo tiene una importante dramaturgia. En el presente artículo se analizan las relaciones entre su ensayística y su teatro; las relaciones de su dramaturgia con las estructuras del drama moderno (previa caracterización de esta poética de fuerte productividad en la historia del teatro occidental); finalmente, se estudia su obra *Lo que no vemos morir* en su vínculo con la poética del drama moderno en versión ampliada desde una teoría de la Poética Comparada.

PALABRAS CLAVE

Ezequiel Martínez Estrada - dramaturgia – poética – drama moderno – ensayística – Poética Comparada

ABSTRACT

Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) is a relevant Argentine writer, most recognized for his essay and poetic production, however he has an important dramaturgy. In the present article the relationships between his essay and his theater are analyzed; the relations of his dramaturgy with the structures of modern drama (previous characterization of this poetics of strong productivity in the history of Western theater); finally, his play *Lo que no vemos morir* is studied in its link with the poetics of modern drama in an enlarged version from a theory of Comparative Poetics.

KEY WORDS

Ezequiel Martínez Estrada - dramaturgy - poetics - modern drama - essays – Comparative Poetics

* Recibido: 3 de junio de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

En diversas ocasiones se ha dicho que la relación de Ezequiel Martínez Estrada con el teatro es uno de los aspectos menos estudiados de su biografía y de su producción literaria. En los últimos años se han realizado nuevos aportes sobre el tema, pero falta aún un trabajo integral y sistemático sobre sus cuatro textos dramáticos, sus lecturas teatrales y su experiencia como espectador, sobre las referencias al teatro en su vasta ensayística, sobre la relación entre dramas y ensayos, entre otras focalizaciones.

Un primer aporte, a pedido de la Dra. Nidia Burgos, se concretó en una nueva lectura de la poética de sus dramas para el *Tercer Congreso Internacional sobre la Vida y la Obra de Ezequiel Martínez Estrada*. La conferencia de 2013, en la que analizamos *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores*, ha quedado registrada en soporte audiovisual.¹ El presente estudio difiere de aquella conferencia: por razones de extensión y voluntad de profundización en la materia, hemos optado por concentrarnos en el análisis de *Lo que no vemos morir*, cuya laboriosa complejidad exige detenimiento y observación de incontables detalles de composición.²

Si bien hay trabajos de investigación y análisis sobre sus piezas dramáticas³, la mayoría de los estudios se centra en su primer texto dramático: *Títeres de pies*

ligeros (1929).⁴ Más allá de su concretización teatral en la puesta en escena de *Teatro del Pueblo* (1931), *Títeres...* posee un estatus liminal con la poesía, con el teatro para ser leído como poesía dramática, como lo señaló Juan Carlos Ghiano (1957): *Títeres...* es “más poesía que drama” (p.11). Al respecto, no puede ignorarse que Martínez Estrada (1947) reeditó *Títeres...* –sin las ilustraciones– en el volumen *Poesía*, junto a sus otros libros de poemas.

Por otra parte sus tres textos dramáticos siguientes: *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores*, reunidos en libro en 1957, responden a una concepción teatral muy diferente a la de *Títeres...* Este combina el poema dramático o poema en diálogo, en verso, con componentes de la *commedia dell'arte* y el intertexto pirandelliano, en cambio los otros tres responden a las estructuras del drama moderno en su versión ampliada. Se trata de dos concepciones teatrales bien diferentes, que marcan dos etapas diversas en su relación con el teatro. La primera, que integra *Títeres...*, corresponde a la búsqueda de un teatro liminal con la poesía, en verso, metateatral, que se autoexhibe como artificio, teatralista; la segunda, de la que participan *Lo que no vemos morir, Sombras y Cazadores*, se basa en el modelo mimético-discursivo-expositivo del drama moderno, aunque en su progresión histórica de escritura va acrecentando la incorporación de otros procedimientos del teatro contemporáneo, especialmente el expresionismo y el simbolismo.

Por lo antes expuesto, para este artículo elegimos detenernos en tres núcleos: una propuesta para pensar la articulación entre ensayo y teatro en la obra de Martínez Estrada;

¹ En soporte audiovisual, puede consultarse en la página oficial de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada (www.fundeme.org.ar) y en YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=nJi8aFp6wQw>).

² La Dra. Nidia Burgos nos ha invitado a prologar una edición del *Teatro* de Martínez Estrada, donde trabajaremos sobre su producción dramática completa (de próxima aparición bajo el sello de EDIUNS).

³ Véanse, entre otros, los trabajos citados en el apartado Referencias al final de este artículo.

⁴ Véase al respecto la bibliografía citada por Nidia Burgos (2011) en su estudio fundamental “El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*”.

la productividad del drama moderno, su poética y sus versiones; el análisis de la poética del drama moderno –en versión ampliada– en *Lo que no vemos morir*.⁵

TEATRO Y ENSAYÍSTICA, TEATRO Y PRODUCCIÓN NO-TEATRAL

Basta observar rápidamente la bibliografía completa de Martínez Estrada para advertir la preeminencia de la ensayística en su producción. El teatro, como la poesía o el cuento, poseen un corpus más reducido que el ensayo, aunque no por eso menos relevante. Seguir un indicador cuantitativo –cantidad de volúmenes, cantidad de páginas– y concluir que el teatro es “menor” o “marginal” dentro de ese corpus sería, en el caso de Martínez Estrada, engañoso: ensayística y teatro, o mejor aun, teatro y producción no-teatral (ensayo, poesía, cuento, epistolario, etc.), más allá de las diferencias discursivas, son en Martínez Estrada una unidad. Luis Fernando Beraza (2015) escribe con acierto: “la producción teatral de Martínez Estrada fue concebida como una continuación del resto de su obra” (p.69). Su teatro es resultado de una vasta operación de permanente reescritura intratextual, si entendemos por intratextualidad “el proceso intertextual [que] opera sobre textos del mismo autor” (Martínez Fernández, 2001, p.151). De esta manera podemos sostener que en sus dramas Martínez Estrada absorbe y transforma sus ensayos, sus poemas, sus cuentos, bajo un nuevo formato. También podemos afirmar que en sus sucesivas piezas teatrales Martínez Estrada absorbe

y transforma su teatro anterior. *Lo que no vemos morir* retoma el símbolo del hijo perdido de *Títeres de pies ligeros*; *Sombras y Cazadores* son a su vez reescrituras de *Lo que no vemos morir*.

Si conectamos ensayística y drama, se puede definir poliédricamente esta condición de la escritura de Martínez Estrada por los diferentes ángulos en que se combinan pensamiento y teatro:

1. Su teatro es una *puesta en drama* de su pensamiento ensayístico: la reelaboración de su pensamiento bajo las reglas de un nuevo formato textual, el del *teatrar*;⁶ pero también...
2. Su teatro *piensa* y *sabe* aquello a lo que no accede la ensayística: por su formato textual alternativo al ensayo, revela en sus estructuras poéticas, en tanto metáfora epistemológica (Eco, 1985, pp.88-89) y de acuerdo con la semantización de la forma (Szondi, 1994, p.14), aspectos de su pensamiento no explicitados en sus ensayos. Parafraseando a Alain Badiou (2005), en Martínez Estrada el *teatro piensa*, o de acuerdo con la expresión de Mauricio Kartun (2010, pp.110-114), en Martínez Estrada *el teatro sabe*. Piensa y sabe cosas que la ensayística no piensa ni sabe.
3. Su teatro es una *puesta en praxis* de su pensamiento: el teatro como creación que pone en ejercicio sus ideas sobre la existencia, la ética y la estética, ya

⁵ Estrenada el 29 de mayo de 1941 en el Teatro del Pueblo, con dirección de Leónidas Barletta.

⁶ Como también sucede con otros grandes ensayistas argentinos que escribieron teatro: Ricardo Rojas, Bernardo Canal Feijóo, Rodolfo Kusch, David Viñas, Pedro Orgambide. Sobre la posibilidad de articular esa relación desde el Teatro Comparado, véase nuestro “Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas” (Dubatti, 2003, pp.71-183), y especialmente el apartado “El sistemas de ideas en textos ficcionales y no-ficcionales: modelos de análisis para el ensayo y el teatro” (pp.75-81).

no proyecto, programa o análisis, sino concretización artística, pasaje de la potencia al acto. Martínez Estrada hace en el teatro lo que dice en el ensayo.

4. Su teatro (como su cuentística y su poesía), en tanto cantera metafórica y poética, es el llamado a advertir cuánto hay de metáfora y *poiesis* artística en su ensayística. El teatro, el cuento y la poesía colaboran en la revelación de la dimensión poética de Martínez Estrada como ensayista.
5. Su teatro genera reflexión específica sobre teatro, metatextos ensayísticos sobre teatro que, directa o indirectamente, se refieren a la concepción de teatro del mismo Martínez Estrada (por ejemplo, sus reflexiones sobre Henrik Ibsen o August Strindberg). De la práctica teatral surge una Filosofía de la Praxis Artística/Teatral en doble inflexión: en la concepción que impulsa implícitamente la praxis y en el pensamiento que explicita los saberes de esa praxis (saber-ser, saber-hacer, saber abstracto), objetivado en ensayos y metatextos. Un hacer teatral que ayuda a comprender el propio teatro y el teatro que hacen los otros.
6. Su teatro se escribe a partir del análisis del teatro y las artes de los otros, especialmente del teatro europeo. El teatro de Martínez Estrada se hace con el teatro que analiza, es decir, el pensamiento de Martínez Estrada sobre teatro descubre la productividad del teatro de los otros en el teatro propio, es un puente entre teatro (de los otros) y teatro (de Martínez Estrada).
7. Su teatro es un *mediador*, un *difusor* de sus libros e ideas: creemos que Martínez

Estrada sentía atracción por el teatro, entre otras razones, porque le abrían el acceso a un público mucho más amplio que el lectorado de sus libros y artículos. Público teatral del que podía devenir un público lector. El convivio teatral como correlato del ágora, en su plena dimensión multiplicadora del contagio político. El teatro en su doble dimensión de comunicación y estimulación.

Se pone en juego una fecunda dinámica de modalidades de lectura “dentro” de la obra de Martínez Estrada:

- a) Del teatro al ensayo.
- b) Del ensayo al teatro.
- c) La búsqueda de un plano trans-genérico o trans-discursivo de los elementos comunes a ambos, manifestaciones de la misma fuente: una común concepción.
- d) El ejercicio contrastivo de identificación de lo que los diferencia, separa y a la vez complementa en el sistema de pensamiento de Martínez Estrada.
- e) La relación teatro-ensayo hacia el mundo, teatro-ensayo como mediadores de un pensamiento trans-teatral y trans-ensayístico, por ejemplo, hacia la construcción de una visión política e interpretativa sobre la Argentina, una visión filosófica y ética sobre la existencia.

Por esta articulación de múltiples perspectivas de análisis y modalidades de lectura, el teatro de Martínez Estrada se presenta como un *teatro liminal*⁷ con el pensamiento ensayístico, con la poesía, con el cuento, es decir, un lugar de frontera y conexión entre

⁷ Sobre el concepto de liminalidad en el teatro: Dubatti (2016).

campos ontológicos diversos, enlazados, conectados, fusionados, friccionados entre sí por la intratextualidad. Un teatro de poética liminal con la poesía (*Títeres de pies ligeros*), con el ensayo a través de la exposición escénica de ideas (*Lo que no vemos morir, Sombras, Cazadores*). Una relación intratextual de recursividad (Morin, 2003), ya que es imposible establecer qué texto es la causa y cuál el efecto: la relación es literalmente compleja, es decir, “com-plexus”, “lo que está tejido junto”.

También por dicha articulación, le corresponde a Martínez Estrada ser reivindicado como un investigador-artista o un artista-investigador,⁸ esto es, un productor de pensamiento ensayístico en diversos campos disciplinarios (Historia, Política, Estética, Ética, etc.), pero que al mismo tiempo produce pensamiento desde la praxis artística, tanto al hacer obras como al pensar ese hacer en metatextos.

PRODUCTIVIDAD DEL DRAMA MODERNO

Hay un punto de partida ya destacado por la investigación anterior: la relación de Martínez Estrada con la dramaturgia de Henrik Ibsen y August Strindberg. En un pasaje de su prólogo a *Tres dramas*, Ghiano (1957) recuerda las reflexiones de Martínez Estrada sobre Ibsen y Strindberg en *Panorama de las literaturas* y afirma que esas observaciones “pueden aplicarse a las ambiciones de su propia dramática” (pp.11-12). Hay que conectar este análisis de Ghiano con los puntos 5 y 6 arriba apuntados: Martínez Estrada lee a Ibsen y Strindberg desde su propio proyecto poético y a la par los toma

como modelos productivos para su propia dramaturgia. Se trata, en términos de teoría de la complejidad, de un vínculo de recursividad: no se sabe bien cuál es la causa y cuál el efecto. Lo cierto es que la presencia de Ibsen –más que la de Strindberg– prolifera en la obra total de Martínez Estrada. Baste mencionar algunas referencias. En *El Hermano Quiroga*, en el capítulo “Literatura”, asegura que “tema insistente para nuestras conversaciones era Ibsen, que los dos reverenciábamos si bien por motivos distintos” (Martínez Estrada, 2001, p.110), y a continuación reproduce fragmentos de un intercambio epistolar sobre *Brand* (pp.110-117). En el poema “El ombú’: La soledad te ha hecho / luchador por el tronco, / por las ramas artista, / por la raíz filósofo. / El árbol más potente / es el que está más solo”, se descubre un intertexto de la última frase del Dr. Stockmann en *Un enemigo del pueblo*: “El hombre más poderoso del mundo es el que está más solo” (Ibsen, 2006, p.236). Hasta cuando no lo nombra, Ibsen parece estar presente como presuposición, como silencioso referente, por ejemplo en *La cabeza de Goliat* [“El mundo de los fantasmas y los simulacros”, “Payasos y fieras” (Martínez Estrada, 2009, pp.253-258)], cuando Martínez Estrada expresa su distancia respecto de un teatro del mero entretenimiento (cuyo contramodelo es el teatro ibseniano).

Ahora bien: hay que plantear una diferencia con la investigación anterior. Creemos que no importa tanto la huella intertextual de los dramas de Ibsen o Strindberg en una obra completa, una escena o un aspecto compositivo del teatro de Martínez Estrada, como el hecho –relevantísimo– de que a través de esos dramas Martínez Estrada se conecta con la poética del drama moderno. En términos de Poética Comparada, Ibsen y Strindberg valen para el teatro occidental como

⁸ Sobre el concepto de investigador-artista: Dubatti (2014).

instauradores de discursividad (Foucault), no solo para Martínez Estrada, sino también para todo el teatro del siglo XX (Dubatti, 2006a, p.6). Ibsen y Strindberg consolidan una forma teatral que luego se independiza de sus textos, se expande en miles de textos de otros creadores, forma teatral que Martínez Estrada reconoce condensada en los textos ibsenianos y strindberguianos, pero que también frecuente en muchos otros autores, incluso en algunos rioplatenses, como Florencio Sánchez, Roberto Payró o Samuel Eichelbaum. Ya incipientemente a fines del siglo XIX, y de manera definitiva a comienzos del siglo XX, las estructuras del drama moderno pasan a formar parte del legado compartido del teatro occidental.

Detengámonos en el drama moderno, poética de enorme productividad, no solo en el teatro, también en el cine, la televisión, el video, incluso el documental.⁹

El drama moderno comienza a constituirse en el siglo XVIII, a través de la emergencia del drama burgués, y se consolida como poética en la segunda mitad del XIX – Alexandre Dumas (hijo) y Henrik Ibsen son dos de los principales responsables de esa consolidación–. Desde entonces se ha desarrollado y sigue desarrollándose en todas sus versiones (canónica, ampliada, de fusión, crítica, paródica, disolutoria), por lo que resulta un referente fundamental para pensar la historia del teatro mundial entre 1870 y el presente. El drama moderno guarda relación con los principios basales de la Modernidad: es la poética de mayor representación histórica de la Modernidad, tal vez la

⁹ Para un desarrollo más completo sobre el drama moderno y sus versiones (canónica, ampliada, fusionada, crítica, paródica, disolutoria), véase nuestro *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (Dubatti, 2009, Primera Parte).

contribución más específica y original que la Modernidad ha realizado a la historia del teatro mundial. En tanto metáfora epistemológica, la poética del drama moderno es la síntesis poética de la experiencia de la Modernidad, con sus logros y sus limitaciones. Sin la experiencia histórica de la Modernidad¹⁰, la poética del drama moderno sería inconcebible. Llamamos drama moderno, de acuerdo con la Poética Comparada, a una poética abstracta (o archipoética) específica, que se recorta por su singularidad dentro de la historia del teatro moderno y que significa una contribución esencial a los procesos de modernización del teatro mundial, así como atraviesa, a lo largo de su historia, sus propios procesos de modernización (el drama moderno evidencia internamente cambios relevantes regidos por el valor de lo nuevo; véase más adelante, el tema de las “versiones” del drama moderno).

El pensamiento ilustrado introduce una nueva concepción teatral que comienza a imponerse en la segunda mitad del siglo XVIII a través de Denis Diderot (*La paradoja del comediante*, 1773¹¹, y los dramas *El padre de familia* y *El hijo natural*) en Francia, G. E. Lessing (con *Dramaturgia de Hamburgo*, 1769 y los dramas *Minna von Barnhelm* y *Emilia Galotti*) en Alemania, Oliver Goldsmith (*Ella se humilla para seducir*, 1773) y Richard B. Sheridan (*La escuela del escándalo*, 1777) en Inglaterra. El racionalismo comienza a dar un

¹⁰ La Modernidad propone un conjunto de coordenadas que se hacen forma teatral en el drama moderno, en resumen: progreso (significación global, pensamiento totalizador, universales), saber es poder (dominio de la realidad, cientificismo), laicización y antropocentrismo, igualdad social y democratización, lo nuevo como valor (cuestionamiento y superación crítica de lo anterior), teatro útil a la burguesía (visión materialista, racionalista, objetivista, pragmática), el teatro como escuela y el teatrista como guía. Al respecto, véase Dubatti (2009, pp.21-31).

¹¹ *La paradoja del comediante* se publica recién en libro en 1830. Hasta entonces su circulación fue restringida.

giro hacia el registro de la empiria y se acentúa la búsqueda de la ilusión referencial con el medio social coetáneo a través de la primera fundación de las matrices del “efecto de realidad” teatral. Ya se advierte una puesta del drama al servicio de la exposición de una tesis que articula una predicación sobre el mundo social contemporáneo. Robert Abirached (1994) afirma que, bajo la impronta de la Ilustración y el racionalismo, hacia 1770 el papel del teatro se vio sometido a revisión, y la jerarquía de las artes comenzó a experimentar un profundo cuestionamiento. Lessing y Diderot dieron los primeros pasos que modificaron el alcance y el sentido de varios términos clave del dispositivo de la mimesis y su legado fue revolucionario. Es en el siglo XVIII que empieza a concebirse el personaje como un “reflejo” de los hombres tal como actúan en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos. El teatro aspira a convertirse en un “espejo” donde se invita al espectador a reconocer a sus semejantes y a sí mismo en la comprensión de una “nueva naturaleza” (Lessing, 1993). Al entrar en la era burguesa, el teatro querrá cada vez más disimular su naturaleza teatral “convencional”, reivindicada en el pasado por la mimesis aristotélica y su principio fundante de idealización: en el arte la realidad no debe ser como es sino como debería ser. Esa negación hace que el teatro deje de ser “la última fortaleza de los convencionalismos” (Émile Zola, “El naturalismo en el teatro”, 2002, p.153) y que, intentando acercarse cada vez más a la observación directa de “cómo es la vida”, vaya sentando progresivamente los artificios del realismo. Zola (2002) reconoce que “Diderot y Mercier instauraron decididamente las bases del teatro naturalista” (p.165) y que a partir de allí se observaría una “evolución naturalista” que convertiría a los dramaturgos en “obreros de la verdad”, “anatomistas, analistas, investigadores de la

vida, compiladores de documentos humanos” (p.182).

El nuevo concepto de la mimesis cumple una función utilitaria: sirve ahora para excitar el interés del espectador halagando su complacencia y para confirmar el juicio favorable que tiene de la ideología y la moral de su grupo social; más adelante servirá para producir en él los cambios exigidos por el progreso, el autocuestionamiento burgués (tan caro a la burguesía) y la lucha de clases. En “nuestros teatros en los 90”, uno de los máximos cultores del drama moderno, George Bernard Shaw (1965), afirmará: “[El teatro debe ser] una fábrica de pensamiento, un incitador de la conciencia, un elucidador de la conducta social, un arsenal contra la desesperación y la estupidez, y un templo del Ascenso del Hombre”. En el prólogo a *La señorita Julia*, August Strindberg (1982, p.89) explicita la función pedagógica que la burguesía otorga a ciertas formas de teatro, y en particular al drama moderno, ya sea para educar en su visión de mundo, afianzar su conformismo o para cuestionarlo:

Durante largo tiempo he tenido al teatro, como al arte en general, por una *Biblia pauperum* [Biblia de los pobres], una biblia en imágenes para los que no saben leer la letra impresa, y al dramaturgo por un predicador laico¹² que va ofreciendo las ideas de su tiempo en forma popular, lo suficientemente popular para que la clase media, que es la que llena los teatros, pueda entenderlas sin demasiados quebraderos de cabeza. Por eso el teatro ha sido siempre una

¹² Implícitamente, Strindberg establece una continuidad del teatro como escuela desde la Edad Media (cuando estaba puesto al servicio de la educación en el dogma cristiano) al teatro como escuela de la Modernidad (cuando, vaciado de su sentido religioso original, el nuevo teatro escuela “evangeliza” en los valores laicos de la sociedad moderna).

escuela para la juventud, las personas medianamente cultas y las mujeres, es decir, para aquellos que todavía conservan la capacidad primitiva de engañarse a sí mismos y de dejarse engañar, o, en otras palabras, de aceptar la ilusión o sugestión que les presenta el autor. (p.89)

Un brillante continuador y renovador del drama moderno en el siglo XX, Arthur Miller (1959), observará que:

El drama social es el hombre de la totalidad humana. Para mí, sólo accesoriamente es un análisis crítico de la sociedad. *Un tranvía llamado Deseo* es un drama social, así mismo *El mono velludo* y prácticamente todas las demás piezas de O'Neill. Pues en el fondo todas ellas calan en la pregunta: ¿cómo debemos vivir?

En nombre de la educación y de la ilusión escénica, el teatro burgués encuentra en la "utilidad" el fundamento político de la nueva poética: una herramienta para refrendar o cuestionar –como método superador– los valores de la burguesía. Todavía en el siglo XX Jean-Paul Sartre (1979) registra ese valor conformista y de ratificación del *statu quo* de algunas expresiones del drama moderno:

Todas estas obras burguesas siempre me han parecido repletas de filosofía, sólo que los burgueses no la reconocen porque es la suya propia (...) Únicamente la ven cuando la filosofía es de algún otro; si se trata de la propia, entonces creen que es la verdad y exclaman: ¡Con qué elegancia está dicho!

En suma, en el siglo XVIII se sientan germinalmente las bases poéticas y epistemológicas que harán posible la configuración del drama moderno en la segunda mitad del XIX: se anhela y elabora una forma genérica alternativa a la tragedia y la comedia, el drama; se la destina a cumplir una utilidad social en un contexto inmediato y específico, el de la burguesía urbana, sus problemas, planes e ideología. Se estructura la poética de este nuevo drama de manera tal que la pieza expone una clara tesis sobre problemas sociales vigentes. El objeto del teatro pasa a ser el análisis crítico de la sociedad contemporánea, su discusión y sobre todo su modificación. Para ello se diseñan recursos de registro escénico de la empiria observada que garanticen la ilusión referencial, la identificación temática y la comunicación de la tesis. El teatro adquiere una función de "espejo" o "reflejo" de la vida, y de esta manera comienza a proyectarse hacia el realismo con la intención de disimular su naturaleza teatral. Las primeras expresiones canónicas del drama moderno pueden hallarse hacia 1870. Encuentran antecedentes en el siglo XIX en Alexandre Dumas (hijo) y Émile Augier¹³, y las poéticas del melodrama social y el drama sentimental. Dumas (hijo) escribe en el prólogo a su obra *El hijo natural* (1868): "Mediante la comedia, la tragedia, el drama, la obra bufa, en la forma que más nos convenga, pero inauguremos el teatro útil". Sobre Dumas (hijo) ha señalado Alfredo de la Guardia (1947):

¹³ El primero, a través de obras que prefiguran el drama moderno: *La dama de las camelias* (1852), *Le Demi-monde* (1855), *El hijo natural* (1858), *Las ideas de Mme. Aubray* (1867) y *Monsieur Alfonso* (1874); el segundo, especialmente con *El yerno del señor Poirier* (1854).

Tiene el mérito de ser, en verdad, el fundador del teatro de ideas. Es evidente que su obra, no sólo revolucionó la escena francesa, y le abrió un ancho horizonte, sino que ejerció una influencia universal. El comienzo del realismo francés atrajo, sin duda, la atención de Ibsen y de Bjornson. (pp.38-39)

Sin embargo, en su revisión de una historia del teatro francés, Émile Zola (2002) cuestiona a Dumas (hijo) porque, si bien “es uno de los obreros más potentes del naturalismo y poco le ha faltado para que encontrara la fórmula completa [del teatro naturalista] y la realizara” (p.170), es sensible aún a los convencionalismos del teatro anterior.

Nunca duda entre la realidad y una exigencia escénica; vuelve la espalda a la realidad (...) se diría que M. Dumas sólo se sirve de lo verdadero como un trampolín para saltar en el vacío. Hay algo que le ciega. No nos conduce nunca a un mundo que conozcamos, el medio es siempre penoso y ficticio, los personajes pierden todo el acento natural y ya no tocan con los pies en el suelo. Ya no se trata de la existencia en toda su amplitud, sus matices, su sencillez; se trata de un alegato, una argumentación, algo frío, seco, frágil, en lo que ya no hay aire. El filósofo ha matado al observador, ésta es mi conclusión; y el hombre de teatro ha consumado al filósofo. Esto es muy lamentable. (Zola, 2002, pp.171-172)

La consolidación de la poética del drama moderno, tardía respecto de la novela realista como sostiene Zola, se vincula además a los procesos de cambio en la puesta en escena y, especialmente, a los avances en escenotecnia (iluminación a gas y eléctrica, escenografía tridimensional). Destaquemos entre otros hitos iniciales (tanto dramáticos y escénicos como metateatrales) de productividad en el teatro europeo entre 1870-1880, el estreno de *Teresa Raquin* del mismo Zola en 1873 (versión escénica de su novela, de escasa permanencia en cartel); el inicio en 1874 de la gira de Meiningen por Europa; los estrenos de *La bancarrota* (1875) y *Leonarda* (1879) de Björnstjerne Björnson, *Los pilares de la sociedad* (1877) y *Una casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen.

El desarrollo del realismo y el naturalismo ya no tendrá límites a partir de la década del 80, cuando se producirá su rica polémica (Chevrel, 1982), crecerá el número de obras y autores y aparecerán compañías que realizarán un aporte esencial a su poética, entre ellas el Théâtre Libre (1887) de André Antoine (Francia) y la Freie Bühne (Escena Libre) de Otto Brahm (Alemania). A partir de los años 80 y 90 y en la primera década del siglo XX realizarán valiosas contribuciones a la poética del drama moderno, entre otros, Henri Becque, August Strindberg, Gerhart Hauptmann, George Bernard Shaw, Hermann Sudermann, Máximo Gorki, Antón Chejov, Angel Guimerá, Eugene Brieux, Jacinto Benavente, Enrique Gaspar, Giuseppe Giacosa, Romain Rolland, Girolamo Rovetta, Roberto Bracco, Arthur Schnitzler y, en el Río de la Plata, Florencio Sánchez y Roberto Payró. Adquirirá protagonismo impar el Teatro de Arte de Moscú (1896), liderado por Constantin Stanislavski y Nemirovich-Danchenko.

La poética del drama moderno

La poética abstracta del drama moderno propondrá un modelo mimético-discursivo-expositivo que trabaja con una nueva concepción del teatro (que reclama para el análisis su respectiva base epistemológica) a la que llamaremos objetivista, sustentada en cinco principios:

a) El ser del mundo es objetivo: existe un mundo “real”, objetivo, compartido por todos los hombres, determinado y constituido por el conjunto de saberes y experiencias de la empiria, y ese mundo posee reglas estables, de base material, por lo que el hombre puede investigarlo, observarlo, conocerlo, medirlo y hacer predicaciones sobre él a partir de un principio de verdad que se sustenta en las constataciones –observación de las recurrencias y comprobaciones– del régimen de experiencia empírica. Ese mundo objetivo es el punto de referencia de la vida social (el común mundo compartido, el régimen de la vida cotidiana y las interacciones humanas) y todo conocimiento o posibilidad del hombre parte de su relación con él.

b) El ser del arte puede ser complementario con el ser del mundo real: el arte, si bien tiene rasgos específicos, posee la capacidad de mimetizar sus mundos poéticos (ficcional) a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica. La *poiesis* teatral puede generar la ilusión de una reproducción mimética de la empiria, pero a la vez organiza esa ilusión para construir hipótesis, tesis, predicaciones sobre el mundo real, y preserva su naturaleza específica de obra de arte.

c) El fundamento es la ilusión de contigüidad entre mundo y arte: la dinámica de relación entre el ser del mundo y el ser del arte

debe estar definida por la adecuación del segundo al régimen del primero. El arte se adecua a la percepción del régimen de experiencia y adquiere el estatuto de una extensión valorizada, de una prolongación multiplicadora de la empiria, pero al mismo tiempo supera la diversidad-trivialidad del acontecimiento empírico con la organización en una idea y con la configuración de una estructura de reglas específicas.

d) El tipo de escena canónica en materia de arte teatral es la realista¹⁴: sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético, el realismo exige la puesta en suspenso de la incredulidad, la aceptación del pacto de recepción respecto de la posibilidad artística de dicha contigüidad. El espectador debe aceptar la convención por la que se sostiene que el mundo poético es una parte integrada al todo real, pero a la vez sabe que el arte proyecta una determinada valorización de la empiria y se separa de ella por su especificidad de construcción (reglas internas de la poética).

e) Estatuto del artista y función del arte: es un observador del mundo real y un reproductor (reconstructor, recreador) de ese mundo en el arte, no crea un mundo autónomo a partir de su voluntad, sino que se limita a recrear en la esfera poética las condiciones de funcionamiento de la empiria, con el objetivo de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. La recursividad es relevante en la poética del drama moderno: se parte del mundo para duplicarlo en el arte, pero se pretende que luego el arte incida en la modificación del mundo. Resulta muchas veces difícil precisar si se trata de un vínculo

¹⁴ Es importante señalar que el realismo excede las estructuras del drama moderno y se manifiesta en muchas otras poéticas. El drama moderno, en cambio, exige realismo para su versión ortodoxa.

tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) o revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). La recursividad se resuelve como borramiento de los términos causa-efecto.

La poética naturalista propone una variante de la versión canónica del drama moderno: se trata de observar-analizar-exponer la empiria desde los saberes rigurosos de la ciencia: ilustrar los saberes científicos *a priori* a través de esquemas narrativos escénicos; acceder a esos saberes a través del contacto con las tesis científicas, de allí que el artista debe informarse, documentarse, leer ciencia; partir de la observación de la naturaleza y elaborar un método que garantice un conocimiento riguroso. A la vez se trata de colaborar con la ciencia en la provisión de nuevos saberes desde el “teatro-laboratorio”. Como sostiene María Luisa Bastos (1989, pp.27-40), el naturalismo es un realismo que acentúa la “ilusión de científicismo”. Zola (2002) lo explicita en su manifiesto de 1879: “El naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe (...) No más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana” (p.150); “No somos más que sabios, analistas, anatomistas, y nuestras obras tienen la certeza, la solidez y las aplicaciones de las obras de ciencia” (p.163).

El drama moderno opera como mimesis realista en tanto posee la capacidad de someter los mundos poético-ficcionales al régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. Es discursivo porque se basa en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, no cuestiona la posibilidad de contar con un

alto caudal lingüístico: la acción verbal es un componente insoslayable de su poética, a veces más relevante que la acción física. Es expositivo porque los intercambios verbales son puestos al servicio de la exposición redundante de una tesis, del análisis, conocimiento y predicación sobre el mundo.

En la esfera del trabajo, el dramaturgo es consciente de cómo entabla vínculos entre empiria y creación poética. Obsérvese cómo resuelve Ibsen esa tensión en este metatexto:

En general establezco para cada una de mis piezas tres planes que difieren mucho por los detalles, si no por la trama. Después del primer esquema, me parece conocer a los personajes como si yo hubiera viajado con ellos en tren. En el borrador siguiente, todo se me aparece con más nitidez y yo los conozco como si juntos hubiéramos pasado un mes en un lugar de veraneo: ya distingo en ellos los rasgos fundamentales y las pequeñas particularidades de su carácter. Con todo, todavía sería posible un error de mi parte en algún aspecto esencial. En fin, con el tercer borrador, llego a los límites de mi conocimiento: ya no ignoro nada de esas gentes que he frecuentado durante tanto tiempo y tan de cerca. Son mis amigos íntimos. No me han de decepcionar, y tal como entonces los veo, es como los veré siempre. Yo no busco símbolos, pinto hombres. No me atrevo a meter un personaje en una pieza hasta que sea capaz de contar mentalmente los botones de su levita.¹⁵

¹⁵ Metatexto antológico de Ibsen, citado y traducido por Anderson Imbert (1946, p.179).

Darío Villanueva (2004) ha señalado tres dimensiones del realismo que están presentes en la configuración del drama moderno:

-Realismo genético:

Todo lo fía a la existencia de una realidad unívoca anterior al texto ante la que sitúa la conciencia perceptiva del autor, escudriñadora de todos sus entresijos mediante una demorada y eficaz observación. Todo ello da como resultado una reproducción veraz de aquel referente, gracias a la transparencia o adelgazamiento del medio expresivo propio [del teatro], el lenguaje [dramático y escénico], y a la 'sinceridad' del artista. (p.43)

-Realismo formal:

Hablaremos de realismo formal o inmanente como opuesto al realismo genético y le atribuiremos en vez de aquella "hermenéutica de reconstrucción" –la más lógica para poder proyectar en correspondencia el mundo interno descrito en el texto sobre el mundo real objetivo del que procedía– el principio desarrollado por Hans Georg Gadamer de la distinción estética, que lleva implícita la abstracción "de todo cuento constituye la raíz de una obra como su contexto original vital, de toda función religiosa o profana en la que pueda haber estado y tenido su significado". Es decir, la puesta en paréntesis de "los momentos no estéticos que le son inherentes:

objetivo, función, significado de contenido". (...) Esta doctrina gadameriana concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención. (p.68)

-Realismo intencional:

Nos acercamos así a la comprensión del realismo no desde el autor o desde el texto aislado, sino primordialmente desde el lector, con todos los avales necesarios de la fenomenología, que no concibe una obra de arte [teatral] en plenitud ontológica si no es actualizada, y de una pragmática que no considera las significaciones solo en relación al mero enunciado, sino desde la dialéctica entre la enunciación, la recepción y un referente. Un realismo en acto, donde la actividad del destinatario es decisiva y representa una de las manifestaciones más conspicuas del 'principio de cooperación formulado por H. P. Grice'. (p.114)

El realismo del drama moderno presenta estas tres dimensiones: la de la presuposición y consecuente sujeción al régimen de experiencia empírica propio del mundo o la realidad; la de una lógica interna del texto dramático y del texto escénico que plantea un vínculo con la especificidad de lo artístico, la negatividad característica de la autonomía; la de la participación del espectador quien, para que haya realismo, debe partir de la aceptación de la convención realista incluso cuando es consciente de la especificidad artística de la obra y sus convenciones.

Consideramos que estas tres dimensiones del realismo son complementarias, no opuestas o refractarias entre sí y que, a diferencia de lo señalado por Villanueva (2004, p.44 y sigs.), las tres están presentes en la teoría y en la práctica literaria-teatral de Zola. Por lo tanto, tres preguntas son insoslayables ante la poética del drama moderno:

1. ¿Cómo piensa la poética del drama moderno el mundo o la realidad con los que guarda un vínculo de realismo genético y sobre los que pretende incidir?
2. ¿Qué artificios o procedimientos estructurales establece el drama moderno para simultáneamente entablar el vínculo de la obra artística con el mundo/la realidad sustentados en forma objetivista y preservar la autonomía, la monumentalidad, la diferencia que hacen de esa obra una contribución al arte?
3. ¿Qué le pide el realismo del drama moderno al desempeño del espectador en cuanto al desarrollo de destrezas para que, pragmáticamente, la poética sea posible? ¿Qué diseño de espectador implícito realiza?

En tanto archipoética o modelo abstracto, los rasgos estructurales inmanentes del drama moderno pueden sistematizarse en seis niveles, interrelacionados y a la vez subsumidos al efecto de ilusión de contigüidad metonímica entre mundo real objetivo y mundo poético:

- Realismo sensorial: a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista debe reproducir el efecto sensorial del mundo real, “como si” el

espectador asistiera a una escena real¹⁶. El espectador debe poder aceptar la ilusión de una “cuarta pared” invisible, debe sentirse el espía de una situación “real” que no reconoce su presencia como testigo. Esa ilusión no debe romperse de ninguna manera (principio de dramaticidad). Para ello son fundamentales la función icónica de los signos, el empleo en escena de accesorios reales (objetos), la escenografía tridimensional (que desplaza los telones pintados), la abundancia de detalles superfluos (Barthes) que contribuyen a crear el efecto de “diversidad de mundo” (Hamon), los materiales reales en la confección del vestuario, el efecto de la luz adecuado al régimen empírico, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores pueden actuar “de espaldas” a la platea). Deben evitarse los guiños al público, los monólogos y soliloquios, el “salirse de personaje”. El realismo canónico no puede evitar valerse de recursos del realismo ingenuo, por ejemplo, el uso de comestibles calientes y olorosos durante la situación de una cena, el uso de fuego, la inclusión de animales vivos; sin embargo, muchas veces no puede renunciar a la mediación metafórica, especialmente en las escenas de violencia, sangre, sexo o muerte, en esos casos se buscan las resoluciones sensoriales más veristas a través de efectos especiales (que tanto desvelaban a un director como el naturalista André Antoine).

- Realismo narrativo: en el plano de la articulación de los acontecimientos

¹⁶ Véase Anne Surgers (2005, pp.130-136), “En dirección al ‘realismo’” en su *Escenografías del teatro occidental*.

ficcionales entre sí, la poética del drama moderno busca mimetizar el funcionamiento empírico de las representaciones temporales en la vida cotidiana, pero a la vez lo tensiona con las necesidades de la coherencia narrativa inmanentes a la obra dramática. Se trata de lograr un equilibrio entre la lógica del régimen de lo real y la materialidad del arte, ya que –como señalamos arriba– incluso en el realismo el drama no pierde su dimensión poética. Se requiere: la escena presentificadora de los acontecimientos (que se exponen “por ellos mismos” ante los ojos de los espectadores, de acuerdo con la observación de Szondi, 1994, p.29), combinada con la inclusión dramática de relato (referencia verbal de los acontecimientos en ausencia de los mismos, con el objetivo de informar lo sucedido en el pasado o lo acontecido en el campo de la extraescena) a través del personaje (narradores internos, Abuín, 1997, p.23); linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) articulada según gradación de conflictos; ritmo y velocidad acordes a cada situación según la observación del régimen de experiencia; alternancia de secuencias sintácticas con acción y sin acción; causalidad explícita o implícita (inteligible o explicitable) en el vínculo entre los hechos; cronotopo realista (acuerdo entre espacio y tiempo según la observación de la empiria); distribución de la elipsis para anular zonas de representación trivial; ubicación estratégica y valorización central de los encuentros personales (Bentley) en tanto en dichos momentos reveladores es cuando más avanza la acción de la pieza.

- Realismo referencial: lo narrado o mundo representado en escena (cuerpo

semiótico II)¹⁷ debe guardar vínculos referenciales con la imagen del mundo real proveniente del régimen de experiencia. Dicha imagen varía de acuerdo con variables socioculturales (por ejemplo, no conciben de la misma manera el régimen de experiencia un ateo y un creyente). Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no pueden entrar en contraste con los datos y saberes que proveen las categorías de lo normal (lo que constituye norma, lo inexorable) y lo posible (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia¹⁸. Algunos procedimientos en este nivel son: el personaje referencial de identificación social; el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia sociocultural, diferencia); la oposición de caracteres; las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles; el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

- Realismo lingüístico: la lengua de los personajes en escena debe contribuir, a través de su convencionalización, a generar efecto de realidad de acuerdo a la naturaleza del personaje, las situaciones, la pragmática del diálogo, etc., siempre

¹⁷ Para la noción de cuerpo semiótico, véase *Cartografía teatral*, cap. II (Dubatti, 2008).

¹⁸ Por ejemplo, constituyen lo normal las leyes de la física y la química, la regularidad del tiempo (las estaciones, los momentos del día), las imposiciones de la naturaleza biológica, etc. En lo posible ingresa todo aquello que, de acuerdo con el régimen de experiencia, podría suceder, aunque no necesariamente (es posible que mañana sea un hermoso día, que vengan visitas, etc.). Sobre las nociones de lo normal y lo posible, véase Barrenechea (1978, pp.89-90).

referenciados con los saberes de la empiria. La lengua poética de los personajes busca asimilar su convención a la lengua natural. El uso de la prosa es excluyente. Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de los dramaturgos realistas en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra.

- Realismo semántico: todos los niveles están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con vistas a ratificar o modificar su realidad. La producción de sentido se concreta desde la estructura narrativa, desde la composición del personaje, desde el plano lingüístico, etc. Tres procedimientos fundamentales son el personaje-delegado (Hamon), encargado de explicitar las condiciones de comprensión de la tesis; la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos (la “casa de muñecas”, el “pato salvaje”, los “espectros”, etc.); la redundancia pedagógica, herramienta de cohesión que garantiza la insistencia en la construcción de la tesis a lo largo del texto y en todos sus niveles. La tesis generalmente es unívoca, aunque la capacidad de producción de sentido del texto la supera y produce un efecto multiplicador de la semántica de la pieza. En el caso del naturalismo (variable interna de la poética realista), la tesis proviene de textos científicos preexistentes. En el realismo canónico la tesis suele poseer un carácter tautológico, es decir, preexiste a la creación de la pieza teatral. El texto predica una tesis cuyo contenido es extra-

artístico y ya se conoce antes de ver o leer la obra. Sin embargo, como observaremos en el análisis de *Una casa de muñecas* en el capítulo que sigue, el drama posee una capacidad semántica que excede la univocidad de la tesis y en consecuencia posibilita la generación de saberes nuevos, no tautológicos. Es relevante la observación de Zola (2002) respecto del carácter objetivo de la tesis, que debe dejar de lado toda “emoción” o “prejuicio” del autor: la tesis debe ser “impersonal”, el dramaturgo:

(...)no es más que un escribano que no juzga ni saca conclusiones. El papel estricto de un sabio consiste en exponer los hechos, en ir hasta el fin del análisis, sin arriesgarse en la síntesis; los hechos son estos, la experiencia probada en tales condiciones da tales resultados; y se atiene a estos resultados porque si quisiera avanzarse a los fenómenos, entraría en el campo de la hipótesis; se trataría de posibilidades, no de ciencia. (pp.160-161)

- Realismo “intencional” o voluntario en la pragmática del espectador: la violencia o presión que implica someter los mundos poéticos a la lógica del régimen de la empiria y de la exposición de una tesis, muchas veces no garantiza que los textos no se desdelimiten del principio organizador del efecto de real. En esos casos, de acuerdo con Darío Villanueva (2004), es el lector o el espectador del drama el encargado de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención. Para que haya realismo, el espectador debe aceptar la existencia de un mundo anterior a la poíesis, la sujeción de ésta al funcionamiento de ese mundo,

el sistema de convenciones que generan la ilusión de contigüidad, la función del arte y del artista antes señalados, etc. Como puede observarse, cada concepción de teatro exige a los espectadores un principio de colaboración, desempeños, presuposiciones y saberes diversos.

Tal como sostiene la Poética Comparada, las archipoéticas ofrecen al menos seis versiones de despliegue histórico y en el caso del drama moderno esto resulta verificable por la gran productividad de su modelo. Las versiones son:

1. La versión canónica, que acabamos de caracterizar en su modelo abstracto, y que puede hallarse en la micropoética de los textos de Henrik Ibsen de su período canónico: *Los pilares de la sociedad* (1877), *Una casa de muñecas* (1879), *Espectros* (1881), *Un enemigo del pueblo* (1882) y *El pato salvaje* (1884).

2. La versión ampliada, en la que la estructura canónica presenta intertextos de otras archipoéticas subordinadas. Puede verificarse en una vasta literatura dramática, entre la que se cuentan textos del mismo Ibsen (*El arquitecto Solness*, *El niño Eyolf*, *Cuando despertemos entre los muertos*) y de Arthur Miller (drama moderno e intertextos del cine en *La muerte de un viajante*, 1949).

3. La versión fusionada de dos archipoéticas (ambas archipoéticas se imponen como formalizadoras de la organización del nuevo modelo) puede hallarse en el teatro de August Strindberg, ya en *El padre* (1887) y *La señorita Julia* (1888) pero especialmente en la versión más compleja, *La danza macabra* (1900). También en el teatro de Eugene O'Neill, *El mono velludo* (1922).

4. La versión crítica o cuestionamiento interno de la versión canónica: se trata de una versión avanzada por su capacidad de síntesis y economía sobre la organización de la poética canónica, y que recurre a intertextos de otras archipoéticas. Sobresale en el realismo crítico de Bertolt Brecht: *Madre Coraje* (1939), *Vida de Galileo* (1939), *El círculo de tiza caucasiano* (c1944-1945).

5. La versión paródica, que trabaja sobre el modelo de la repetición y la transgresión de componentes de la versión canónica, puede hallarse tempranamente en la estructura de *Ubú Rey* (1896) de Alfred Jarry y en *La cantante calva* (1950) de Eugene Ionesco.

6. La versión disolutoria o versión negativa, cuya poética resulta del ejercicio de violencia sistemática contra los fundamentos de la versión canónica. Pueden leerse como versiones disolutorias del drama moderno *Esperando a Godot* (1952) o las piezas del teatro breve de Samuel Beckett.

MARTÍNEZ ESTRADA Y LAS ESTRUCTURAS DEL DRAMA MODERNO

Los tres dramas escritos por Martínez Estrada en su segunda etapa teatral responden a las estructuras del drama moderno, pero en su versión ampliada, es decir, incorpora procedimientos de otras poéticas —expresionismo, simbolismo— subordinados a una matriz que proviene del drama moderno canónico. Como hemos adelantado arriba, en la secuencia de escritura *Lo que no vemos morir / Sombras / Cazadores*, se advierte una progresiva intensificación de la incorporación de otros procedimientos, pero la poética

del drama moderno sigue siendo basal. Nos detendremos en el análisis de *Lo que no vemos morir* para señalar, primero, su relación con el drama moderno, y luego la presencia de procedimientos de ampliación con otras poéticas.¹⁹

Martínez Estrada escribe *Lo que no vemos morir* desde la base mimético-discursivo-expositiva objetivista del drama moderno. La historia de Pablo, Marta y su familia está construida desde la mimesis realista por la ilusión de contigüidad que se genera entre el mundo poético-ficcional y el régimen de experiencia del mundo natural-social objetivo. La mimesis realista garantiza que el espectador establecerá relaciones entre la obra y el mundo contemporáneo, de allí que la historia que se cuenta sea contemporánea al mundo real del espectador. En cuanto a lo discursivo, Martínez Estrada se funda en la fluidez de la palabra dentro de la situación escénica, otorga a sus personajes un alto caudal lingüístico que coloca en primer plano la acción verbal. Pone todos estos componentes al servicio de la exposición de una tesis, del análisis, el conocimiento y la predicación sobre el mundo compartido con los espectadores. Martínez Estrada respeta los cinco principios de la concepción del drama moderno: a) parte del supuesto de que el ser del mundo es objetivo, “real”, compartido por todos los hombres, posee reglas estables, y puede ser investigado, comprendido y predicado; b) el ser del arte tiene la capacidad de complementarse con el ser del mundo real, puede mimetizar sus mundos poéticos (fccionales) de acuerdo a las reglas de funcionamiento del régimen de experiencia empírica; c) desarrolla los mecanismos de ilusión de contigüidad entre mundo y arte; d) recurre a la escena realista; e) se autoatribuye

un estatuto de artista observador del mundo real y capaz de reproducir el funcionamiento de ese mundo en el arte, así como otorga a su teatro la función de volver a ver la empiria, de verla mejor, de predicar sobre ella y, recursivamente, de incidir desde el arte en el mundo real. En el caso de Martínez Estrada la recursividad es relevante: parte de la observación y el análisis del mundo para duplicarlo en el arte, pero pretende además que el arte incida en la modificación del mundo. Es a la vez un vínculo tautológico (el arte ilustra lo ya advertido en el régimen de experiencia) y revelador (el arte pone en evidencia lo propio de la empiria hasta entonces no advertido). He aquí la doble instrumentalidad del drama moderno, presente en *Lo que no vemos morir*, en complementariedad con la función que el teatro independiente –y especialmente el Teatro del Pueblo, que estrena la obra– otorga al teatro como escuela.²⁰

No se trata en Martínez Estrada de la exposición de saberes científicos, tomados de sus lecturas de la ciencia, sino más bien de saberes que provienen de la auto-observación de la propia existencia en el mundo. En su caso, como en el de Strindberg (Dubatti, 2009), la base objetivista, como veremos enseguida, se combina con una dimensión subjetivista. En la esfera del trabajo, como el dramaturgo del drama moderno, Martínez Estrada es plenamente consciente de sus métodos de observación social y de auto-observación existencial, explicitados en sus ensayos e incluso en su poesía.

Para componer *Lo que no vemos morir*, Martínez Estrada pone en ejercicio las tres dimensiones del realismo presentes en la

¹⁹ Para el análisis de *Sombras y Cazadores*, remitimos a nuestra conferencia citada en la nota 1, o al prólogo de *Teatro* de Martínez Estrada de próxima edición en EDIUNS.

²⁰ Sobre la relación del teatro independiente con el concepto de teatrista ilustrado, véase Dubatti (2012a).

configuración del drama moderno señaladas por Villanueva (2004): *realismo genético* (la reproducción veraz del referente observado en la realidad social y existencial), *realismo formal* (concede al texto vida propia, relativamente autónoma del autor y de su intención) y *realismo intencional* (garantiza desde la construcción de la poética que el lector acepte la convención realista, su principio complementario de cooperación).

Detengámonos primero en los artificios o procedimientos estructurales del drama moderno canónico con los que Martínez Estrada construye *Lo que no vemos morir*, luego observaremos los procedimientos de ampliación provenientes de otras poéticas. Seguiremos en nuestro primer paso los seis niveles de realismo:

- **Realismo sensorial:** a partir de los datos provenientes de los sentidos (especialmente la vista, el oído y el olfato), la escena realista de *Lo que no vemos morir* reproduce el efecto sensorial del mundo real, “como si” el espectador asistiera a una escena real. Esto se depende de la primera didascalía, en la que Martínez Estrada (1957) diseña el espacio escénico: “Comedor, a todo lo ancho del escenario. Amplia puerta que puede cerrarse con cortinas, comunica con el escritorio”, etc. (p.18). El dramaturgo diseña un espectador-modelo que acepta la ilusión de una “cuarta pared” invisible y sostiene el principio de dramaticidad (el mundo ficcional parece desempeñarse ajeno a la presencia del público en la sala, sin fracturas, a la manera del “drama absoluto” del que habla Szondi, 1994). En la descripción del espacio escénico Martínez Estrada recurre a todos los componentes de la escena realista característica del drama moderno: la función icónica de los signos, el empleo de accesorios reales (objetos), la

escenografía tridimensional (que desplaza los telones pintados), la abundancia de detalles superfluos y el efecto de “diversidad de mundo”, los materiales reales en la confección del vestuario, el efecto de la luz adecuado al régimen empírico, el acuerdo coherente entre escena y extraescena, el trabajo de los actores no direccionado frontalmente hacia el espectador (los actores podrían actuar “de espaldas” a la platea). Deben evitarse los guiños al público, los monólogos y soliloquios, el “salirse de personaje”. Ningún componente de la imagen multisensorial de la escena quiebra el efecto de real.

- **Realismo narrativo:** Martínez Estrada combina la escena presentificadora de los acontecimientos (que se exponen “por ellos mismos” ante los ojos de los espectadores) combinada con la inclusión dramática de relato a cargo de personajes-narradores internos. Trabaja con una linealidad progresiva (principio, desarrollo, fin) articulada según gradación de conflictos, según una secuencia narrativa prototípica (Adam, 1992)²¹:

1. Situación inicial: cubre casi todo el Acto I, en el que se cuenta la situación desesperante de los negocios de Pablo y el malestar de su relación con Marta, justo el día en el que cumplen 25 años de casados. Se trata de una situación inicial extensa, en la que Martínez

²¹ Para Jean-Michel Adam (1992), el texto narrativo se define por una secuencia, estructura o red relacional jerárquica. Es la unidad constitutiva del texto conformada por grupos de proposiciones (macroproposiciones). La proposición es una unidad ligada por el movimiento doble complementario de la secuencialidad y la conexidad. La secuencialidad es la estructura jerárquica a la que se integran las proposiciones; la conexidad es la sucesión lineal de esas proposiciones. Para Adam hay cinco secuencias prototípicas (número reducido de tipos de reagrupamiento de proposiciones elementales): narración, descripción, argumentación, explicación y diálogo. La secuencia narrativa prototípica puede esquematizarse de este modo: Situación inicial - Complicación - Re(Acción) - Resolución - Situación final.

Estrada actualiza abundante información sobre el pasado de los personajes (y estratégicamente oculta parte importante de esa información que nunca será revelada en el transcurso de la obra, en un juego relevante con las expectativas del público, deseoso de saber).

2. Complicación: el suicidio de Marta, magistralmente manejado por Martínez Estrada desde la elipsis y el recurso del entreacto madurativo. Se oye el disparo del arma justo en el cierre del Acto I. El espectador dudará durante el intervalo entre Acto I y Acto II quién se ha matado, ya que tanto Pablo o Marta pueden haberse suicidado. Recién sabremos efectivamente qué ha sucedido en el arranque del Acto II, Pablo aparece en el comienzo de la Escena 1 y se refiere a la muerte de Marta.

3. Re(Acción): toma todo el Acto II y buena parte del III. Frente al suicidio de Marta, Pablo irá tomando conciencia de su nueva situación, se sentirá culpable e irá cayendo progresivamente en un nuevo estado de desesperación y agotamiento, confusión y lucidez. Dialogará con la sirvienta María sobre el secreto de su esposa, se encontrará en el espacio del sueño con Marta, intentará ordenar en lo posible algunas cuentas pendientes, pedirá a sus hijos dinero para pagar la deuda con su cuñado Andrés (dinero que le será negado), se enterará del secreto de su mujer (el hijo perdido) en diálogo con su hija Ofelia.

4. Resolución: Acto III, Escena 6 (escena final). En diálogo con

Eva, su cuñada, Pablo realiza una confesión final y le anuncia que partirá "Para no mirar a la muerte. Sino adelante. A la soledad" (Martínez Estrada, 1957, p.74). Finalmente parte de su casa en un nuevo estado de conciencia. Es ésta en realidad su segunda partida del hogar, pero ahora diferente: "Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir" (p.75).

5. Situación final: breve mirada final en la que Eva despide a Pablo (en la extraescena) mientras lo mira alejarse desde la ventana, en situación deliberadamente semejante a la de la despedida anterior de Pablo con el Cobrador. Escribe Martínez Estrada (1957): "*(Sale Pablo. Eva mira por la ventana, a la calle, como Pablo cuando se fue el Cobrador. Un largo silencio. Eva levanta una mano, como saludando. Telón.)*" (p.75).

La secuencia se articula a través de la ubicación estratégica y la valorización central de los encuentros personales (procedimiento fundante del drama moderno canónico), y es en dichos momentos reveladores cuando más avanza la acción. Martínez Estrada multiplica los encuentros personales de Pablo con Marta (Acto I y Acto III, este último en el plano del sueño), con Eva (en los tres actos), con sus hijos, con la sirvienta María, con el Cobrador, con su cuñado Andrés... En todos los casos combina la acción verbal con la acción interna, la acción manifestada por el silencio de los personajes, lo que se dice y lo que se calla, de lo que resulta una causalidad implícita que se encarga,

paradójicamente, de explicitar el misterio de la existencia, la necesidad de aceptar que no se sabe, la imposibilidad de decir. Martínez Estrada centra la acción en el balance existencial, la reflexión a partir del paso del tiempo en la propia vida y el devenir de la existencia, por lo que su obra busca un equilibrio entre realismo social y realismo psicológico. Es relevante recordar que este procedimiento de la acción interna ya está presente, con la consecuente anulación de las estructuras monologales, en la versión canónica del drama moderno, por ejemplo en *Una casa de muñecas* de Ibsen (véase al respecto Dubatti, 2006a, y especialmente nuestro estudio preliminar a Ibsen, 2006). Martínez Estrada preserva en los tres actos el mismo cronotopo realista del interior de la casa.

- **Realismo referencial:** el mundo representado por *Lo que no vemos morir* se vincula referencialmente con la burguesía argentina contemporánea, y por extensión con la sociedad argentina en su conjunto (los otros sectores sociales con los que la burguesía se vincula). Hay una correlación entre campo interno referencial de la obra y campo externo referencial (el mundo de la vida social/existencial en la empiria). Los componentes de la fábula y la historia (personajes, acontecimientos, objetos, tiempo y espacio representados) no entran en contraste con los datos y saberes que provienen de la empiria, Martínez Estrada se maneja dentro de las categorías de lo normal (lo que constituye norma, lo inexorable) y lo posible (lo contingente, incluso lo insólito) en el régimen de experiencia (Barrenechea, 1978). *Lo que no vemos morir* trabaja su poética con los principales procedimientos canónicos del realismo referencial: el personaje referencial de identificación social;

el acuerdo metonímico entre el personaje y el espacio que habita; el personaje con entidad psíquica y social (lógica de comportamientos, afectaciones, pasado y memoria, motivaciones, pertenencia sociocultural, diferencia), con historia (método biográfico); la oposición de caracteres; las nociones de tipo y de individuo de rasgos definibles; el registro del tiempo contemporáneo que (a diferencia del drama histórico) busca acentuar el efecto de contigüidad entre el teatro y la vida inmediata.

- **Realismo lingüístico:** la lengua de los personajes en escena genera efecto de realidad (tal como se pensaba ese registro en los años 40). Martínez Estrada mimetiza el régimen lingüístico poético interno a la obra, a través del léxico, la pragmática del diálogo, las funciones del lenguaje, etc., de acuerdo con la observación de la lengua natural en la empiria. El habla de los personajes se funda en una convención que busca la ilusión de contigüidad con el habla en la sociedad contemporánea. Los personajes hablan en prosa, como es característico del realismo en oposición a la tradición ancestral del teatro en verso (y a diferencia de *Títeres...*). Se recurre a un alto caudal lingüístico de los personajes, que evidencia una gran confianza de Martínez Estrada en la capacidad de expresión y creación de sentido de la palabra, pero también al uso de lo no-dicho, de la palabra silenciada, de la palabra de la acción interna, componente que Martínez Estrada reivindica como presente en la vida cotidiana.

- **Realismo semántico:** en *Lo que no vemos morir* todos los niveles del realismo están atravesados por el objetivo de exponer una tesis, que –como en el drama moderno canónico– consiste en una predicación relevante, significativa sobre el mundo social, resultado del examen de lo real social, con

vistas a ratificar o modificar su realidad. La tesis de Martínez Estrada es desoladora, y a la vez catártica, y como veremos enseguida (al estudiar los procedimientos de ampliación del drama moderno) tiene una base subjetivista: la existencia nos condena a la muerte, la disolución y el fracaso, con el paso del tiempo todo va muriendo en nosotros pero nos empeñamos en no verlo morir, en algún momento de la existencia abrimos nuestra percepción a esos procesos de degradación y asumimos una nueva relación con la muerte. Nuestra nueva relación con la muerte se transforma en un nuevo estado de conciencia, que implica una mirada lúcida sobre la verdadera realidad. Conocer esa verdadera realidad implica aceptar el misterio, es decir, aceptar que nos está vedado conocer, comprender, desentrañar el por qué de esa verdad del mundo. Y esa lucidez, dolorosa, a la vez es catártica: es necesario enfrentar esta verdad porque “cuanto más padezco, más me siento aliviado”, afirma Pablo (Martínez Estrada, 1957, p.47). Como es característico de una zona del drama moderno (por ejemplo *Los pilares de la sociedad*, *Una casa de muñecas*, *Un enemigo del pueblo*, *Espectros* de Ibsen, no así su *El pato salvaje* que propondrá la tesis contraria de la “mentira vital”), Martínez Estrada propone valerse del teatro para mirar de frente la realidad, la verdad (tal como el autor la concibe). El (auto)engaño (no querer ver la realidad) es, a la larga, peor que la toma de conciencia sobre cómo funciona realmente la vida. Martínez Estrada se vale de los tres procedimientos fundamentales para la explicitación de esta tesis: los personaje-delegados (Pablo, Eva, Marta cumplen la función de explicitar las condiciones de recepción de la tesis); la creación de una red simbólica que objetiva y sintetiza la tesis a través de un símbolo o conjunto de símbolos complementarios (la “tabla en el naufragio”, el

“hijo perdido”, con la riqueza semántica que se despliega en estos símbolos-canteras que enlazan en red con el cierre de la fábrica, la muerte de Marta, la disolución de la familia, etc.); la redundancia pedagógica, la isotopía, la insistencia –repetición con variaciones– en los mismos núcleos semánticos para garantizar la comunicación de la tesis.

- **Realismo “intencional” o voluntario en la pragmática del espectador y el lector:** implícitamente, Martínez Estrada diseña un espectador y un lector encargados de mantener viva, a puro pacto de recepción, la dinámica de la convención realista. Todos los niveles anteriores diseñan pregnantemente un espectador/lector dispuesto a asumir el pacto de recepción realista del drama moderno, con la intención de volver a ver la empiria/existencia real desde el teatro, verla mejor, salir del teatro con una predicación sobre el mundo social/existencial, hacer con ese saber algo en la vida cotidiana.

AMPLIACIÓN DEL DRAMA MODERNO: PROCEDIMIENTOS

Reconocida la matriz procedimental del drama moderno canónico, de la que sin duda Martínez Estrada es deudor, detengámonos ahora brevemente en los procedimientos de la versión ampliada con componentes de la poética expresionista y simbolista:

- **Tesis subjetivista:** a diferencia del drama moderno canónico, Martínez Estrada no fundamenta su tesis en un corpus científico o en una documentación/observación objetivista sino en la propia experiencia subjetiva. Su tesis está relacionada con la vehiculización teatral de la propia visión de mundo: a la manera del proto-expresionismo (Dubatti, 2009), *Lo que*

no vemos morir habilita la concepción de que el teatro puede transmitir tesis vinculadas a la experiencia autobiográfica, a la autorreflexión existencial, a las “dramaturgias del yo” (como sucede precursoramente con Strindberg y más tarde, entre otros, con Eugene O’Neill; véase al respecto nuestro análisis de *La señorita Julia* de Strindberg y *El mono velludo* de O’Neill en Dubatti, 2009). La concepción de Martínez Estrada se relaciona con el expresionismo por la valoración de la experiencia subjetiva del hombre como fundamento de la realidad y del mundo social. Paradójicamente, el expresionismo sostiene que la experiencia subjetiva construye el mundo compartido y por lo tanto dar cuenta de la experiencia subjetiva es ampliar los límites de la objetividad. Lo individual subjetivo también es histórico, y por lo tanto es transmisible a todos los hombres cuando adquiere un nivel trans-subjetivo. Como hemos estudiado en otra oportunidad, el expresionismo propone una nueva “objetividad subjetiva” que amplía, enriquece el conocimiento de la realidad y la empiria, como quería el drama moderno en sus orígenes canónicos objetivistas. Se trata de una visión evolucionada, enriquecida de la base objetivista del primer drama moderno, que deja “entrar” a las estructuras del drama moderno una visión más amplia de los límites del régimen de la experiencia humana.

- **Posible intertexto de la noción simbolista de “lo trágico cotidiano” de Maurice Maeterlinck:** para la tesis de Martínez Estrada vivir es enfrentar la muerte, el absurdo, la soledad, la falta de amor y comprensión (incluso de los hijos), la propia mediocridad, enfrentar la humillación del tiempo y la degradación, asumir la depresión, la equivocación, la frustración de los ideales, el mundo como “infierno” (Martínez Estrada, 1957, p.52). Hay un símbolo de síntesis:

(...) la vida es como una tabla en un naufragio, una tabla en el océano, a la que nos agarramos sin soltar (...) no sabía nada, en medio del misterio (...), agarrado a la tabla, nada más. Esto que vemos, es apenas lo que alumbra un fósforo en la noche. (p.54, final del Acto II)

Con respecto a la supuesta “ausencia” de conflictos en la dramaturgia del primer simbolismo, Maeterlinck reflexiona en *Le trésor des humbles* (El tesoro de los humildes, 1896) sobre su voluntad de redefinir el conflicto trágico en la dimensión misma del misterio de vivir:

Existe un trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más conforme a nuestro ser verdadero que el lado trágico de las grandes aventuras. Es fácil sentirlo, pero no es fácil mostrarlo, porque este sentimiento trágico no es simplemente material o psicológico. No se trata ya aquí de la lucha determinada de un ser contra otro ser, de la lucha de un deseo contra otro deseo, o del eterno combate de la pasión y el deber. Se trataría más bien de hacer ver lo que de sorprendente hay en el simple hecho de existir. Se trataría más bien de hacer ver la existencia de un alma en sí misma, en medio de una inmensidad que no está nunca inactiva. Se trataría más bien de hacer oír por encima de los diálogos ordinarios de la razón y de los sentimientos, el diálogo más solemne e ininterrumpido del ser y de su destino.²²

Hay en Martínez Estrada esta noción de que lo trágico está en la situación metafísica de existencia del ser humano: en su

²² Citamos por la traducción de González Salvador (2000, pp.62-63). Para ampliar esta noción, véanse los estudios sobre drama simbolista y el teatro de Maeterlinck en Dubatti (2009, pp.143-208).

enfrentamiento con la muerte, el tiempo, lo absurdo, el misterio, la degradación, la disolución. El auténtico antagonista de esta tragedia cotidiana es el “personaje sublime” presente en el “teatro estático” del primer simbolismo, signo-cero, poética extrema de la representación sin significante (véase nuestro análisis de *Los ciegos*, Dubatti, 2009, pp.181-208). El conflicto no puede pensarse solo en términos de causalidad social o responsabilidad individual, sino que accede a un plano metafísico, ligado a los fundamentos de la existencia, más allá de lo social y lo individual.

- **Valor del misterio y aceptación de la infrasciencia:** ya desde el título, en *Lo que no vemos morir* se pone el acento en la indigencia del hombre frente al conocimiento, en su no-saber, en la infrasciencia como categoría poética y filosófica (se sabe menos de lo que debería saberse, de lo que necesitaría saberse para vivir). La pieza de Martínez Estrada (1957) insiste en el “misterio” como lugar inabordable para el conocimiento y la comprensión humanos (pp.56, 58, 64, 75). Tanto lo hace en la explicitación de la tesis (baste citar a Pablo como personaje-delegado en sus últimas palabras en la pieza: “Lo que ninguno de los dos sabremos es si me voy sin culpa. Ni cuál es el sentido de esas cosas que mueren en nosotros y que no vemos morir” (p.75), como en la construcción narrativa y referencial del drama (la acción interna de Marta en el Acto I, que ha decidido suicidarse y ni Pablo ni el espectador lo saben; el misterio que envuelve lo que ha hecho Pablo en su primera salida del hogar; la voluntad de Pablo de no conocer el “secreto” de boca de María; todo lo importante que está en el pasado de los personajes y deliberadamente no se informa al espectador; incluso el final, abierto, ¿a dónde se va Pablo?, ¿qué hará de su vida ahora?).

Todos los personajes son infrascientes, el dramaturgo coloca al espectador en un lugar de infrasciencia; es más, acaso el dramaturgo mismo escribe desde la infrasciencia como condición de creatividad, ni él mismo sabe lo que no saben sus personajes.²³ La infrasciencia otorga una condición paradójica a la tesis (se sostiene que se sabe que no se sabe) y a la función del drama moderno: a diferencia de la versión canónica, la versión ampliada propone el misterio como un límite. Este nuevo drama moderno confronta al autor y al espectador con la conciencia de su límite frente al conocimiento, el progreso, el saber y el poder. Se pone el drama moderno al servicio del planteamiento de los límites de la Modernidad. Paradójicamente, ese límite es un nuevo principio del conocimiento, la posibilidad de iniciar una nueva relación con el mundo, y por lo tanto, constituye un nuevo pulso de modernización.

- **Procedimiento expresionista de objetivación escénica de los contenidos de la conciencia de Pablo:** el Acto III se inicia con una típica escena de expresionismo subjetivo. Pablo dialoga con Marta, ya muerta, en lo que parece ser un sueño objetivado escénicamente. Se quiebra el cronotopo realista objetivista y se accede a la interioridad del personaje de Pablo. El escenario está en sombras pero el espectador oye el diálogo, que acontece en la conciencia del personaje. Se trata de un procedimiento relevante para la estructura narrativa, ya que en él se adelanta el contenido del secreto de Marta (“el hijo perdido”), que ratificará más tarde Ofelia. Con inteligencia Martínez Estrada pone en suspenso la resolución del estatus ontológico de esa

²³ Sugerimos confrontar esta concepción con la que explicita Ibsen sobre la relación con sus personajes (citada arriba).

escena: sabemos que acontece en el “interior” de Pablo, pero ¿es onírica?, ¿el sueño opera como un espacio de encuentro con el más allá de los muertos?, ¿es pura sugestión psicológica de Pablo, encausada en el sueño por la conexión con el inconsciente?, ¿cree Martínez Estrada en la vía de comunicación con los muertos? Nueva ruptura del diseño objetivista del drama moderno canónico: Martínez Estrada abre una instancia-puente entre mundos, más allá del mundo objetivo del drama moderno canónico. Coloca al espectador en un lugar de infrasciencia: ¿dónde acontece este diálogo, es puente con qué otras realidades que exceden el mundo objetivamente cognoscible, mensurable, predicable? ¿Podemos hablar de una hierofanía, de una manifestación de lo sagrado (entendido como lo radicalmente otro respecto del mundo profano, en este caso, el mundo metafísico de los muertos), o en realidad se trata de un mecanismo explicable en términos psicológicos? Una nueva instancia refuerza esta desmaterialización de la escena realista y la apertura de lo real a otros planos de existencia: en el diálogo con la hija, en el Acto III, ésta parece transformarse en una “médium” de conexión con la esposa muerta. Deliberadamente Martínez Estrada lleva al espectador y al lector a preguntarse: ¿quién habla en la Escena 6 del Acto III?

- **Superación de la idea de tipo/individuo del personaje realista y representación de otra trama de relaciones entre los personajes:** en *Lo que no vemos morir* se sugiere una trama arquetípica que conecta a los personajes más allá de sus tipos sociales y sus individualidades. Todos los hombres son el mismo hombre, o todos los hombres atraviesan la misma experiencia, son iguales frente al misterio, parece decir Martínez Estrada. Pablo y el Cobrador se llaman de la misma manera, y el dramaturgo insiste en los

paralelismos de sus acciones y existencias, más allá de sus diferencias sociales e individuales (edad, estatus social, relación empleador-empleado). Tanto en el encuentro personal expresionista con Marta como en el “realista” con su hija Ofelia, aparece el juego de correlaciones: la Mujer es a la vez Madre, Esposa, Hija. Nuevamente podemos establecer una conexión con el proto-expresionismo y con el expresionismo en la relación con una representación de lo humano que rompe el concepto realista de personaje (Abirached) para ampliar los límites de la percepción de lo real, por el vínculo con lo inconsciente, con lo esencial y con la historia ancestral.

- **Ampliación semántica del título:** tal como señalamos en otra oportunidad (Dubatti, 2009), el título del drama moderno es significativo en la orientación del lector y del espectador hacia la tesis. En el caso de *Lo que no vemos morir*, se cumple ese valor, pero va más allá de la comunicación de los contenidos de la tesis. El título del drama es tan abierto que, más allá de garantizar la comunicación, habilita un plano de estimulación: el lector y el espectador pueden cargarlo de infinitas significaciones. Podríamos reescribir el título, en complementariedad con su cantera semántica, de la siguiente manera: “Todo eso que no vemos morir”. El título adquiere una dimensión genérica, totalizante, que excede los planteos internos de la pieza. El título se ha vuelto deliberada y ampliamente polisémico. Si bien en casos como *Una casa de muñecas* el título ya registra ese valor de ampliación, en Martínez Estrada el título es más amplio aun en su capacidad abarcativa: designa todo aquello “que no vemos morir”. Esto incluye sin duda aspectos de la trama (no vemos morir a Marta, no hemos visto morir al “hijo perdido”, no vemos morir todo lo que muere en el alma y en la existencia de los personajes como Pablo),

pero también permite al espectador establecer múltiples conexiones referenciales más allá de los planteamientos internos de la pieza. Hay que celebrar este título tan abierto de Martínez Estrada por su poder de estimulación referencial y en la producción de sentido.

- **Estatismo de la estructura narrativa:** se le ha cuestionado al drama de Martínez Estrada, tanto en la crítica de la época como en la bibliografía analítica posterior, la composición de su estructura dramática, ya sea por la falta de acontecimientos, por la relativa ausencia de acción física en los Actos II y III, o por los extensos parlamentos (en muchos casos con baja acción verbal). Se ha vinculado estos componentes a su impericia en la construcción dramática. Sin embargo, podemos pensarlos de otra manera, al servicio de otra búsqueda. Por un lado, los Actos II y III responden a la gradación en la construcción de una nueva conciencia, los pasos que va dando Pablo entre la confusión y la lucidez, hasta la revelación final que marca su voluntad de alejamiento/desprendimiento y la salida de su casa. Martínez Estrada piensa la estructura no como en la narrativa de acontecimientos del drama moderno canónico, sino como un drama del nacimiento de una nueva conciencia. Tal vez pueda leerse aquí una deuda con el expresionismo. Por otro, hay que establecer un vínculo con el “teatro estático” del simbolismo, con la representación dramática de lo “trágico cotidiano”. Los mundos simbolistas aportan al teatro su propia lógica narrativa, diversa de la lógica temporal del régimen de experiencia, con el que contrastan radicalmente. Se favorecen las situaciones de pasaje/conexión, viaje y transformación de las representaciones del régimen empírico a la alteridad (a través del sueño, de lo fantástico, del acceso a lo metafísico), o se construye directamente un cronotopo específico, que sustenta sus reglas

en la autonomía artística o la infrascencia jeroglífica. Maeterlinck (1958) es claro al respecto:

El poeta dramático (...) está obligado a hacer descender a la vida real, a la vida de todos los días, la idea que él se forja de lo desconocido. Es preciso que nos muestre de qué modo, bajo qué forma, en qué condiciones, según qué leyes, a qué fin obran sobre nuestros destinos las potencias superiores, las influencias ininteligibles, los principios infinitos, de los cuales, en cuanto poeta, está persuadido de que está lleno el universo. (p.69)

Los acontecimientos responden a una causalidad implícita difícilmente inteligible por su conexión con la convención teatral o con lo desconocido. Se valora especialmente lo estático y el silencio. Ana Balakian (1969) señala que “las mutaciones que el simbolismo consiguió en la escritura poética son nada comparadas con los ataques que llevó a cabo contra la forma dramática” (p.155). Aclaremos: contra la forma dramática de muchos siglos de historia. Balakian distingue tres aspectos singulares del simbolismo narrativo (extensibles a la totalidad de la poética) que fueron en su época considerados “defectos” o “puntos en contra” del teatro simbolista: el teatro simbolista “no daba personajes ni oportunidades para la interpretación” (p.156) de acuerdo con las fórmulas del teatro de éxito; “en el drama simbolista no hay crisis o conflicto” (p.156); “no contenía ningún mensaje ideológico, en un momento en que el teatro se había convertido en tribuna para la predicación

de normas morales” (p.156). Nos complace abrir el siguiente interrogante: cuando se le cuestiona a Martínez Estrada su dominio de la estructura dramática, ¿no será que se lo está pensando desde una poética que justamente él está tratando de cuestionar por la vía del expresionismo y del simbolismo? Más allá de la posibilidad de llevar a escena esta pieza en las condiciones de la teatralidad actual, ¿por qué no pensar su búsqueda en las condiciones de su historicidad, la de dinamización interna del drama moderno, incluso dentro de un concepto de teatro para ser leído, no para ser representado?

En conclusión, con la segunda concepción de su dramaturgia, Martínez Estrada contribuye a desarrollar la poética del drama moderno en el teatro argentino (introducida a comienzos del siglo XX, Dubatti, 1998, 2006b). Martínez Estrada dinamiza las convenciones del drama moderno en el teatro nacional, trabaja con una versión ampliada con procedimientos del expresionismo y del simbolismo. Su conexión con el drama moderno va más allá de las lecturas de Ibsen y Strindberg, y se conecta con la poética abstracta del drama moderno, patrimonio del teatro mundial, presente en al menos cuatro o cinco décadas de teatro, incluso en expresiones del teatro del Río de la Plata. No hay que desestimar su conocimiento de Maurice Maeterlinck, O'Neill, Henri Lenormand, Georg Kaiser, Ernst Toller y otros dramaturgos (cuya producción puede haber sido vista en escena o leída por Martínez Estrada). Tampoco hay que desestimar la presencia de estas poéticas (drama moderno ampliado, simbolismo, expresionismo) en el cine. Esta concepción de Martínez Estrada es

complementaria con la que en paralelo está desarrollando la modernización del teatro argentino en los circuitos de producción independiente y profesional (o comercial de arte, Dubatti, 2012b). Por qué dinamiza Martínez Estrada las convenciones del drama moderno: para vehiculizar su tesis subjetivista y proponer una pedagogía existencialista, una nueva catarsis, una mirada de reconocimiento sobre el misterio contra una burguesía materialista. Ajusta el drama moderno a su proyecto creador, en íntima conexión intratextual con sus ensayos, sus poemas y sus cuentos.

REFERENCIAS

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid, España: ADE.
- Abuín, A. (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela.
- Adam, J.-M. (1992). *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan Université.
- Anderson, E. (1946). *Ibsen y su tiempo*. La Plata, Buenos Aires, Argentina: Editorial Yerba Buena.
- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista. Juicio crítico*. Madrid, España: Ediciones Guadarrama. (Especialmente, “El teatro simbolista”, pp.153-190).
- Barrenechea, A. M. (1978). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. En A. M. Barrenechea, *Textos hispano-americanos: de Sarmiento a Sarduy* (pp.87-103). Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Barthes, R. (1982). El efecto de real. En R. Piglia (Comp.), *Polémica sobre el realismo* (pp.141-145). Barcelona, España: Ediciones Buenos Aires.

- Bastos, M. L. (1989). Cambaceres o falacias y revelaciones de la ilusión científicista. En M. L. Bastos, *Relecturas* (pp.27-40). Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- Bentley, E. (1964). *La vida del drama*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- .. (). Argentina:
- Beraza, L. F. (2015). *El pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada. "De Sarmiento al Che"*. Buenos Aires, Argentina: EUDEBA. [Especialmente sobre teatro los capítulos "Meditaciones líricas" (pp.15-36) y "De Ibsen a Martínez Estrada (1941)" (pp.69-82)].
- Burgos, N. (2011). El teatro de Ezequiel Martínez Estrada. Sus *Títeres de pies ligeros*. En E. Martínez Estrada, *Títeres de pies ligeros* (pp.XI-XXXVIII). Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Chevrel, Y. (1982). *Le naturalisme*. Paris: PUF.
- De la Guardia, A. (1947). Iniciación del realismo. En A. De la Guardia, *El teatro contemporáneo* (pp.31-111). Buenos Aires, Argentina: Schapire.
- .. (). E (pp.134-139). , Buenos Aires, Argentina:..
- Dubatti, J. (1998). Florencio Sánchez frente a la estructura teatral ibseniana. En O. Pellettieri y R. Mirza (Eds.), *Florencio Sánchez. Entre las dos orillas* (pp.86-96). Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.
- Dubatti, J. (2003). Tematología Comparada. El sistema de ideas del nacionalismo en los ensayos y el teatro de Ricardo Rojas. En J. Dubatti, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado* (pp.71-183). Buenos Aires, Argentina: Atuel. (Especialmente: pp.75-81).
- Dubatti, J. (2006a). *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*. Buenos Aires, Argentina: Colihue Teatro, Serie Análisis Teatral.
- Dubatti, J. (2006b). Florencio Sánchez y la introducción del drama moderno en el teatro rioplatense. En Revista *Teatro/Celcit, Revista de Teatología, Técnicas y Reflexión sobre la Práctica Teatral Iberoamericana*, 30.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2009). "El drama moderno" y "El drama simbolista". En J. Dubatti, su *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (pp.21-140 y pp.143-208, respectivamente). Buenos Aires, Argentina: Colihue Universidad,
- Dubatti, J. (2012a). La crisis del "teatrista ilustrado" en la escena argentina contemporánea. *Latin American Theatre Review*, 46(1), 103-128.
- Dubatti, J. (2012b). *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Biblos-OSDE.
- Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En J. Dubatti, *El teatro de los muertos. Filosofía del Teatro y Epistemología de las Ciencias del Teatro* (pp.123-174). México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz, teatro liminal. La liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. En J. Dubatti, *Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada* (pp.7-28). Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Eco, U. (1985). *Obra abierta*. Barcelona, España: Ariel.
- .. (). EJ. (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre* (pp. 341-379). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Ghiano, J. C. (1957). El teatro de Martínez Estrada. En E. Martínez Estrada, *Tres dramas* (pp.5-15). Buenos Aires, Argentina: Losange.
- González, A. (2000). Estudio preliminar. En M. Maeterlinck, *La intrusa, Los ciegos, Pélleas y Mélisande, El pájaro azul* (pp.9-79). Madrid, España: Cátedra.

- .& , M. (). EJ. (Ed.), *The Oxford Illustrated History of Theatre* (pp.255-298). Oxford-New York: Oxford University Press.
- Hamon, P. (1973). Un discours constraint. *Poétique*, 16, 411-445.
- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas, Un enemigo del pueblo*. Traducción de Clelia Chamatrópulos, introducción, notas y apéndice por Jorge Dubatti. Buenos Aires, Argentina: Colihue Clásica.
- Kartun, M. (2010). *El niño Argentino*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Kartun, M. (). Argentina: . (). E (pp.181-184). Buenos Aires, Argentina: .
- Lessing, G. E. (1993). *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid, España: ADE.
- Maeterlinck, M. (1958). *Teatro*. México: Aguilar.
- Maeterlinck, M.(). España:
- Martínez Estrada, E. (1941). *Lo que no vemos morir*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Conducta.
- Martínez Estrada, E. (1946). *Panorama de las literaturas*. Buenos Aires, Argentina: Claridad.
- Martínez Estrada, E. (1947). *Poesía*. Buenos Aires, Argentina: Argos.
- Martínez Estrada, E. (1957). *Tres dramas*. Buenos Aires, Argentina: Losange.
- Martínez Estrada, E. (2001). *El Hermano Quiroga*. Buenos Aires, Argentina: Oberdán Rocamora Editor.
- Martínez Estrada, E. (2009). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Estudio preliminar de Christian Ferrer. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Martínez Estrada, E. (2011). *Títeres de pies ligeros*. Con ilustraciones del autor. Buenos Aires, Argentina: Interzona.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*. Madrid, España: Cátedra.
- Miller, A. (1959). El drama social del futuro. En S. Melchinger, *El teatro desde Bernard Shaw hasta Bertolt Brecht* (pp.93-95). Buenos Aires, Argentina: Fabril Editora.
- Morin, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona, España: Gedisa.
- . (). Argentina: . (). E (Eds.), *La obra de teatro fuera de contexto* (pp.86-117). México: Siglo XXI.
- Sartre, J. P. (1979). *Un teatro de situaciones*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Shaw, G. B. (1965). *The Complete Prefaces of Bernard Shaw*. London: Paul Hamlyn.
- Strindberg, A. (1982). "Prólogo a *La señorita Julia*" y "La señorita Julia". En A. Strindberg, *Teatro escogido*. Madrid, España: Alianza.
- Surgers, A. (2005). En dirección al 'realismo'. En A. Surgers, *Escenografías del teatro occidental* (pp.130-136). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, España: Destino.
- Villanueva, D. (2004). *Teorías del realismo literario*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Zola, E. (2002). *El naturalismo*. Barcelona, España: Península.



Fotógrafo: Erika Johana Arango.
Obra: Pluma y la Tempestad
Dirección: Gregorio Gaviria

Como citar:

Ciurans, E. (2018). El centenario de Antonio Buero Vallejo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 53-69.

EL CENTENARIO DE ANTONIO BUERO VALLEJO*

ANTONIO BUERO VALLEJO'S CENTENARY*

Enric Ciurans**

*** Doctor en Historia del Arte. Profesor agregado y Secretario Académico del departamento de Historia, Universidad de Barcelona. Barcelona, España.
E-mail: ciurans@ub.edu*

RESUMEN

En 2016 se cumplió el centenario del nacimiento del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo. El artículo trata de ofrecer una visión panorámica de su trayectoria incidiendo especialmente en la actualidad de las principales obras, y la necesidad de recuperarlas para el repertorio contemporáneo.

PALABRAS CLAVE

Teatro español, franquismo, realismo, repertorio.

ABSTRACT

In 2016 the centenary of the birth of Spanish playwright Antonio Buero Vallejo is met. The article seeks to provide an overview of his career today with special emphasis on major works and the need to recall them to the contemporary repertoire

KEY WORDS

Franquism, realism, repertory, Spanish theater.

* Recibido: 10 de julio de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

La obra dramática de Antonio Buero Vallejo (1916-2000) constituye una de las aportaciones más interesantes, sólidas y perdurables del teatro español del siglo XX. Al llegar al centenario de su nacimiento nos proponemos ofrecer al lector un breve recorrido por su obra dramática, analizando algunas de sus obras más importantes, con el objetivo de situarle como una de las grandes plumas del teatro español contemporáneo, que marcó toda una época, y que por una u otra razón está ausente de los grandes escenarios de nuestros días, a pesar de la validez y la actualidad de sus mejores dramas.

Nacido el 29 de septiembre de 1916 en Guadalajara, su vida estuvo marcada por la Guerra Civil que le convirtió en un rebelde a las tropas nacionales del General Franco, cosa que le supuso una condena a muerte que le fue finalmente conmutada. Muchas de sus obras dramáticas sobrevuelan este tema que marcó toda su existencia. Pero no avancemos acontecimientos, y veamos cómo llegó a convertirse en un testimonio único y extraordinario de la España de la segunda mitad del siglo XX.

Más allá de los datos nos preguntaremos qué queda de su teatro, qué perdura de su extensa y compleja obra dramática que marcó una época. Buero Vallejo fue el jefe de filas del llamado Realismo de postguerra, un movimiento teatral con múltiples conexiones con el cine, la literatura y las artes plásticas, que llenó los escenarios españoles durante el franquismo, proponiendo alternativas a la consumada estupidez de los dramaturgos oficiales, refugiados en un catolicismo perverso y hostil a las

libertades democráticas. Enfrentado con el franquismo fue acusado, por algunos como Alfonso Sastre –sin duda, otro de los autores y teóricos mayores del momento–, de “posibilista”, en un momento histórico en el que muchos se debatían entre la lucha frontal, el llamado “teatro imposible” o por promover las pequeñas transformaciones del régimen proponiendo obras que pudieran ser aceptadas por la potente censura de la época. Sigiloso, utilizando un maravilloso juego de símbolos, el teatro de Buero emergió como una apuesta inteligente y sensible en medio de aquel momento histórico lleno de sombras.

El centenario de un autor tan fundamental para el teatro español contemporáneo pasó prácticamente desapercibido tal y como denunció el dramaturgo Ignacio García May (García May, 2016, p. 46), en un sentido artículo donde comentaba que con Buero no se había construido un *merchandising* sentimental como se había hecho con otros autores. Sea por el motivo que fuere, en 2016 la obra de Buero no fue recuperada, valorizada ni actualizada por la escena española.

LA PINTURA COMO VOCACIÓN

Después de pasar la infancia en Guadalajara, ciudad de provincias próxima a Madrid, la familia de Buero Vallejo se trasladó a la capital española cuando el joven Antonio tenía 15 años. Al acabar el bachillerato, Buero se sintió profundamente atraído por el mundo de la plástica y se matriculó en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde estudió dibujo. Por aquellos años la sociedad española vivía

los libres, convulsos y maravillosos años de la Segunda República, que terminaron de forma abrupta con el levantamiento militar del 18 de julio de 1936. El padre de Buero que era capitán de Ingenieros se sumó al Alzamiento del General Franco, y fue fusilado por el ejército republicano en los primeros meses de la contienda. De manera paradójica, el escritor se hallaba en las antípodas ideológicas de su padre, y era miembro del Partido Comunista, filiación que no abandonó nunca, y le costó ser detenido y condenado a muerte una vez terminada la guerra. En un primer momento fue confinado en el campo de concentración de Soneja (Castellón) y, al cabo de unos meses, le permitieron volver a Madrid donde debía presentarse obligatoriamente a las autoridades. El joven Buero desobedeció y, en consecuencia, fue detenido, juzgado sumariamente y condenado a muerte, iniciando una peregrinación por distintos penales del Estado. Durante su estancia en la cárcel recuperó su interés y vocación plástica, coincidiendo en un penal de Alicante con el poeta y disidente político Miguel Hernández, al que le hizo un célebre retrato, fijando su imagen para la posteridad. Miguel Hernández murió de tuberculosis después de negarse a ser tratado con penicilina a cambio de adular de su ateísmo, menos de un año después del retrato pintado por Buero.

Si contemplamos hoy aquellos dibujos observamos algunas características que se mantienen en su obra dramática. Buero pinta unos rostros serenos, cuando en la mayor parte de los casos, esos rostros – incluido el suyo, un autorretrato– son de unos presos condenados a penas severas por combatir al régimen dictatorial. Esa

serenidad se observa en la mayor parte de los personajes de sus obras dramáticas, que no se quejan, no se inmutan, pero sin embargo expresan con todas sus fuerzas su rechazo ante aquello que les oprime y condena.

Aquellos fueron años muy duros para el futuro escritor, y le sirvieron para conocer de primera mano la situación de represión que supuso el triunfo de las tropas franquistas: el absurdo de la reclusión, la privación de la libertad, la desesperación y la muerte para una parte de aquellos reclusos. Muchos de los temas aparecen de manera simbólica en piezas como *La fundación* o *En la ardiente oscuridad*.

La pintura estuvo muy presente en dos de sus obras capitales, *Las meninas* y *El sueño de la razón*. La contraposición entre el artista y el Rey que se plantea de manera paralela en los casos de Velázquez y Goya, ponía en escena el papel del arte en las sociedades que acusan un grave déficit de libertades. Y al mismo tiempo, transmitía el amor por la pintura, el gozo por estudiarla y comprenderla.

-

UN CAMINO BIFURCADO: REALISMO Y SIMBOLISMO

Una buena parte del porvenir del teatro español contemporáneo se decidió en 1948 cuando Antonio Buero Vallejo recibió el premio Lope de Vega, que se volvía a convocar después de 15 años, por su drama *Historia de una escalera*, que se estrenó al año siguiente con puesta en escena de Cayetano Luca de Tena en el Teatro Español de Madrid. El propio Luca de Tena, junto a Alfredo Marquerie, había

formado parte del jurado que otorgó el premio a un exconvicto a la pena capital por una obra en la que evidenciaba una clara posición de resistencia ética y estética al régimen franquista.

Se trata de un drama –algunos autores hablan de sainete– realista que plantea la inmovilidad social e individual de tres generaciones de vecinos a lo largo de tres décadas, marcadas por la esperanza en un futuro mejor, que como posibilidad deviene frustración y fracaso:

¿Qué es *Historia de una escalera*? La respuesta no ofrece lugar a dudas: es la historia de una frustración. De una frustración individual y colectiva. Ningún personaje del drama escapará a un destino sórdido, tejido por sucesivas y graves claudicaciones. (Doménech, 1971, pp.79-80)

Como buen dibujante, Antonio Buero captó los trazos principales de unos personajes marcados por una cotidianidad aplastante, en un ambiente de chismorreo malintencionado, que respondía a la realidad de muchas de las existencias de aquellos años de racionamiento y desencanto. En el primer acto, el personaje de Fernando aparece definido así por su madre, Doña Asunción, de la siguiente forma: “¡Tiene muchos proyectos! Quiere ser delineante, ingeniero, ¡qué se yo! Y no hace más que leer y pensar. Siempre tumbado en la cama, pensando en sus proyectos. Y escribe cosas también, y poesías” (Buero, 1994a, p.8). Pero todos esos proyectos se disuelven con el paso del tiempo, hasta el punto que Fernando renuncia a la mujer que ama, Carmina, para casarse con aquella que tiene más

dinero, Elvira, formando una familia tan similar a la suya como dos gotas de agua. Así vemos los reproches que ella le hace a Fernando:

Tú ibas a ser aparejador, ingeniero, y hasta diputado. ¡Je! Ese era el cuento que colocabas a todas. ¡Tonta de mí, que también te hice caso! Si hubiera sabido lo que me llevaba... Si hubiera sabido que no eras más que un niño mimado. (Buero, 1994a, p.25)

La estructura circular de la historia nos devuelve al principio en la última escena, cuando los hijos de esos antiguos amores, Fernando y Carmina, se prometen amor y prosperidad eternos, lejos de esa escalera que les oprime el alma. Buero con mano maestra cierra la obra con esta acotación:

Se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de la escalera, sin rozar el grupo ilusionado de sus hijos. (Buero, 1994a, p.51)

Con aquel retrato sórdido de la realidad social durante el primer franquismo, Buero colocó el teatro en otro nivel, similar y paralelo a otras grandes obras de este período en el ámbito de la novela, el cine o la poesía. En aquellos días el teatro era una pura evasión, mientras que en este drama los espectadores se veían reflejados en su cruda existencia. Leído hoy, el drama contiene elementos claramente anacrónicos, sin embargo, el fondo ideológico y sociológico de la pieza tienen, a nuestro entender, vigencia.

En 2003 el Centro Dramático Nacional puso en escena este emblemático texto con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente. Un montaje en el que intervino Victoria Rodríguez, la viuda del dramaturgo, y que fue recibido por el público con entusiasmo. El crítico Eduardo Haro Tecglen escribió sobre el montaje: “No es que el tiempo pase y se repita: es que una clase social oprimida no tiene solución, y así veía el escritor comunista el resultado de la Victoria: o sea, el de su derrota” (Haro, 2003). Si se volviera a ver hoy mismo en un escenario, posiblemente pensaríamos lo mismo.

Sin alcanzar la misma importancia teatral, cultural y social, *En la ardiente oscuridad* se estrenó al año siguiente, a finales de 1950, en el Teatro María Guerrero, con dirección de Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, con un reparto encabezado por dos de los grandes actores españoles de las siguientes décadas, que iniciaban en aquellos años sus respectivas carreras artísticas: José María Rodero y Adolfo Marsillach. A pesar de ser un drama, nos hallamos ante una tragedia potentísima que enfrenta a dos individuos que representan mundos, actitudes e ideologías opuestas. Por un lado, Carlos representa al hombre que podríamos calificar como distópico, integrado en un mundo socialmente conformado en sus múltiples carencias y prohibiciones; del otro, Ignacio, el hombre utópico, incapaz de aceptar ese mismo mundo, rebelde y dispuesto a romper las reglas para sacar de la situación de confort a los miembros de esa sociedad. La llegada del segundo a la comunidad cerrada que enmarca el drama provoca la crisis del sistema y su necesaria eliminación para poder continuar en esa “falsa” estabilidad.

Lo extraordinario de este planteamiento es que Buero Vallejo sitúa *En la ardiente oscuridad* en una institución para ciegos, metáfora sencilla y al mismo tiempo genial de la España franquista, subsumida en una oscuridad mental que le impedía salir de su aislamiento secular. El clímax de este gran texto lo hallamos en el último acto, cuando Carlos e Ignacio se enzarzan en una discusión que será definitiva. No podemos dejar de recordar un fragmento de las palabras de Ignacio, que nos conmueven:

¡Escucha! ¿No te has dado cuenta al pasar por la terraza de que la noche estaba seca y fría? No lo sabes, claro. Pues eso quiere decir que ahora están brillando las estrellas con todo su esplendor, y que los videntes gozan de la maravilla de su presencia. Esos mundos lejanísimos están ahí (*Se ha acercado al ventanal y toca los cristales.*), tras los cristales, al alcance de nuestra vista... ¡si la tuviéramos! (*Breve pausa.*) A ti eso no te importa, desdichado. Pues yo las añoro, quisiera contemplarlas; siento gravitar su dulce luz sobre mi rostro, ¡y me parece que casi las veo! (Buero, 1994a, p.113)

A pesar del realismo que envuelve la trama, *En la ardiente oscuridad* plantea un simbolismo de grandes vuelos que halló continuidad en las siguientes obras del dramaturgo hasta conformar parte esencial de su estilo dramático.

Estas dos obras marcaron el devenir del teatro de Buero Vallejo, en el fondo, de una parte importantísima del teatro español de los años 50, que recordemos conforma

la primera etapa del franquismo, marcado por la autarquía, el racionamiento de la comida y las restricciones en todo tipo de servicios.

De este primer período, cabe destacar otras dos obras, *La tejedora de sueños*, estrenada en el Teatro Español de Madrid, a principios de 1952, con dirección de Cayetano Luca de Tena; y *Hoy es fiesta*, estrenada en septiembre de 1956 en el Teatro María Guerrero, con dirección de Claudio de la Torre. Ambas obras nos adentran en el teatro que escribió en las siguientes décadas Buero.

La tejedora de sueños es una tragedia ambientada en Ítaca, una variación del relato homérico en clave existencial, que no sigue los mismos principios de ambientación realista y contemporánea de las piezas anteriores. Buero Vallejo se centra en el famoso relato en el cual Penélope, fiel esposa, teje su tela durante el día, y lo desteje por la noche, mientras espera la llegada de su esposo, Ulises, que acabará con los pretendientes que la cortejan y quieren desposarla y convertirse en el nuevo soberano del reino. En la versión propuesta por Buero, Penélope está profundamente enamorada del joven Anfino, que la corresponde, y es el único pretendiente que se nos aparece como un hombre digno. El mito se transforma a partir del cambio profundo de su protagonista, Penélope, que a la llegada de Ulises, que cumple con lo escrito y mata a los pretendientes, incluido, Anfino, rechaza a su marido ausente durante tanto tiempo, echándole en cara los 20 años que lleva ausente por causa de la guerra: “¿Ah, no podéis? Vosotros las hacéis [las guerras] para que nosotras suframos las consecuencias. Nosotras

queremos paz esposo, hijos..., y vosotros nos dais guerras, nos dais el peligro de la infidelidad, convertís a nuestros hijos en nuestros asesinos” (Buero, 1994a, p.178).

A pesar de todo, el triunfo de las apariencias no consigue ahogar los sueños de la reina, que recuerda a su amado Anfino a pesar de seguir siendo a los ojos del coro la Penélope homérica. Por primera vez, Buero se adentra en una historia mítica que observa en clave contemporánea. Sin embargo, el texto no consigue los niveles de excelencia de las dos primeras obras.

Por su parte, *Hoy es fiesta* recupera la ambientación, los temas y los personajes de *Historia de una escalera*. En este caso la escalera es substituida por la azotea de un modesto bloque de pisos, presentando a unos vecinos que a duras penas sobreviven a la miseria, cuya única esperanza reside en jugar a la lotería. Una falsa noticia hace creer a los vecinos que les ha tocado la lotería, siendo incapaces de aceptar que siguen siendo pobres y desgraciados como lo han sido siempre. Toda esa ambientación nos recuerda, aunque sea un poco de lejos, el maravilloso teatro de Eduardo De Filippo, y el papel de la *lotto*, en algunas de sus maravillosas comedias como *Napoli milionaria!* En manos de Buero, la aparente solidaridad se revela como un miserable egoísmo, cosa que arrastra a un intento de suicidio a la joven y desgraciada Daniela, hija de la instigadora del error con el número de la lotería, evitado por Silverio, el personaje que emerge como una luz en medio de la oscuridad, esa oscuridad en la que los ciegos ni quieren, ni pueden ver. Silverio, al que le gusta salir al campo a pintar es, quizá, un álter ego de su creador. Sin embargo, Buero

quiere dar un hilo de esperanza a estos personajes y, en realidad, a la España de su tiempo. De esta forma Silverio ve cómo Pilar, su esposa, muere en la última escena del drama, sumiéndole en la pura desesperación, pero las palabras de ella quieren ser un bálsamo, un acicate de cara al futuro. Cierra el drama la voz de una vecina, Doña Nieves, que sentencia: "Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita..." (Bueno, 1994a, p.619).

La estrecha vinculación entre *Hoy es fiesta* e *Historia de una escalera*, lógicamente no ha pasado desapercibida para los grandes historiadores del teatro español, que han querido observar el principio y el final de una etapa utilizando las propias palabras del dramaturgo: "Bueno define *Hoy es fiesta* como una *tragedia de la esperanza* y, comentando su propio aserto, concluye en la unidad profunda de los principios contrarios por lo cual lo mismo sería válido catalogar aquella obra como *tragedia de desesperanza*" (Guerrero, 1967, p.80).

Hoy es fiesta consolidó la carrera dramática de Bueno obteniendo en 1956 diversos premios, entre ellos el Premio Nacional de Teatro y el de la Fundación March. En los años siguientes volvió a obtener estos y otros premios, convirtiéndole en pocos años en un referente del teatro y la cultura españoles.

HACIA UN TEATRO DE CRÍTICA HISTÓRICA

A finales de los años 50, el teatro de Antonio Bueno vira hacia una mayor complejidad escénica. Introduce nuevos recursos como la transposición temporal, los significados

traslaticios o figurados, y unos personajes cada vez más observados desde los impulsos freudianos. En la década de los años 60 Antonio Bueno escribió algunas de sus obras más celebradas, a pesar de no tener reposiciones destacadas en la escena española contemporánea.

La primera muestra de esta nueva actitud frente a la creación dramática la hallamos en *Un soñador para un pueblo*, drama histórico que se estrenó a finales de 1958 en el Teatro Español, con dirección de José Tamayo. Se trata de una aproximación a la historia del denominado "Motín de Esquilache", con la que Bueno seguía en su empeño de proponer un pensamiento crítico sobre la historia de España. Dicho motín, producido en marzo de 1766, en Madrid, puso en jaque el reinado de Carlos III, provocando el cese y destierro del primer ministro de origen italiano, el Marqués de Esquilache, que trataba de introducir en la vida española elementos ilustrados. El punto culminante de su enfrentamiento con el pueblo fue el decreto que impedía el uso de una capa larga y un sombrero de ala ancha, llamado chambergo, que permitía a los hombres esconder su identidad, y cometer asesinatos impunemente en las calles. La reacción del pueblo ante la firme prohibición de dicha vestimenta provocó el motín y el final de la reformas impulsadas por el Marqués, el "soñador" del título, el impulsor de una España nueva, enfrentado a la vieja y oscura España que acaba triunfando.

Bueno introduce la historia del motín como una parábola histórica del presente, donde la bestialidad del poder se impone a las ventajas de la razón civilizada. En un

diálogo con el antagonista de Esquilache, el Marqués de Ensenada, antiguo primer ministro, exponen sus respectivas actitudes ante el pueblo:

ENSENADA.— No se puede reformar de otro modo. Recuerda nuestra divisa: “Todo para el pueblo, pero sin el pueblo”. El pueblo es siempre menor de edad. ESQUILACHE.— (*Lo mira con curiosidad.*) No me parece que les des su verdadero sentido a esas palabras... “Sin el pueblo”, pero no porque sea siempre menor de edad, sino porque todavía es menor de edad.

ENSENADA.— No irás lejos con esas ilusiones. Yo las perdí hace veinte años. ¿Es que han dado nunca la menor muestra de comprender? ¿Te agradecen siquiera lo que haces por ellos? Les has engrandecido el país, les has dado instrucción, montepíos, les has quitado el hambre. Les has enseñado, en suma, que la vida puede ser dulce... Pues bien: te odian. (Bueno, 1994a, p.774)

Esquilache se nos aparece como un estadista íntegro, que ha aprendido de los errores, y pretende entregar todos sus esfuerzos para conseguir el progreso del pueblo, enfrentándose si hace falta a su propia esposa, que sucumbe a la conducta corrupta habitual entre los poderosos. Sin embargo, las intrigas, los intereses y, sobretodo, la mediocridad y la envidia, escondidas tras la acusación de afrancesado que pregonan a los cuatro vientos sus enemigos. Así el propio Esquilache admite: “He aprendido a amar esta tierra y sus cosas. Pero no es culpa nuestra si sus señorías, los que se

creen genuinos representantes del alma española, no son capaces de añadir nueva gloria a tantas glorias muertas” (Bueno, 1994a, p.789).

La crisis social que provoca la prohibición de los “embozados”, individuos vestidos con largas capas y sombreros de ala ancha, es solo un síntoma de una España enferma, atrasada, rehén de su propia historia. Así en el último acto el propio Carlos III, en la conversación en la que le comunica a Esquilache que todo está perdido, y le sacarán a escondidas de España, ante la fuerte hostilidad que sus medidas han provocado en el pueblo, le dice: “En el otro platillo de la balanza está la subversión contra todo lo que hemos traído, la terca ceguera de un país infinitamente menos adelantado que sus gobernantes” (Bueno, 1994a, p.829). De nuevo, la ceguera, como símbolo que resume la mirada de Bueno sobre la sociedad española, del pasado y también del presente.

Sin duda, el amor y el profundo conocimiento de la pintura española, llevaron a Bueno a convertir en grandes protagonistas de algunas de sus mejores obras a los grandes pintores de la escuela española, como sucede con Diego de Velázquez, en *Las meninas*, estrenada a finales de 1960 en el Teatro Español, de la capital española, con dirección de José Tamayo, protagonizada por el gran actor Carlos Lemos.

Las meninas, subtitulada “fantasía velazqueña en dos partes”, presenta bastantes puntos de contacto con el drama precedente, ya que Velázquez es el artista lúcido, avanzado, progresista, que se enfrenta a un ambiente hostil,

totalitario, literalmente “inquisitorial”, ante el cual solo puede rebelarse mediante sus creaciones extraordinarias. Un elemento destacado son las descripciones y personajes que Buero va mostrando, confirmando esa mirada pictórica de la que ya hemos hablado. Como es habitual en muchas de sus obras, el protagonista alude a la ceguera en el primer acto, para referirse al ambiente en el que vive cuando su esposa, Doña Juana, sospecha que tiene una amante: “No a otra como tú piensas. A alguien que me ayude a soportar el tormento de ver claro en este país de ciegos y de locos” (Buero, 1994a, p.858).

Velázquez se enfrenta con las distintas formas del poder, reivindicando los derechos de los más humildes, enfrentándose a los poderosos, como el Marqués, ejemplo paradigmático del absolutismo, antagonista del drama, como lo era Ensenada en *Un soñador para un pueblo*. El nudo de la obra se halla en las diversas conversaciones que el genial pintor mantiene con el Rey Felipe IV, al que le une la fidelidad, lealtad y, por qué no, aprecio, después de más de 30 años de servicio, a pesar de enfrentarse a su poder absoluto.

Toda la trama está dispuesta para llevar a Velázquez ante el Santo Tribunal de la Inquisición, acusado de pintar imágenes lascivas –refiriéndose a la *Venus del espejo*, que se hallaba en los aposentos privados del pintor–, por Marcela de Ulloa, despechada por el rechazo que sufre ante sus reiteradas insinuaciones al pintor. El propio primo del pintor, miembro del Santo Oficio, será el acusador, favorecido e impulsado por el odio, apenas

disimulado, del Marqués. En el fragor del interrogatorio al que Velázquez somete al denunciante, Buero escribe este magnífico diálogo, resumen de su pensamiento:

VELÁZQUEZ.— (...) Vos habéis visto lascivia en mi pintura. Más yo os pregunto: ¿dónde está la lascivia?

NIETO.— Vos lo decís. En la pintura.

VELÁZQUEZ.— (*Se acerca.*) ¡En vuestra mente, Nieto! ¡Vuestro ojo es el que peca y no mi Venus! ¡Debierais arrancaros vuestro ojo si entendiérais la palabra divina antes que denunciar mi tela! Mi mirada está limpia; la vuestra todo lo ensucia. Mi carne está tranquila; la vuestra, turbada. (...). (Buero, 1994a, p.918)

Sin embargo, a nuestro entender, el gran tema que plantea el drama es la lucha entre el arte popular y el arte comercial –el creado como servidumbre, como expresión de un encargo para recibir a cambio cualquier prebenda–, expresado a través del diálogo entre Velázquez y el pintor italiano de la corte Angelo Nardi, donde el pintor andaluz dice una frase críptica pero que da qué pensar: “Vos creéis que hay que pintar las cosas. Yo pinto el ver” (Buero, 1994a, p.922).

La resolución del drama está protagonizada por Felipe IV que prohíbe a Velázquez exhibir el cuadro supuestamente lascivo. Los últimos diálogos son amargos, de una amargura llena de silencios y renunciaciones, de una España hostil a sí misma.

En 1970, Buero estrenó otra de las obras fundamentales de su repertorio, *El sueño de la razón*, que junto a los dos anteriores

–*Un soñador para un pueblo* y *Las meninas*– formaría una especie de trilogía dedicada a hacer una crónica-crítica de la historia de España (Doménech, 1971, p.179). Este último texto se estrenó más tarde que los anteriores, por haber sido retenido por la censura franquista, a pesar de los decretos de obertura que se promovían, más como propaganda interna que como una firme voluntad política. Finalmente, el estreno tuvo lugar en febrero de 1970, en el Teatro Reina Victoria de Madrid, con puesta en escena de José Osuna, y un reparto encabezado por José Bódalo y Ricardo Alpuente.

Como en *Las meninas*, el protagonista es otro pintor genial de la escuela española, Francisco de Goya, y como en la pieza velazqueña, asistimos a la relación entre arte y poder, entre el pintor ya anciano y el Rey, en este caso, Fernando VII. Sin embargo, en nada se parece la relación entre ambos hombres. Aquí no coinciden en la escena, Goya conspira abiertamente contra el Rey, exponiéndose a ser detenido y condenado. Para resumir este texto impresionante, podríamos explicar que el miedo sobrevuela a todos los protagonistas; en primer lugar a Goya, al anciano pintor de los delirios de la Quinta del Sordo, que es víctima de un chantaje, ya que cae en manos de Fernando VII una carta que le compromete seriamente, por sus principios liberales, antiabsolutistas, que acabarán con la derrota del pintor, que marchará a Francia, para morir poco después en Burdeos. Pero también el miedo de Fernando VII que siente llegar el triunfo de las ideas liberales entre el pueblo. Buero utiliza esta elaborada trama para hablar del franquismo y de lo insoportable que resulta todo poder

absoluto. En las siguientes palabras pronunciadas por Goya podemos entrever a Buero, y cuando se refiere a Fernando VII podemos pensar en Franco, y no nos equivocariamos en nada:

Le confesaré mi mayor deseo: que un día... bajen. ¡A acabar con Fernando VII y con todas las crueldades del mundo! Acaso un día bajen como un ejército resplandeciente y llamen a todas las puertas. Con golpes tan atronadores... que yo mismo los oiré. Golpes como tremendos martillazos. (Buero, 1994a, p.1283)

Goya se refiere a unos seres fantásticos surgidos de su imaginación, una especie de hermanos mayores de los hombres, que podrían liberarlos. Y, de repente, uno piensa en los gigantes de la montaña de Pirandello, tan siniestros, y tan parecidos. Otra cuestión importante que surge en esta obra es la sordera de Goya, equiparable en su sentido simbólico a la ceguera en otros dramas.

Sin renunciar a la mirada histórica propuesta en los dramas dedicados a grandes pintores, Antonio Buero viró en su escritura dramática hacia una historia de personajes ciegos. Se trata de un drama histórico que gira en torno al simbolismo que esta carencia física tiene para comprender las barreras ideológicas, históricas y políticas que hacen imposible la libertad de los individuos y los pueblos.

El concierto de San Ovidio se estrenó en noviembre de 1962, en el Teatro Goya de Madrid, con dirección de José Osuna, protagonizada por José María Rodero y Pepe Calvo, en los papeles protagonistas.

Nos hallamos ante una obra conmovedora, situada en el París de 1771, pocos años antes del estallido de la Revolución, momento en que la lucha por dignificar a los invidentes –como símbolo de una conquista social más amplia– escribió una página memorable con la aparición de la primera institución para la educación de niños ciegos, fundada por Valentín Haüy, que creó una escritura en relieve, origen del célebre Método Braille, de 1825. Como observó con gran acierto Enrique Pajón Mecloy, estudioso invidente del teatro de Buero, el paralelismo entre esta obra y *En la ardiente oscuridad* se puede definir como el paso entre el símbolo y el ejemplo (Doménech, 1971, p.206).

El personaje principal, David, es un ciego que vive en una institución fundada en época medieval, para mantener a los invidentes producto de las guerras de las cruzadas. Con el paso de los siglos, la institución regentada por la Iglesia deviene en el Hospicio de los Quince Veintes, dedicado a cobijar a los invidentes que viven de la mendicidad. A esa institución se dirige el malvado Luis María Valindin para conseguir que un grupo de seis ciegos formen una orquesta que actúe en una barraca de la Fiesta de San Ovidio, a cambio de una cierta cantidad de dinero. Lo que parece una obra de caridad y de filantropía no es más que un vil truco para sacar dinero, convirtiendo a los ciegos en unos pobres mamarrachos que provocan la hilaridad y el sarcasmo entre aquellos que los ven y escuchan.

David es una proyección del personaje de Ignacio de *En la ardiente oscuridad*, un ciego que no acepta su condición de invidente, que lucha por equipararse

con los videntes, a pesar de las múltiples muestras de desprecio y falsa piedad que le rodean. En el fondo, un hombre libre en medio de siervos. David no es dócil y se resiste a aprender las sencillas canciones que les propone Valindin, para lograr su objetivo. Pero la necesidad de no traicionar a sus cinco compañeros lleva a David a formar parte de la chanza que plantea el embaucador. Su interés por aprender a tocar el violín le lleva a pedir con insistencia que le permita llevarse el instrumento al Hospicio, cosa que le es repetidamente negada por Valindin. En el fondo, David se propone transformar a ese grupo de pobres ciegos en una orquesta, que se pueda valorar por la música que toca y no por ser unos pobres ciegos.

Buero pone en escena dos actitudes ante la orquesta de invidentes, Haüy y Valindin, la cara y la cruz del ser humano. El dramaturgo introduce una tercera figura, en este caso femenina, que sirve como contrapunto y provoca el desenlace trágico del drama. Al final aparece Valentín Haüy, quien resume el espíritu profundo de la obra.

El concierto de San Ovidio es una obra que nos conmovió profundamente cuando asistimos en 2009 a una lectura dramatizada, dirigida por el director escénico catalán Pere Daussà, en la que los personajes ciegos eran interpretados por invidentes. El texto cobraba todo su sentido y la metáfora de Buero se hacía más efectiva y, también, dolorosa.

Dos obras más de Buero se estrenaron en la década de los 60, *Aventura en lo gris*, en 1963, con dirección del propio autor, y, sobretodo, *El tragaluz*, una de sus obras

más conocidas que fue llevada a las tablas en octubre de 1967, con dirección de José Osuna.

El tragaluz, que lleva el subtítulo “experimento en dos partes”, nos retrotrae a los primeros dramas realistas, por la ubicación de la escena y los personajes del drama, introduciendo elementos nuevos de gran calado. El dramaturgo decide escribir una pieza social, verdaderamente crítica con el régimen, hábilmente construida, que es una denuncia implacable de los desastres y funestas consecuencias que provoca la guerra. El prólogo da fe de este proceder, ya que nos presenta a dos científicos de un futuro inconcreto, situado más allá del siglo XX. El recurso tiene un cierto aire de teatro épico, con la intención de distanciar al espectador/lector desde el primer momento. Estos personajes reaparecen a lo largo de la obra como narradores y comentaristas de los actos acontecidos.

La obra gira alrededor de una familia que después de vivir un trauma al acabar la guerra –la Guerra Civil, por supuesto–, la muerte de la hija pequeña, vive todavía bajo esa tragedia acontecida 30 años antes. Los personajes, como es habitual en el teatro de Buero, devienen símbolos de la realidad social del franquismo, y el mayor símbolo de todos es el lugar en donde viven, el semisótano con el tragaluz por donde se ve la calle y las piernas de las personas que pasan por ella, en definitiva, el espacio escénico propuesto por el dramaturgo como lugar del experimento. Ese efecto nos recuerda poderosamente a las figuras del mito de la caverna platónica, figuras incompletas, imposibles de reconocer, fragmentos de existencias que

se nos escapan por entre los dedos, como nuestras vidas, como nuestra incapacidad de conocer la realidad. A ello cabe sumar el recuerdo de los juegos de infancia de los protagonistas que jugaban a adivinar quiénes eran los personajes que solo veían de manera fragmentaria desde el tragaluz, que da título a la obra.

Se enfrentan dos caracteres opuestos, dos hermanos que representan dos actitudes políticas y sociales. Por un lado está Mario que, como Ignacio (*En la ardiente oscuridad*) o David (*El concierto de San Ovidio*), es un soñador, un hombre contemplativo que se interroga sobre las causas y los por qué de las cosas, inquieto y apasionado lector. Por el otro, Vicente, el hermano mayor que marchó a Madrid con el equipaje de la familia, y es a todas luces sospechoso o directamente culpable de la muerte de su hermana menor. Es un hombre práctico que ha triunfado económica y socialmente, que como Carlos (*En la ardiente oscuridad*) representa al individuo responsable y plenamente integrado en la sociedad, sin preguntarse cómo funcionan realmente las cosas.

Les unen las figuras del Padre y la Madre. El primero es un enigmático anciano, con síntomas de padecer una enfermedad degenerativa, que se dedica a recortar fotografías de las revistas ilustradas, y a preguntar invariablemente quién es el personaje que aparece en la foto. La Madre es un personaje convencional sin relieve dramático. También une a los hermanos una mujer, Encarna, empleada y amante de Vicente, y a la vez enamorada de Mario.

El desarrollo de la obra, que enfrenta estos dos caracteres ante la enigmática

figura del Padre, acaba con el asesinato de Vicente por el Padre, reparando ese acto "criminal" que marcó sus vidas 30 años antes. Algunos estudiosos han relacionado el personaje del Padre con el Godot beckettiano (Doménech, 1971, p.122), sin embargo, a nuestro entender, es una figura que se puede leer de manera distinta, como símbolo poderoso de la guerra, capaz de engendrar y matar, devorar como Saturno. Resulta atractivo el personaje del escritor Eugenio Beltrán, que nunca aparece en escena, a pesar de influir poderosamente en Mario. Para algunos comentaristas es un autorretrato del propio Buero. Sin duda *El tragaluz* merecería entrar en los repertorios escénicos contemporáneos. Todo en esta obra suena a gran tragedia.

DRAMAS DEL FINAL DEL FRANQUISMO

A lo largo de la década de los años 60 la sociedad española vivió un período de crecimiento económico que la acercó en algunos aspectos relacionados con el consumo a la realidad europea, a pesar de vivir en un régimen totalitario, con una policía política que perseguía y reprimía los intentos por alcanzar una normalidad imposible. El teatro llamado independiente sirvió para articular una oposición efectiva liderada por una generación que ya no había vivido la Guerra Civil, y miraba más allá, dispuesta a reconquistar los derechos civiles secuestrados por la dictadura. Sin embargo, para vergüenza de España, el dictador murió en la cama, en noviembre de 1975, casi 40 años después de usurpar el poder.

Toda la obra dramática de Antonio Buero puede leerse como oposición abierta al franquismo. Sin embargo, en algunas de ellas esa crítica formulada a través de la mirada retrospectiva centrada en la historia, o bien, a partir de símbolos como la ceguera, queda atrás y se expresa de manera directa, cruda y, por supuesto, efectiva. Nos referimos a *La doble historia del doctor Valmy*, pieza escrita a mediados de los años 60 que fue prohibida por la censura, y solo pudo estrenarse tras la muerte de Franco, después de 11 años de prohibición (Muñoz, 2005, pp.67-68).

Finalmente, este durísimo alegato contra la tortura se puso en escena en el Teatro Benavente de Madrid, a finales de enero de 1976, con dirección de Alberto González Vergel. *La doble historia del doctor Valmy* tiene algunos elementos de contacto con *El tragaluz*, como el prólogo, que trata de introducir la historia a partir de la técnica del distanciamiento, en este caso, la publicación de las historias clínicas, que introduce en el escenario el caso del inspector Daniel Barnes y su esposa Mary.

Sin embargo, en *El tragaluz* el simbolismo del personaje del Padre permite interpretaciones diversas, mientras aquí el mensaje es unívoco y contundente, nos enfrentamos ante la miseria del torturador, y las consecuencias físicas y, sobre todo, psíquicas, que tienen en el propio individuo y en su familia.

A nuestro entender, *La trágica historia del doctor Valmy* es una obra de una vigencia extraordinaria, porque por desgracia la tortura y sus consecuencias están presentes en nuestras sociedades de maneras diversas y, a veces, un tanto

ocultas. Buero dibuja con mano maestra el caso del policía que se adentra, gracias a su jefe y a la estructura fascista de la policía política, en ese misérrimo mundo, sin poder, ni saber, ni seguramente querer evitarlo, en nombre del orden y la ley. El contrapunto lo pone su esposa, una mujer enamorada, que poco a poco descubre, a través de los problemas de impotencia y deseo sexual de su cónyuge –de ahí que acudan a visitar al doctor Valmy–, el verdadero oficio de su marido, convertido en un ser monstruoso. Hasta abandonarlo, llevándose consigo a su hijo, un pobre ser inocente, otra víctima de ese sistema.

Ese proceso de desvelamiento de la verdad es paralelo al que observamos en otra de las grandes obras de este período, *La fundación*, que se estrenó dos años antes, sin sufrir por su propia estructura y concepción dramática los mismos problemas de censura que *La trágica historia del doctor Valmy*. En este caso, Buero nos sitúa en una lujosa residencia de investigación un tanto enigmática, en la que viven unos becarios que parecen encontrarse instalados cómodamente en ella. Sin embargo, esa fundación no es más que una realidad distópica, una verdadera cárcel que cada vez va aprisionando más y más a sus desgraciados residentes, en realidad unos reos condenados a muerte. El protagonista del drama, Tomás, va tomando consciencia de esa realidad, repetimos, distópica, que le envuelve, hasta aceptar su destino: “Yo no enloqueceré ya por esa ilusión, ni por ninguna otra. Si hay que morir, no temblaré. Para Asel ya se ha desvanecido este extraño cine. Y para Tulio. No tenemos ningún derecho a sobrevivirles” (Buero, 1994a, p.1497).

Contrastan poderosamente las feroces críticas de Buero al régimen franquista, que agonizaba, con los diversos honores que recibió el dramaturgo durante aquellos años. Quizá uno de los más importantes fue su entrada en la Real Academia de la Lengua, en 1972. El discurso de ingreso lo dedicó Buero a dos de los grandes escritores malditos del franquismo, *García Lorca ante el esperpento*. Curiosamente, este texto no figura en las obras completas compiladas por Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, en 1994.

Sin embargo, el interés por Lorca y Valle-Inclán son constantes en la obra teórica de Buero, que tiene en el concepto de tragedia su piedra angular. Buero acuñó el concepto de “tragedia esperanzada”, con este argumento:

La confusión de lo trágico con lo pesimista –que llega, increíblemente, a formularse con frecuencia en letras de imprenta– es tal vez la muestra más triste y pesimista que pueden ofrecer de sí mismas esas gentes apresuradas y a veces reidoras que la sufren. Porque la repulsa de lo trágico no es otra cosa que la incapacidad de permanecer esperanzados después de asomarse al espectáculo total de la vida y sus derrotas. Quien no quiere ser turbado en su escasa, aunque quizá ostentosa capacidad de alegría, acusa de pesimistas a obras que presentan la inmensa fuerza del hombre ante los acontecimientos aciagos, o que nos invitan a adquirirla. El mundo está lleno de paradojas como ésta. (Buero, 1994b, p.589)

Cabe, entonces, leer toda la obra de Buero como un intento de reformulación de la tragedia, en unos tiempos nada propicios, siguiendo los pasos de García Lorca y de Valle-Inclán, sus faros y guías indiscutibles. Otro aspecto fundamental a la hora de considerar la aportación del dramaturgo es el “posibilismo”, un concepto ético y estético que le dio inmejorables resultados ya que tanto durante la dictadura como en la transición y la llegada plena de la democracia, el teatro de Buero fue respetado, a pesar de los continuos problemas con la censura (Muñoz, 2005, pp.67-84). La mayor aportación de su teatro fue, a nuestro entender, que se elevó como un símbolo de la resistencia interior –es decir, la que no se exilió– ante los tiempos difíciles que le tocó vivir a la sociedad española y al ejemplo de lucha por la libertad desde una instancia plenamente civilizada, poniendo las razones por encima de las emociones, y dejando en evidencia las muchas torpezas del poder absoluto.

EL TEATRO DE BUERO TRAS LA MUERTE DE FRANCO

A la muerte del Generalísimo, a finales de 1975, Antonio Buero Vallejo era ya un intelectual y dramaturgo de referencia en España, autor de una obra plenamente refrendada por lectores y espectadores. Sus méritos eran muchos más que los de un simple antifranquista. Por todo ello, su producción siguió en la misma senda que en las obras anteriores a esta fecha.

El mismo interés por visitar grandes personajes de la historia de España, con una mirada crítica, se puede observar en

La detonación, que se estrenó en septiembre de 1977 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, con dirección de José Tamayo. En esta obra, que presenta puntos de contacto con *Un soñador para un pueblo*, el personaje central es Mariano José de Larra, uno de los intelectuales más destacados del período romántico, que destacó como periodista y dramaturgo. Como en muchas de sus piezas, la figura histórica sirve como paradigma de la actualidad. Así, Larra, antes de su suicidio por amor, al abandonarlo su amante, muestra su profunda desazón por la sociedad en la que vive. La persecución de la censura política, la lucha por la libertad y el atraso secular de España siguen siendo los temas centrales. Junto a Larra aparecen otros grandes protagonistas de la ilustración española, como Martínez de la Rosa, Juan Álvarez Mendizábal y, sobre todo, José de Espronceda, el otro gran representante del romanticismo hispano. El texto de Buero está trufado de citas de artículos del protagonista, célebre en su época por la denuncia constante y sin tapujos del funcionamiento del Estado y los vicios adquiridos por la sociedad de su tiempo, con veladas críticas a la desamortización y a la ley electoral, ambas promulgadas como grandes triunfos del liberalismo. A pesar de ser un texto magnífico, *La detonación* no alcanzó la misma transcendencia que los textos basados en personajes históricos estrenados durante el franquismo.

Pero quizá fue con *Jueces en la noche* cuando Buero trató de manera más evidente de revisar el franquismo que ya se quería ver como superado, situando a un exministro de Franco como protagonista. Esta obra se estrenó en 1979, en el Teatro Lara de Madrid, con dirección de Alberto

González Vergel. El diputado Juan Luis Palacio trata de ocultar en lo posible su relación con el régimen, a pesar de las muchas y penosas evidencias de su pasado. El punto culminante lo supone el atentado que perpetra un policía conocido suyo. Las consecuencias de su inhibición en la denuncia del atentado por temor a verse involucrado en asuntos del pasado, serán funestas: su mujer se suicida por desamor y, también, por el temor a la verdad. En un diálogo entre el exministro y el policía reconvertido en terrorista, hallamos algunas de las principales claves de la obra. En especial cuando el policía se despide de su anterior camarada:

GINÉS.— (...) Como no nos volveremos a ver, te diré antes de irme por qué trabajo por dinero, señor moralista. Yo tuve mis ideales, que eran los tuyos. ¿Y qué he visto durante años y años? Que todos los traicionabais. Por dinero, por ambición o por subsistir. En toda esa gentuza de la izquierda no se podía creer; pero resultaba que tampoco se podía creer en los nuestros. (*Baja la voz.*) El mejor de todos, un farsante. Entonces, ¿qué importan unas pocas muertes? (JUAN LUIS, *le mira horrorizado.*) ¿Me entiendes? (*Se acerca y se apoya en su respaldo.*) Si los hombres son tan viles, matarlos es como matar moscas. Y de todos modos tienen que morir un día. (Buro, 1994a, p.1697)

La lectura de este fragmento aclara muchas de las cuestiones todavía pendientes de resolver en torno a la llamada "Transición" a la democracia, que no comportó ninguna ruptura con el régimen anterior, sino la aceptación de

la incorporación a la vida democrática de todos sus miembros, con las manos manchadas de sangre, o los bolsillos llenos de billetes y con todas las prebendas y privilegios heredados del franquismo. *Jueces en la noche* se erige como un texto que debería ser revisado en nuestros días, cuando muchos cuestionan la validez histórica de ese proceso histórico.

A partir de los años 80 la producción del dramaturgo se fue dilatando, destacando dos obras: *Lázaro en el laberinto*, estrenada en 1986, y, sobre todo, *Las trampas del azar*, en 1995, que no aportan nada a su ingente obra dramática. Recordamos con emoción que en 1995 le visitamos en su casa y le hicimos una entrevista que nunca olvidaremos (Ciurans & Muñoz, 1995, pp.95-110).

Antonio Buero Vallejo es uno de los dramaturgos fundamentales del teatro español del siglo XX, que supo implicarse en la causa de la libertad y luchar con las letras para cambiar el destino de un país. Creemos que esto nadie se lo puede quitar, y sería bueno ver algunas de sus obras más a menudo en los teatros públicos españoles.

REFERENCIAS

- Buro, A. (1994a). *Obra completa I. Teatro*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Buro, A. (1994b). *Obra completa II. Poesía, narrativa, ensayos y artículos*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Ciurans, E. & Muñoz, Ó. (1995). Entrevista a D. Antonio Buero Vallejo. *Assaig de Teatre*, 2-3.

Doménech, R. (1971). *El teatro de Buero Vallejo*. Madrid, España: Gredos.

García May, Ignacio (2016), Buero Vallejo, el ausente. *El Cultural* (suplemento del periódico *El Mundo*), Madrid: 23.09.2016, pp. 46-47.

Guerrero, J. (1967). *Historia del teatro contemporáneo* (vol. 4). Barcelona, España: Juan Flors editor.

Haro, E. (2003, 16 de mayo). Unos regresos. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/05/16/espectaculos/1053036002_850215.html

Muñoz, B. (2005). *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*. Madrid, España: Fundación Universitaria Española.



Fotógrafo: Liliana Hurtado Saenz
Obra: Shakespeare en Tinieblas
Dirección: Liliana Hurtado Sáenz

Como citar:

Chevallier, J.-F. (2018). Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad: una indagación. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 71-90.

PRÁCTICAS ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS Y TRABAJO EN COMUNIDAD: UNA INDAGACIÓN*

CONTEMPORARY PERFORMING ART PRACTICES AND COMMUNITY WORK: A RESEARCH

Jean-Frédéric Chevallier**

*** Director de teatro y filósofo. Cursó maestrías en filosofía, sociología y estudios teatrales. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Vive desde 2008 en Calcuta (India), donde dirige la organización Trimukhi Platform y edita la revista bilingüe Fabrique de l'art • Fabricate (Fabric of Art). E-mail: jfchevallier@ukhiplatform.com*

RESUMEN

Si la problemática a discutir fuera “canto lírico” en vez de “prácticas escénicas contemporáneas” y “trabajo en cavernas” en vez de “trabajo en comunidad”, con cierta facilidad, se llegaría a la idea de que una caverna puede contribuir a potenciar el canto, multiplicar los efectos sonoros, pues este espacio posee una acústica peculiar. Ahora bien, tratándose de la relación entre prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad, no parece tan fácil hallar una respuesta tajante e inmediata. Es la razón por la cual, partiendo de ejemplos concretos (actividades llevadas a cabo por Trimukhi Platform en una comunidad indígena de la India), se avanzará paso por paso, buscando responder una triple serie de preguntas, en el siguiente orden: 1. ¿Qué es la creación escénica contemporánea? ¿En qué consisten los gestos teatrales contemporáneos? ¿Cuáles son sus rasgos característicos, lo que ponen en juego, sus funciones?; 2. ¿Qué es lo comunitario, la “comunidad”? ¿Cuáles son sus especificidades, sus dinámicas peculiares, sus límites? ¿En qué consiste, concretamente, un trabajo en comunidad?; 3. ¿Por qué relacionar las prácticas escénicas contemporáneas y las prácticas comunitarias? ¿Cuál es el interés de trabajar entrecruzando los dos ejes? ¿Qué produce un trabajo escénico en una comunidad?

PALABRAS CLAVE

Teatro del presentar, gesto teatral contemporáneo, artes escénicas, contemporaneidad, comunidad, prácticas comunitarias, lazo social, relaciones humanas, relaciones estéticas, indígenas en India, minoridad, devenir-menor.

ABSTRACT

If the issue to discuss were “lyrical song” instead of “contemporary performing art practices” and “work in caves” instead of “community work” with some ease we would reach the idea that a cave can help to strengthen the singing, by multiplying the sound effects - as this space has a peculiar acoustics. However, regarding the relation between contemporary performing art practices and community work, it does not seem so easy to find a sharp and immediate response. It is the reason why the reflection will be based on concrete examples: activities carried out by Trimukhi Platform in a tribal village in India. That is the reason also why this investigation will proceed slowly, step by step, seeking to answer a triple series of questions, in the following order: 1. What does “contemporary performing art” mean? What are the characteristics of such a practice, its functions?; 2. What does “community” mean? What is a community work? What are its specificities, its peculiar dynamics, its limits?; 3. Why to put in relation contemporary performing art practices and community practices? What is the interest of working crisscrossing the two axes? What does a theatre work produce in a community?

KEY WORDS

Theatre of presenting, contemporary theatrical gesture, performing arts, contemporaneity, community, community practices, social link, human relationship, esthetical relation, tribal in India, devenir-minoritaire, minority..

* Recibido: 20 de mayo de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016

INTRODUCCIÓN

Si la problemática a discutir fuera “canto lírico” en vez de “prácticas escénicas contemporáneas” y “trabajo en cavernas” en vez de “trabajo en comunidad”, con cierta facilidad llegaríamos a la idea de que una caverna puede contribuir a potenciar el canto, multiplicar los efectos sonoros, pues este espacio posee una acústica peculiar. Ahora bien, tratándose de la relación entre prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad, no parece tan fácil hallar una respuesta tajante e inmediata.¹

Por un lado, ¿cómo definir lo que son –hoy– las prácticas escénicas, sus especificidades, sus rasgos? En un texto breve y humorístico, titulado “Respuesta(s) o esbozo para un diccionario del mañana”, Jean-Charles Massera tenía un apartado sobre la “Danza contemporánea”:

Conjunto de movimientos de cuerpos ejecutados con fines estéticos por personas actualmente viviendo que no responde a ninguno de los criterios de apreciación válidos en el campo de la danza que se practica con puntas y/o con música.²

¹ Este texto sirvió de base para la ponencia que di el 21 de abril de 2016 en el Teatro Rosalía Castro de A Coruña, España, en el marco de las VIII Jornadas sobre la Inclusión Social y la Educación en las Artes Escénicas, organizadas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, la Agencia andaluza de Instituciones Culturales, la Red española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales, el Institut del Teatre de Barcelona y la Real Escuela Superior de Arte Dramático. Las citas estaban leídas por Eva García. Véase: <https://youtu.be/4kdhT7Dbr4w> La conferencia ha sido luego dada en francés en la Universidad Paris Nanterre el 20 de junio de 2017 con el título “Théâtre et Communauté” [Teatro y Comunidad].

² Jean-Charles Massera, “Réponse(s) ou ébauche pour un dictionnaire de demain” in *Pilône n°8 – Qu’est-ce que le contemporain?*, Bruxelles, Filipson, 2011, p. 19. La traducción es mía.

Si bien aparece la idea de “conjunto de movimientos” –y ésta seguro nos será útil para entender en qué consisten ahora las artes escénicas–, el resto de la definición se basa en una negación: lo que la danza ya no es. Imagínense que, para definir una caverna, no podamos hacer otra cosa que explicar que no es una recámara, no es una sala de conferencia y tampoco un vagón de metro. Nos haría falta poder describir lo que es una caverna de manera directamente positiva, sin pasar por negaciones. Y eso nos va a tocar hacer en cuanto a las artes escénicas contemporáneas.

Por otro lado, la noción de “comunidad” hoy en día apunta hacia fenómenos extremadamente distintos unos de otros. Las dos primeras veces que escuché la palabra, ésta ya designaba realidades distintas: estaba la *comunidad* religiosa de Taizé, en Francia; y estaban las *comunidades* indígenas de Chiapas, en México. Al casarme, descubrí un tercer uso posible, pues la expresión “comunidad de bienes” aparecía en el contrato civil que firmamos. Ahora se habla de comunidad en internet: la institución educativa con la cual trabajo en México abrió un espacio en Facebook llamado “Comunidad académica de 17”. También se habla de la “comunidad” autónoma de Galicia, en España. Con tantos usos distintos, la noción en sí corre el peligro de no designar nada en específico.

Además, estos usos varían en función del idioma. El uso de la palabra en inglés es muy amplio. Pregunté a una etnóloga estadounidense: qué significaba en su campo la noción de “comunidad”. Me respondió que ésta podía incluir cualquier

agrupación de personas. Obviamente, una definición así no nos sirve. Pues al usarla, nuestra reflexión se interrumpe: son varias personas las que preparan el montaje teatral, por ende son una comunidad. Y se acaba la reflexión.

Hace poco, conversando con el cónsul general de Francia, mencioné la palabra “comunidad”. De inmediato, él se puso tenso. Asociaba “comunidad” con “comunitarismo”. Es decir que si bien en inglés la palabra se usa sin cuidado alguno, en contraste en francés se usa con un cuidado excesivo: da miedo usarla.

El uso en español está entre el exceso inglés y las limitaciones francesas. Además tiene sus peculiaridades: ni en francés ni en inglés se habla de “comunidad indígena”. Se habla de “pueblo” (“*un village indigène*”, “*a tribal village*”) ya que la localidad suele ser pequeña.

Para orientarnos dentro de esta gran diversidad de usos, nos ayudará insistir sobre las dinámicas que operan; nos será útil hablar de “prácticas comunitarias” o bien incluso de “gestos comunitarios”.

Eso lo haremos más adelante. Por ahora, quiero subrayar la dificultad del ejercicio. Ya sea con la noción de “prácticas comunitarias” o con la de “prácticas escénicas contemporáneas”, gran parte de la dificultad para pensar la relación entre ellas viene del hecho de que no tenemos claro en qué consisten estas dos prácticas. ¿Cómo pensar qué pasa al juntarlas si no sabemos en lo *concreto* qué designan ambas por separado?

•••

Lo anterior es la razón por la cual voy a desplegar mi reflexión partiendo de ejemplos *concretos*, personales y por lo tanto limitados: son actividades “teatrales” muy “contemporáneas” que llevamos a cabo desde 2008 en una “comunidad” indígena ubicada en el estado del Bengala Occidental, en la India. Es una comunidad Santalí. Se llama Borotalpada.³

Cuando ahí trabajamos, vivimos *con* la gente y vivimos *como* la gente vive: comemos lo mismo, dormimos en el piso, nos bañamos en el lago.

A petición de la comunidad, construimos juntos un centro cultural. Lo hicimos con nuestras manos y las de 18 familias de la comunidad así como con las manos de una decena de artistas e investigadores de Kolkata, México, París y Bogotá.

En la India, construir un “centro cultural” en una comunidad indígena es algo bastante normal, se suele hacer. Lo que no es “normal”, es dedicar este “centro” a prácticas escénicas “contemporáneas” y no a objetivos folclóricos o “sociales”.

La palabra “centro” es importante. La comunidad está ubicada a 230 kilómetros al suroeste de la ciudad de Calcuta, es decir, está algo retirada. Geográficamente hablando, está en la periferia. Además, en la India, ser indígena es también ser periférico, socio-antropológicamente hablando. Un centro cultural en la periferia, animado por personas periféricas, es, claro está, doblemente periferia. O hasta triple, ya que, en el Bengala Occidental, casi no hay artes escénicas contemporáneas.

³ Véase <https://youtu.be/zVr_6btUvZg> y <<http://trimukhiplatform.org/esp/borotalpada/>>.

Cuando mucho, hay artes escénicas modernas.

Convertimos esta triple “periferia” en un “centro”: cada año, una, dos o hasta tres veces, espectadores ciudadanos emprenden el viaje (tren primero, autobús luego y después a pie) para presenciar juntos con los habitantes del área indígena nuestras propuestas teatrales.

Es con esta experiencia viva y peculiar en mente que desplegaré mi reflexión o más bien mi indagación. La inquietud principal es: ¿Para qué sirve hacer teatro contemporáneo en una comunidad? Para atenderla, caminaré paso por paso. Preguntaré primero: ¿Qué es la creación escénica contemporánea?; luego: ¿Qué es lo comunitario, la comunidad?; y finalmente: ¿Por qué poner en relación prácticas escénicas contemporáneas y prácticas comunitarias?

**¿QUÉ ES LA CREACIÓN ESCÉNICA
CONTEMPORÁNEA? ¿EN QUÉ
CONSISTEN LOS GESTOS
TEATRALES CONTEMPORÁNEOS?
¿CUÁLES SON SUS
RASGOS CARACTERÍSTICOS,
LO QUE PONEN EN JUEGO, SUS
FUNCIONES?**

Partamos de lo concreto: el comienzo de *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, el montaje preparamos en la comunidad de comienzos de 2016 a comienzos de 2017, y que en 2018 presentamos en universidades

de India⁴. En este inicio tenemos diferentes elementos. Estos elementos son: jóvenes indígenas que comen pastas chinas, pancartas con nombres de carnes, palillos, tenedores, mesa de bambú, pantalla de bambú, proyección video donde una mujer indígena come y luego baila, testimonio audio en el que un antropólogo comparte algunos recuerdos que tiene de esta mujer -testimonio que, por ser en francés, nadie entiende-, agua que uno se vierte sobre la cabeza, tierra que otros levantan al moverse sobre uno de los escenarios, árboles atrás en el segundo de los escenarios, canción del grupo Louise Attaque, etcétera.

Son elementos no solo distintos unos de otros sino también distantes: si bien los jóvenes indígenas suelen comer, en el escenario no comen lo que usualmente comen ni comen como usualmente comen.

He aquí una primera especificidad, un rasgo para caracterizar el *gesto teatral contemporáneo*: se trata de conjugar diferencias, se trata de una conjunción de diferencias. Se puede hablar también de combinación, de *agenciamiento*.

Sin embargo, no se trata de combinar cualquier cosa con cualquier otra. Si importa agenciar diferencias, importa también asir estas diferencias. Importa encontrar elementos, personas, actividades, movimientos singularmente diferentes.

⁴ Se recomienda al lector ver el extracto video de este trabajo escénico, ya que será el objeto del análisis que sigue: <https://youtu.be/8ukE83JXidY>. Se trata de un primer esbozo presentado ante el público en marzo de 2016. Este montaje involucra 12 jóvenes de la comunidad, entonces de 9 a 24 años. A parte de estar en escena, ellos también toman a cargo la producción de campo, el manejo de la computadora portátil para lanzar los videos, el manejo de la luz.

Es lo que toca hacer en los ensayos. Con Surujmoni Hansda, la chica de entonces 15 años de edad, que co-dirige este montaje conmigo, nos preguntamos qué actividad podía seguir después del baile y de los cruzamientos de todos encima de la plataforma.⁵ Tratamos de cambiar de “escenario”. Ella propuso que hiciéramos algo con un recipiente de barro. Probé usarlo con agua. Dhananjoy Hansda, uno de los jóvenes actores, hizo la misma acción. Con él, la secuencia funcionaba mejor, por lo mismo se quedó. Había un cigarro encendido también, pero éste no se quedó: no funcionaba, pues, como diferencia. A cambio, vino una toalla. Y se quedó, siempre y cuando la usáramos con una sola mano.

El filósofo Gilles Deleuze insistía:

Es necesario que la diferencia se convierta en el elemento, en la unidad última que remita, pues, a otras diferencias que no la identifiquen sino que la diferencien. Es preciso que cada término de una serie, siendo ya diferencia, sea puesto en una relación variable con otros términos, y constituya así otras series desprovistas de centro y de convergencia.⁶

En la serie donde Dhananjoy se vierte agua sobre la cabeza, la llegada de una niña que trata de alcanzar el recipiente de barro que él usa, participa de lo mismo: es un “otro término” que mantiene viva “una relación variable” dentro de la misma serie, que ayuda a que esta serie diverja.

⁵ Surujmoni Hansda empezó a trabajar con nosotros hace 8 años.

⁶ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, tr. María Silvia Delpy y Hugo Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu, 2002, p. 101.

Es lo mismo también con la llegada del chico que carga a la niña: a su vez asegura que no haya ni permanencia ni fijeza.

Para Deleuze, hoy una de las funciones del arte es mostrar la diferencia cuando se hace ella cada vez más diferente: “mostrar a la diferencia *difiriendo*”.

La obra de arte moderna tiende a realizar estas condiciones [“mostrar a la diferencia *difiriendo*”]: se vuelve en este sentido un verdadero *teatro*. Teatro sin nada fijo, o laberinto sin hilo (Ariadna se ahorcó). La obra de arte abandona el campo de la representación para volverse “experiencia”.⁷

La afirmación es fuerte: si la obra de arte alcanza a “mostrar a la diferencia *difiriendo*”, se dice de ella que es “verdadero *teatro*”. He aquí un punto importante para nuestra reflexión. No es que el teatro sea como todas las artes sino que las artes hoy hacen como el teatro: trabajan también con diferencias. Hallamos aquí una *archi*-característica del teatro. O mejor dicho: el teatro se vuelve una suerte de *parangón* de las artes en general.⁸

Otro punto importante: este *teatro* es un “teatro sin nada fijo”. Esta afirmación hay que entenderla de dos maneras complementarias. Por un lado, se trata de la no *fijeza* mencionada antes: un chico se vierte agua encima, luego una niña intenta hacerlo, luego otro chico la carga. Por otro

⁷ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 79. Es Deleuze quien subraya la palabra “teatro”. La traducción es mía. Véase, en una traducción un poco diferente: Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, *op. cit.*, p. 101.

⁸ He desarrollado este punto en: “¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 9, Manizales, Universidad de Caldas, 2015, p. 35-43.

lado, se trata de subrayar el hecho de que el teatro en sí no tiene nada propio, no posee nada que le pertenezca de manera fija. Comer pastas chinas o verterse agua no son actividades propias del teatro. No le pertenecen. El video o bien la canción en francés o bien la mesa de bambú no son pertenencias de la actividad teatral tampoco: el video como video se puede mirar en casa, la canción como canción escucharse en el autobús, y, después de la función, usamos la mesa para festejar un cumpleaños.

En *El pliegue*, Deleuze plantea que la “unidad extensiva de las artes forma un teatro universal”⁹. El adjetivo “extensivo” se refiere de nuevo a una distancia. No solo el teatro puede ir lejos de sí mismo en busca de elementos que integrar, sino que también estos pueden ser sacados de prácticas muy distantes unas de otras. Deleuze añadía: “De todas las artes que utiliza, [el teatro] extrae el movimiento real”.¹⁰

El teatro no integra cualquier cosa, ni de cualquier manera; integra movimientos.¹¹ Es decir: el teatro integra diferencias para “constituir así otras series desprovistas de centro y de convergencia”. Lo que es propio de la actividad teatral, lo que le pertenece de manera singular es esta capacidad de integrar esto o aquello, captar los movimientos de eso o de aquello, sin que eso o aquello se vuelva teatro.

El lector recordará también que el laberinto no tiene un hilo de Ariadna antepuesto: “Ariadna se ahorcó”, leíamos.¹² El juego combinatorio es de una extrema variabilidad –extenso y sin embargo no asignado a una manera predeterminada de operar la integración–. Aquí propongo hablar de una “relación teatral”.

•••

En el comienzo de *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*, aparecen vínculos obvios entre algunos elementos. Cuando, en la proyección, una mujer está comiendo, sobre la plataforma, los chicos están comiendo. Cuando ella está bailando, uno de ellos también está bailando. Estos vínculos obvios son vínculos débiles, formales, rítmicos. Son transparentes. No disminuyen el grado de heterogeneidad.

De la misma manera, están las pancartas con nombre de carne en tres idiomas para que todos en el público puedan leerlas. Pero lo que estas pancartas indican –res, rata, hormiga, puerco, pollo químico, pajarito que Dulal cazó en la mañana– obviamente no está: pues los jóvenes comen pastas chinas. Estos vínculos débiles tienen una virtud, una función: ayudan a mirar con tranquilidad la heterogeneidad de estas *relaciones teatrales*. Son elementos de señalización que no señalan nada¹³, pero que al estar presentes

⁹ Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 168. La traducción es mía.

¹⁰ Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 33.

¹¹ Véase: Jean-Frédéric Chevallier, “Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2)”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 4, Manizales, Universidad de Caldas, 2011, p. 9.

¹² Se trata de la interrupción tanto de los vínculos lógico-narrativos como de los vínculos sensorio-motores, “en provecho de las situaciones ópticas y sonoras” puras. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L’image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 19. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, “¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro?”, art. cit., p. 38, nota 12.

¹³ “Es preciso que haya una relación entre las partes separadas, pero esta relación no debe de ser ni lógica ni narrativa” (Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 52, 68). La traducción es mía.

dentro de la combinación ayudan a que los espectadores no se preocupen por el rumbo que están tomando.

Volvámonos espectadores. ¿Qué nos pasa cuando miramos con tranquilidad, sin preocuparnos, estas relaciones teatrales? Vemos comer a jóvenes de distintas alturas y edades, luego vemos uno moverse en el escenario, mientras unas chicas quitan la mesa y las pancartas, luego vemos uno que se vierte agua sobre la cabeza, luego otro, más joven, vuelve a comer. Vemos que, según el sentido común, la primera actividad no tiene nada que ver con la segunda y ésta, a su vez, nada que ver con la tercera, ni con la cuarta, etcétera. Sin embargo, *pese a que sintamos que estos elementos no tienen aparentemente nada que ver unos con otros, sentimos algo al mirarlos juntos.*

En un acto público que tuvo lugar en la ciudad pocos días después de la primera presentación en la comunidad, uno de los participantes, Samantak Das, profesor de literatura comparada en la Universidad de Jadavpur, compartió lo que él, personalmente, sintió, al mirar juntos estos elementos que sentía no tenían que ver unos con otros. Hablaba de “amor”¹⁴.

¹⁴ Este acto público, titulado *Conversation after the Night*, tuvo lugar el 16 de marzo 2016 en la Alianza Francesa del Bengala, Calcuta. La grabación completa de la intervención se encuentra en <https://www.mixcloud.com/trimukhiplatform/conversation-after-the-night-2016-suvojit-bahchi-samantak-das/>.

Insistió sobre lo profundo¹⁵ que fue para él este “amor”.

Lo que producen las relaciones teatrales, su efecto estético, es que sentimos. El gesto teatral en tanto que gesto combinatorio tiende a producir sensaciones. La combinación de presencias sobre el escenario procura despertar los sentidos. Si hay, luego, creación de sentido —y suele haberlo, hablar de “amor” no es solo nombrar una sensación sino también dar sentido a una relación—; si hay pues creación de sentido será a partir de este despertar de los sentidos: en función de la contundencia o no, de la pertinencia o no de este despertar sensible. No hay sentido posible —es decir singular, personal, único— sin primero este despertar sensible.

Bob Wilson decía a los espectadores a punto de presenciar su magistral montaje *Einstein on the Beach*: “you don’t

¹⁵ ¿Por qué hablar aquí de profundidad? Deleuze mencionaba a Michel Tournier: “Es una extraña toma de partido la que valoriza ciegamente la profundidad al desaprovecho de la superficie y que quiere que *superficial* signifique *no de vasta dimensión* sino de *poca profundidad*, mientras todo al contrario *profundo* deba significar de *profundidad grande* y no de *poca superficie*. Y sin embargo un sentimiento como el amor se mide mucho mejor, me parece, y suponiendo que se pueda medir, tomando en consideración la importancia de su superficie más que su grado de profundidad” (Michel Tournier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, p. 58-59; citado en Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 21). En *Diferencia y repetición*, Deleuze precisa la relación entre profundidad y extensión: “La profundidad se ve esencialmente implicada en la percepción de la extensión. La profundidad y las distancias, en este estado de implicación, son relacionadas con la intensidad de la sensación: es la potencia de degradación de la intensidad sentida que abre sobre una percepción de la profundidad (o mejor dicho que da la profundidad de la percepción)” (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, op. cit., p. 296-297). Y lo que nos interesa pensar es la *psyché* del espectador, los movimientos en la *psyché* del espectador: “La interioridad no cesa de cavarnos a nosotros mismos, de escindirnos a nosotros mismos, de desdoblarnos, y eso mientras nuestra unidad se mantiene” (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 45).

have to understand anything”¹⁶. Lo que significa: “no hay nada que entender”. Y también: “no traten de entender nada”. En otras palabras: hay que entender que no hay que entender de entrada. Si los espectadores entendieran, o bien si pasaran su tiempo dedicando su energía a preguntarse lo que eso que ven quiere decir, o porqué esto está presentado junto con aquello, dejarían enseguida de estar atentos a lo que experimentan en términos sensibles. No les quedaría energía para la experimentación sensible,¹⁷ no les quedaría energía para presenciar la presencia singular de cada uno de los elementos componiendo el evento escénico. Al revés, si dedican energía para presenciarla, otro juego puede tener lugar: un *juego relacional* –un juego hecho de potencias, intensidades y afectos–.

•••

¿Dónde tiene lugar este *juego relacional*? Pues en el espíritu del espectador. He aquí otra especificidad de lo que decidí llamar una “relación teatral”. (Y seguro el lector entendió que me refiero a todas las artes escénicas: el circo como la danza). Esta “relación teatral” tiene lugar, incluso tiene su lugar, su morada, en la mente del espectador. He aquí otro elemento que

¹⁶ Véase el trailer que la University Musical Society (UMS) difundió en Internet cuando este montaje se volvió a escenificar en 2012: <http://youtu.be/iueZq1pn-Fg>. En *El Teatro Posdramático*, Hans-Thies Lehmann insistía: “Importa aquí que no entendamos todo de entrada. Por principio, la significación debe de quedarse diferida. Lo accesorio y lo no-significante en apariencia son registrado con exactitud precisamente porque, en su no-significación inmediata, pueden volverse muy significantes” (Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, tr. Philippe-Henri Ledru, Paris, L’Arche, 2001, p. 137).

¹⁷ Lo que busca el teatro no consiste ya en comunicar un sentido sino en estimular los sentidos. Cuando no hay intento de comunicación por parte del escenario, cuando no hay intento de entender por parte de la sala, comienza un juego en donde tejer relaciones de otra manera, de manera directa, ya que no está el intermediario de la representación. El teatro se vuelve así dispositivo de experimentación sensible.

explica la gran contemporaneidad de esta relación. Pues en las otras artes se observa el “fin del régimen de objeto”:

El creador de las obras se vuelve progresivamente un productor de experiencias, un ingeniero de los efectos. No es por lo tanto el fin del arte: es el fin de su régimen de objeto.¹⁸

Es donde otra vez el teatro funge como parangón: de por sí, no tiene nada fijo, ningún “objeto” que le pertenezca. Y etimológicamente el “teatro” es el “lugar desde donde se ve”: lo que se ve, esta visión tiene lugar en las mentes de los espectadores; estas “mentes” no son “objetos”.

Si retomamos la idea anterior, la de que la función de las artes consiste en “mostrar a la diferencia *difiriendo*”, podemos precisar ahora que es el espectador quien se muestra a sí mismo –adentro de sí mismo– esta “diferencia *difiriendo*”.

Lo logra hacer porque el teatro lo ancla en el presente.

•••

Para entenderlo mejor, ya es hora de pensar el adjetivo “contemporáneo”. Empecemos con una obviedad: estar es ser contemporáneo y ser contemporáneo es estar; siempre somos contemporáneos de nosotros mismos, de nuestro tiempo. Sin embargo, ser contemporáneo no consiste exactamente en *ser de* su tiempo.

¹⁸ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso*, tr. Laurence le Bouheller Guyomar, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 11. Citado en Nathalie Heinrich, *Le paradigme de l’art contemporain. Structures d’une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2015, p. 105.

Consiste más bien en *estar con* su tiempo. Es la palabra latina “con-temporaneus”. Una persona contemporánea de uno es una persona que está *con* uno, aquí, que lo acompaña, ahora, mientras ocurre lo que *aquí y ahora* ocurre.

En las artes vivas, la contemporaneidad se vuelve literal porque se trata de anclar al espectador en el presente de su experiencia sensible de tal manera que se despliegue esta experiencia. Es lo que yo llamo *teatro del presentar*.

[Se trata de un teatro que] da la posibilidad de experimentar un presente en expansión, un presente vivo. (...) *Cuando el espectador está plenamente presente (disponible) al momento presente (aquí y ahora), el presente (estar) se abre para él como un presente (regalo)*. [Poner] en relación requiere (...) una atención y una disponibilidad hacia el presente, es decir, tanto hacia lo que está presente, como hacia lo que pueda surgir en el presente. Para poner en relación dos elementos, primero hay que presenciarlos, para lo cual hay que estar atento a lo que se presenta en el presente.¹⁹

Si el espectador es realmente contemporáneo de lo que presencia, “el presente se abre para él como un regalo”. Ahora bien, y yendo un poco rápido, recibir un regalo implica recibirlo por completo, mirarlo por completo. De la misma manera, estar presente con alguien, completamente disponible, acompañándolo o acompañándola,

¹⁹ Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, n° 13, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2011, p. 68.

no es siempre ser complaciente con él o con ella; no es siempre decir “sí” a todo lo que él o ella hace u opina. Nietzsche, en *Meditaciones intempestivas* (a veces traducido como *Meditaciones a-temporales*), insistía sobre la necesidad de luchar en contra de la “agresiva cultura contemporánea dominante”²⁰: estar con esta cultura implicaba estar en contra de ella.²¹

Así estar con su tiempo es también estar activamente crítico ante su tiempo. Y activamente quiere decir *amorosamente crítico*. Esto es demandante. Por ejemplo: no buscar comunicar nada a los espectadores, como lo hacemos en teatro ahora, es una postura muy contemporánea. Es demandante ya que vivimos en sociedades de comunicaciones de *mass-media* donde no buscar comunicar es una actitud a contra-tiempo o al menos a contra-corriente. Es una disposición amorosa también, pues supone apostar a que cada espectador es una persona y no un consumidor que hay que convencer de que, si la botella de su champú es verde, será él más feliz. De igual manera, trabajar, sobre la escena, agenciando presencias sin reglas preestablecidas para ponerlas en relación es un reto meramente contemporáneo, meramente a contra-tiempo: en nuestras sociedades, todas las relaciones deberían de ser orientadas –abatidas decían Deleuze, Guattari y Lyotard– sobre el eje del valer por, del ser intercambiable con.

²⁰ Friedrich Nietzsche, “Richard Wagner à Bayreuth”, *Considérations inactuelles III et IV*, tr. Henri-Alexis Baatsch, Pascal David, Cornélius Heim, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Paris, Gallimard (Folio), 1992, p. 115.

²¹ Giorgio Agamben interpretaba lo contemporáneo como una experiencia profundamente disonante: “La contemporaneidad es una relación muy peculiar que tiene uno con su propio tiempo, adhiriendo a él, y al mismo tiempo, manteniendo distancia con él. Más aún, es esta relación con el tiempo donde se adhiere al tiempo a través de una distinción y un anacronismo” (Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, tr. M. Rovere, Paris, Rivages poche, 2008, p. 23).

Inspirado por el hecho de que las galaxias más lejanas se alejan a una velocidad tan alta que su luz no puede alcanzarnos, que vemos de ellas solo lo que queda de oscuridad, Giorgio Agamben proponía pensar lo contemporáneo así:

(...) percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no lo logra, eso es ser contemporáneo: ser capaz no sólo de fijar la mirada sobre la oscuridad de nuestra época, sino también percibir, dentro de esa oscuridad, una luz que, dirigida hacia nosotros, se aleja infinitamente.²²

¿Eso no será exactamente lo que se espera de los espectadores al presenciar montajes *contemporáneos*, combinaciones tal y como las artes vivas las presentan *ahora*?

¿QUÉ ES LO COMUNITARIO, LA COMUNIDAD? ¿CUÁLES SON SUS DINÁMICAS PECULIARES, SUS LÍMITES? ¿EN QUÉ CONSISTE, CONCRETAMENTE, UN TRABAJO EN COMUNIDAD?

Partamos de nuevo de lo concreto. Tomemos dos *gestos comunitarios*, gestos que junto con otros gestos forman una cierta práctica comunitaria, un cierto dispositivo comunitario –la práctica, el dispositivo de los habitantes de Borotalpada: limpiar el arroz y pintar las paredes de nuestro Centro Cultural–.²³

²² Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 24-25.

²³ Recomiendo al lector ver ahora las secciones “Winnowing Paddy” y “Women Painting Walls” en el video antes mencionado: https://youtu.be/zVr_6btUvZg?t=9m2s, ya que serán los puntos de partida para el análisis que sigue. Cf. *supra* nota 3. Véase también <<http://trimukhipatform.org/esp/borotalpada/>>.

El gesto de limpiar el arroz, se realiza en cada casa.²⁴ Si fuera solo con los miembros de la familia que necesita limpiar los cereales que produjo, la labor tardaría demasiado: el arroz se podría dañar. Por lo tanto los vecinos vienen a ayudar. A cambio del día de trabajo que un vecino da, un miembro de la familia que recibe la ayuda dará a su vez un día de trabajo a esta familia vecina. No importa qué miembro vaya a darla.

No es siempre así. Las mujeres que pintaron las paredes del Centro Cultural son miembros de nuestra organización Trimukhi Platform. Todas, salvo dos, han salido en montajes teatrales anteriores y algunas en el de este año, que es 2013. Una de las que no, había tomado un taller de experimentación fotográfica, dos meses antes. Y la que no ha salido en montajes, ni ha tomado talleres, es la cuñada de una niña que ha salido en montajes y sale otra vez este año. Sin embargo, las mujeres no llegaron a pintar por intercambiar día de trabajo: “salgo en el montaje o tomé un taller por ende a cambio pierdo un día pintando”. No. Las mujeres vinieron a pintar porque consideran que es su responsabilidad. Al día siguiente es la *Noche de teatro* y el Centro Cultural que es un espacio de ellas y de sus familias debe verse bien.

Que sea por intercambio de días de trabajo o por sentido de responsabilidad, el trabajo colectivo está organizado de tal manera que la acción de uno dependa de la acción de otro: los que lanzan el arroz para los que lo limpian, para los que lo recogen; las que preparan y cargan la mixtura con tierra de color para las que la

²⁴ En esta comunidad solo 6 de 87 familias no tienen terreno propio para producir arroz.

aplican sobre las paredes, etc. Y siempre hay un momento donde los involucrados se sientan juntos a comer algo y a beber cerveza de arroz.

Hallamos una primera característica de las prácticas comunitarias. Si las comparamos con otras prácticas humanas (por ejemplo: ir al centro comercial) vemos que aquí hay un cierto *quantum de compartir* y un cierto *quantum de relaciones tejidas*. Uso la palabra “quantum” como en la física cuántica: a partir de una cierta cantidad de energía, la partícula cambia de régimen. Aquí se alcanza un cierto *quantum* de compartir y un cierto *quantum* de relaciones a partir de los cuales la dinámica cambia en términos cualitativos –pues entramos en el régimen comunitario–.

Llama la atención el hecho de que en Borotalpada uno de los cinco responsables de la comunidad (en santalí: “moroles”) tenga como función solucionar los problemas en cuanto a relaciones humanas y otro asistir a todos los eventos sociales y asegurar su buen desarrollo. La *responsabilidad* de dos de los cinco *responsables* tiene que ver con mantener fluidas las relaciones entre las personas que componen la comunidad.

•••

Hoy en día, el uso de la palabra “comunidad” se extiende, tanto en francés como en español. Es síntoma de una sed, en las sociedades occidentales al menos, por alcanzar este *quantum* de compartir que abre sobre otro régimen de relaciones entre personas. Hace poco, Michel Serres, filósofo, y su hijo Jean-François Serres, responsable, al nivel nacional, de

programas de ayuda social, publicaron un libro en el que la palabra “comunidad” aparece cada tres páginas. Este libro toma la forma de un diálogo y pone de manifiesto que, detrás de la cuestión de la “comunidad”, está la cuestión de las relaciones humanas, la cuestión del lazo social –en el sentido de convivencia y de convivialidad–. Cuestionar la noción de “comunidad” es preocuparse por estas relaciones, este lazo²⁵, este convivio.

El punto de partida de la discusión entre el filósofo y el trabajador social es simple: si uno habita un pueblo pequeño del campo (una “comunidad” en español) suele estar bajo más control por parte de sus vecinos y si habita en una torre de 30 pisos en una ciudad grande suele estar bajo menos o incluso ningún control. En un caso, todos van a saber lo que uno hace y, en el otro, a nadie le va a importar.

El filósofo Michel Serres, quien ha vivido el movimiento de emancipación después de la Segunda Guerra Mundial, recuerda a su hijo trabajador social, quien nació cuando esta emancipación se había vuelto realidad:

El lazo social, que hoy en día se considera una bendición, se pudría con extraordinaria rapidez y causaba patologías tales que en tiempos de crisis eso tomaba proporciones horribles.²⁶

²⁵ Es interesante observar que, a las pocas semanas de haber abierto su grupo en Facebook, 17, *Instituto de Estudios Críticos* (la institución educativa mexicana que mencioné en la introducción) decidió cambiarle el nombre: de “Comunidad académica de 17” que era, se volvió “Lazo académico de 17”.

²⁶ Jean-François & Michel Serres, *Solitudes*, Paris, Le Pommier, 2015, p. 25. La traducción es mía.

Los lazos comunitarios ¿son una “bendición” o la causa de “patologías horribles”? Son dos caras de la misma moneda. Si no se alcanza cierta cantidad de relaciones, algo no ocurre. Pero también hay un umbral que si se traspasa, lo que ocurría deja de ocurrir, el lazo social se convierte en control social, se vuelve un lazo en el sentido literal: ata. Es el “comunitarismo que encierra”²⁷.

Hay un nivel mínimo y un nivel máximo. Algo parecido al análisis del suicidio que proponía Émile Durkheim: entre el “suicidio anómico”²⁸ por falta de lazo social y convivencia, y el “suicidio fatalista”²⁹ donde el exceso de lazo social impide cualquier tipo de convivialidad.³⁰

•••

Ansiosos por responder a “la necesidad de inventar nuevas maneras de estar juntos en este mundo”³¹, Jean-François y Michel Serres proponen pensar la comunidad en tanto que agrupación a la cual las personas que la componen tienen la posibilidad de no componerla. Para que una comunidad funcione como convivio vivo sin control excesivo, hace falta que cada uno de sus integrantes pueda decidir si quiere formar parte de ella.

En Cuba, en 2014, di un taller en Casa de las Américas para explorar con jóvenes artistas e investigadores la misma

problemática que aquí nos ocupa. Con los participantes³² llegamos a distinguir entre “comunidad transitoria” (instante, se atraviesa), “comunidad efímera” (cierta duración, se crea), “comunidad permanente” (sin límite de duración, ya existía). Estas distinciones nos solo describen diferentes tipos de “comunidad”, sino también diferentes formas para uno de relacionarse con una comunidad. Ponen el acento sobre la relación que uno tiene con la “comunidad” a la cual pertenece, va a pertenecer o deja de pertenecer.

Ahora bien, Borotalpa funciona como “comunidad permanente”. En este caso: ¿quid de la posibilidad de decidir pertenecer o dejar de pertenecer a esta comunidad? y ¿quid de la posibilidad de decidir sobre el funcionamiento mismo de la comunidad?

En India, según la ley, ciertos casos que, en una ciudad, requerirían o bien de la policía o bien de un juez, pueden ser arreglados por la misma comunidad –así como para ciertas decisiones en cuanto a organización de la vida social y cultural y la repartición de algunos recursos–. Las decisiones se toman en asamblea. Por ejemplo: la decisión de hacer teatro juntos se tomó en asamblea en agosto de 2008; la decisión de construir juntos un centro cultural se tomó en asamblea en diciembre de 2010.³³ Desde nuestras sociedades urbanas, eso se llama “democracia directa”. En la práctica, nunca vi que

²⁷ Jean-François & Michel Serres, *Solitudes*, op. cit., p. 24.

²⁸ Véase: Émile Durkheim, *El suicidio*, trad. Lucila Gibaja, Buenos Aires, Schapire, 1965, p. 198 y ss.

²⁹ Émile Durkheim, *El suicidio*, op. cit., p. 222, nota al pie.

³⁰ No hago esta comparación de manera abstracta. En marzo de 2015, una mujer de la comunidad se suicidó por razones similares a las que explican el “suicidio fatalista”: un exceso de reglamentación en el juego relacional que exacerba la opresión y las limitaciones de uno en tanto que persona única.

³¹ Jean-François & Michel Serres, *Ibid.*, p. 75.

³² Estaban, entre otros: Ana Niria Albo, Marta Luisa Hernández Cadenas, Yohayna Hernández, William Ruiz Morales, Mercedes Ruiz Ruiz y Laura Treto Gonzalez. El taller tuvo lugar del 29 de septiembre al 3 de octubre de 2014. Estaba organizado por la Embajada de Francia, Casa de las Américas y el Laboratorio Ibsen.

³³ Véase < <http://trimukhiplatform.org/esp/centroypersonas/> >.

se hiciera una votación como tal.³⁴ En Borotalpada, gran parte de los asistentes a la asamblea hablan, uno por uno, pero no todos. La discusión es real: personas cambian su punto de vista al escuchar otros puntos de vista. Al final, después de hartos tiempos, se llega a una decisión. Pero todas las voces no son iguales a la hora de orientar esta decisión. Si una persona mayor opina, es difícil para alguien mucho más joven opinar luego algo contrario. Al revés, si una persona ya muy mayor habla y la generación siguiente ha empezado a tomar responsabilidades en otros aspectos de la vida comunitaria, pues el punto de vista de la persona muy mayor no cuenta; incluso hay que ir en contra. Aquí, pues, pese a sus pros y contras, está un espacio para decidir, un espacio relativamente abierto.

Otra posibilidad de decidir, ahora para uno como persona singular, es comportarse de tal manera que la “comunidad” llegue a poner a uno al margen. Así, técnicamente, uno queda fuera.

Es que, detrás de la cuestión de la decisión, está la del deseo. Aparte de trabajar con los habitantes de Borotalpada también vacacionamos los unos con los otros. Antes eran sus padres, y desde hace ya algunos años son los jóvenes los que vienen a pasar unos días de descanso en Calcuta con nosotros, es decir con mi esposa y conmigo. Salir del marco comunitario les agrada. Pero al mismo tiempo, en su manera de comportarse en la casa, siguen en dinámicas comunitarias: cocinamos, lavamos los platos, vamos a pasear de modo comunitario. En este contexto, la

³⁴ Lo que observé en Chiapas era parecido: la asamblea comienza con mucha gente hablando y termina, tres horas después, con algunas voces, hasta que quede una sola.

decisión de iniciar y la de poner un fin a las vacaciones son muy reveladores. Parten de los deseos. Por ejemplo, los jóvenes deciden regresar para alcanzar asistir a una feria que hay cerca de su comunidad, donde chicos y chicas podrán cruzarse y relacionarse con sus respectivos enamorados y enamoradas.

Más que una ambivalencia entre control grupal y deseo propio, está una paradoja. Se puede expresar de dos maneras. La primera: *una de las características de una comunidad es que tiene características propias –pero estas características propias a veces impiden a uno como miembro de esta comunidad tener sus propias características propias–*. La segunda: *para formar parte de una comunidad hay que ser diverso –pero ¿cómo ser diverso si la dinámica común suele producir uniformización y patrones de conducta?–*.

•••

Hay que atender esta paradoja. Para eso, sirve cambiar de vocabulario. Cuando hablamos de “comunidad” solemos asociar la palabra con la noción de “minoría”, una comunidad en tanto que “una minoría” porque tiene rasgos peculiares que la distinguen de “la mayoría”. El concepto de “minoría”, tal y como me parece interesante pensarlo, viene de Gilles Deleuze. Lo asocia con la expresión “devenir-menor” y el verbo “aminorar”. Leamos:

Minoría designa en primer lugar un estado de hecho, es decir la situación de un grupo que, cualquiera que sea su número, está excluido de la mayoría, o bien incluido, pero como una

fracción subordinada con relación a un patrón de medida que forma la ley y fija la mayoría. En este sentido se puede decir que las mujeres, los niños, el Sur, el tercer mundo, etc., son aún minorías, por muy numerosas que resulten.

Hay enseguida un segundo sentido: minoría ya no designará un estado de hecho, sino un devenir en el cual se inscribe. Devenir-minoritario, se trata de un objetivo, y un objetivo que concierne a todo el mundo, ya que todo el mundo entra en este objetivo y en este devenir, por tanto que cada cual construye su variación en torno a la unidad de medida despótica, y escapa, por un lado o por otro, al sistema de poder que le hacía ser una parte de la mayoría. Conforme a este segundo sentido, es evidente que la minoría es mucho más numerosa que la mayoría. Por ejemplo, según el primer sentido, las mujeres son una minoría; pero conforme al segundo sentido, hay un devenir-mujer de todo el mundo, un devenir-mujer que es como la potencialidad de todo el mundo, y las mujeres no han de devenir-mujer menos que los hombres mismos. Un devenir-minoritario universal. Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que mayoría designa el poder o la impotencia de un estado, de una situación.³⁵

Deleuze parte de una observación simple: el patrón mayoritario siempre está vacío,

³⁵ Gilles Deleuze, "Un manifeste de moins", en Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979, p. 128-129. Véase también: Jean-Frédéric Chevallier, "Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2)", *art. cit.*, p. 11-14.

nadie cumple exactamente con todas las características que lo componen (hombre, blanco, habitante de las ciudades, etc.). El "devenir-menor" es el devenir singular, único, las distintas características que componen a uno en tanto que persona única en devenir singular. Y "aminorar" es la operación que consiste en restar a una característica dada lo que de ella podría llegar a imponerse como criterio mayoritario.

Es decir que no se trata solo de estar entre "minoridad" sino también de funcionar "en modo menor". Hoy en día, no bastan los ejemplos de "minorías" que se comportan como "mayorías".

Y es donde ayuda insistir en que:

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.³⁶

Lo que está en juego aquí, al acercar la noción de "minoría" a la de "comunidad", es una modificación en las maneras de pensar lo "en común". Hoy en día, lo que tenemos en común *realmente* son las experiencias que compartimos aquí y ahora. No es ya que tengamos cosas en común y que, por ende, nos podamos comunicar unos con otros, sino que, primero, nos relacionamos unos con otros (unos y otros diferentes) y de ahí empezamos a acumular experiencias en común —experiencias que consisten en buena medida en el hecho de haber compartido nuestras diferencias—. Hasta

³⁶ Gilles Deleuze, "Un manifeste de moins", *art. cit.*, p. 124.

podríamos decir: hoy, los que nos acerca es precisamente lo que nos aleja, son nuestras distancias. O bien así: lo que nos (re)une es lo que nos separa.

**¿POR QUÉ PONER EN RELACIÓN
PRÁCTICAS ESCÉNICAS
CONTEMPORÁNEAS Y PRÁCTICAS
COMUNITARIAS? ¿CUÁL ES
EL INTERÉS DE
TRABAJAR ENTRECRUZANDO
GESTO TEATRAL
CONTEMPORÁNEO Y GESTO
COMUNITARIO? ¿QUÉ PRODUCE
UN TRABAJO ESCÉNICO EN
UNA COMUNIDAD?**

Para caracterizar las prácticas escénicas contemporáneas, recurrimos a la noción de “relación teatral”: una combinación de diferentes elementos presentes que produce, en la mente del que la mira, una experiencia sensible —una experiencia tal que el que mira se vuelve profundamente *contemporáneo* de lo que presentemente mira, incluyendo lo que mira en su foro interno—. Subrayamos la dimensión retadora de la postura con-temporánea en la cual se encuentra el espectador al estar presente a lo que presencia: la dimensión al mismo tiempo amorosa y crítica.

Para caracterizar las prácticas comunitarias insistimos sobre la necesidad, para que las haya, de alcanzar un cierto *quantum* de relaciones entre personas. Si no se alcanza esta cantidad, la práctica no es comunitaria. Vimos que aparte de este límite inferior también está un límite superior: si el compartir rebasa cierto nivel, la práctica deja de ser comunitaria: la minoría termina funcionando como

mayoría. Sugerimos que el deseo juega un papel en alcanzar un balance.

Al entrecruzar ambas prácticas, entrecruzamos relaciones teatrales y relaciones comunitarias.

•••

¿Qué producen las relaciones teatrales sobre las relaciones comunitarias? O: ¿Qué producen en términos de relaciones comunitarias?

En una cita anterior, después de pensar “minoría” como “la potencia de un devenir” y “mayoría” como “el poder o la impotencia de un estado, de una situación”, Deleuze añadía: “es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir, con una función política específica. A condición siempre de que minoría no represente nada de regionalista”. Tratemos de entender esta última afirmación.

Kajol Hansda, una mujer mayor de la comunidad, involucrada en tres de nuestros montajes, formuló una reflexión magistral. Fue en septiembre de 2008, durante la reunión con los 15 actores, bailarines y músicos durante la cual analizamos lo que había ido bien y lo que no en la primera función que dimos en Borotalpada. Habíamos estado ensayando de 6 a 9 durante dos semanas. Gran parte de la gente de la comunidad asistía a estos ensayos nocturnos. Al día siguiente, comentaban entre ellos sobre lo que habían presenciado en la víspera. Kajol observó eso y también que el deseo por compartir comentarios era tal que hasta personas que habían dejado de hablarse desde hace meses —o incluso años— regresaron a

conversar entre ellas. Para Kajol, eso daba la prueba de que este trabajo teatral había sido bueno, pues, contribuyó en re-activar las relaciones humanas.

Ahora bien, se trataba de teatro *contemporáneo*: no había historia, no había nada que entender, se presenciaban sucesiones o sobre-posiciones raras de acciones bizarras. Si este trabajo no hubiera consistido en combinar elementos diferentes sino en representar un drama vía diálogos entre personajes, pues no hubiera habido incremento matutino en la cantidad de relaciones humanas. Los habitantes de Borotalpada suelen asistir a representaciones dramáticas, en santalí, en bengalí o en uría. Cuando regresan a casa después de la función, se limitan en opinar sobre la calidad o no de la representación, lo comfortable o no del espacio donde se sentaron, lo moderno o no del equipo de luz y sonido. No tienen más que conversar porque todos entendieron la misma historia y todos percibieron lo mismo: ¿para qué hablar?

En cambio, con un escenario contemporáneo, lo que despiertan las relaciones teatrales son devenires menores. Las relaciones teatrales obran a que cada uno de los espectadores sea más diferente aún, más único, menos intercambiable con otro. Las relaciones teatrales exaltan o despiertan la singularidad. Por ende, la gente tiene cosas que conversar, que discutir, que escuchar. Cosas que compartir.

Kajol mencionaba el deseo de compartir. Las relaciones teatrales despiertan no solo devenires singulares sino también deseos. Despiertan la singularidad de los deseos.

Después de la Noche de teatro 2014, me encontré con ella en la calle principal de la comunidad. Le pregunte cómo, según ella, había sido. Kajol no me contestó con palabras. Se veía cansada. Como todos, no había dormido casi: nuestro festival dura toda la noche. Pero su rostro de repente cambió. Estaba lleno de luz. La relación teatral es la relación entre diferencias cuando ella produce un efecto estético adentro de uno, efecto que llena el rostro de luz.

Durante esta misma noche de teatro, a otra mujer, Chumki Hansda, le tocó ser entrevistada por una periodista.³⁷ Como suele pasar, la periodista llegaba con un sinfín de ideas preconcebidas. Le interesaba saber porqué Chumki estaba involucrada en los montajes de Trimukhi Platform. Desde la ciudad, muchos no encuentran cómo explicar el hecho de que personas con credencial de identificación, que muestra que viven debajo de la línea de extrema pobreza, estén participando en prácticas escénicas contemporáneas. Seguro debía de haber una razón *razonable* para explicar la participación de Chumki en este tipo de actividades: estaba aprendiendo algo que le iba a servir para levantar un pequeño negocio de artesanías, o bien recibía un pago. Algo *serio* debía de haber. Pero Chumki no se dejó atrapar. Contestó: “Lo hacemos porque nos brinda alegría hacerlo”.

Dijimos que lo de “mostrar a la diferencia difiriendo” es un proceso que toma lugar adentro de uno. Ahora podemos añadir que este proceso interno es el que

³⁷ Se puede leer el reportaje de Mohua Das publicado en el periódico *The Telegraph*, 9 de marzo de 2014, titulado “Experiments with theatre and truth”: <http://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2017/11/Press-on-NoT%C2%B07.pdf>.

“brinda alegría”. Porque mirar nuestra “diferencia difiriendo” es también sentirse singularmente singular. Regocijarse de ser único, de poder así poner en relación esta singularidad con otras.

Porque, retomando la paradoja compartir/controlar, vemos que, si bien las relaciones teatrales hicieron incrementar el compartir comunitario, este incremento no conllevó un incremento del control colectivo sobre cada una de las personas. Al contrario: se incrementó el compartir comunitario al incrementar la experiencia gozada de sentirse único. Aquí las relaciones teatrales hacen desaparecer la paradoja que contenían las relaciones comunitarias. Es el compartir sin predeterminedar lo que se comparte ni cómo se comparte, es lo en-común abierto, en devenir. Incluso: es el compartir *aminorado*.

Hace algunos años, analizando la labor del espectador ante una representación teatral llegué a una idea provocadora: al descifrar una representación, el espectador se entrena para funcionar eficazmente en la sociedad neoliberal.³⁸ Descifrar una representación es aplicar la regla del “eso vale por aquello”. El color rojo vale por la sangre. La tensión en la mano derecha vale por el recuerdo que tiene el personaje desde que descubrió, 13 escenas antes, que su tío era el asesino. Es practicar la reducción de todas las relaciones a una sola: eso a cambio de aquello, la mano a cambio del tío. Ahora me surge otra idea provocadora: cuando el espectador se encuentra ante la presentación de relaciones teatrales se entrena para volverse de izquierdas... pues practica y

disfruta la percepción lejana. La practica porque relaciona un elemento con otro muy lejano. La disfruta porque, al practicarla, siente surgir en él devenires menores. En su *Abecedario*, Gilles Deleuze tiene un apartado dedicado a la noción de “izquierdas”:

Ser de izquierdas (...) es percibir. Dicen que los japoneses perciben así. (...) Perciben primero el contorno. Entonces dirían: el mundo, el continente, pongamos: Europa, Francia, etc., la calle de Bizerte, ¡yo! Es un fenómeno de percepción, uno percibe en primer lugar el horizonte, uno percibe en el horizonte. (...) Ser de izquierdas es saber que los problemas del tercer mundo están más cerca de nosotros que los problemas de nuestro barrio. Es una cuestión de percepción (...) Para mí ser de izquierdas es ante todo eso. Y, en segundo lugar, ser de izquierdas es estar por naturaleza allí donde se trata ante todo de devenir, es un problema de devenir, de no dejar de devenir minoritario.³⁹

Percibir relaciones teatrales, sentir al hacer eso que surgen devenires menores, ¿no será como comenzar a encontrar las combinaciones, encontrar los *agenciamientos* mundiales que necesitamos para vivir juntos?⁴⁰

•••

Preguntemos al revés. ¿Qué producen las relaciones comunitarias sobre las relaciones teatrales? ¿Qué producen en términos de relaciones teatrales?

³⁸ Jean-Frédéric Chevallier, “Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo”, *Líneas de fuga*, n°20, México, Casa Refugio Citlatépetl, 2006, p. 6-22.

³⁹ Extracto de *El Abecedario de Gilles Deleuze*, letra G o “I por izquierda”.

⁴⁰ He aquí una pregunta que, en 2016, atendieron a diario los participantes de *Nuit debout*, plaza de la République, en París.

En *The thing that exists when we aren't there*, usamos pasos de danza santalí que dos mujeres repiten, una y otra vez.⁴¹ He aquí un gesto comunitario, tanto por su origen (eran gestos agrícolas que se hacían en grupo para sembrar y/o cosechar) como por su actual uso (es lo que se baila siempre en Borotalpada cuando se baila). Al descubrir este baile, un colega coreógrafo francés, Frank Michelletti, notó su gran eficacia estética. Incluso reconoció que él nunca sería capaz de realizar sobre la escena un gesto tan potente. Obviamente, parte de la potencia estética de este gesto, es decir, del hecho de que nos impacta, tiene que ver con que este gesto no es escénico sino comunitario. (Observar eso no es afirmar que cualquier gesto comunitario tendrá una eficacia tan grande, tampoco que siempre combine adecuadamente dentro de una relación teatral. Solo significa que, en este preciso caso, así funciona).

Otra colega coreógrafa, Sandra Gómez, colombiana, quien trabajó en Borotalpada y estrenó una pieza dancística junto con 3 bailarines de la comunidad, confesaba su gran tristeza al regresar a Ciudad de México. Pues, decía ella, no iba a encontrar allí interpretes con esta calidad de presencia. Es cierto: para nosotros, quienes trabajamos con las presencias, la calidad de presencia de nuestro elenco ahora es muy satisfactoria. Facilita y agiliza el trabajo. (Pero de nuevo repito: tampoco significa que cualquier persona de esta comunidad tiene este nivel alto de presencia en escena. Y tendríamos que tomar en cuenta también la práctica:

10 años ya, y con distintos directores de Europa y América Latina).

Añado una reflexión complementaria en cuanto a presencia. Para lograr afectar a los espectadores, un cuerpo presente debe ser generoso, dejarse atravesar, darse a compartir.⁴² En este contexto, el *quantum* de compartir caracterizando una comunidad puede volverse un factor que ayuda, que hace que esta presencia dé más. No es que, en Borotalpada, la gente sea especialmente generosa, pero, sobre un escenario, dado el *quantum* de compartir del que de por sí participan los actores, tienen propensión a ser más generosos, incluso a su pesar: en compartir hasta sin quererlo. Es un asunto meramente técnico. En nuestro nuevo montaje, es muy notoria la diferencia entre mi nivel de generosidad y el de las chicas con quienes comparto la escena; mi nivel es bajo en comparación al de ellas.

En *Bachchader Experimentum*, una secuencia transcurre arriba de árbol. Cuando, en enero de 2016, dimos funciones en la ciudad de Calcuta, sabíamos que ahí nadie iba a entender nada. Arriba del árbol, los jóvenes hablan en santalí, idioma indígena que ningún ciudadano conoce.⁴³

Los jóvenes hablan, y hablan juntos. Están en la presentación de su relación comunitaria. No la actúan, no la representan. Simplemente la ejecutan, teatralmente –ya que el acto que presentan está preparado, coreografiado, ensayado–

⁴¹ Recomiendo al lector ver ahora los extractos de *Bachchader Experimentum* (2016) y de *The thing that exists when we aren't there* (2013) en el video antes mencionado: https://youtu.be/zVr_6btUvZg?t=14m51s. Cf. *supra* notas 3, 23.

⁴² Véase Jean-Frédéric Chevallier, "Modalidades actorales o siete maneras de estar presente" en *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 6, Manizales, Universidad de Caldas, 2012, p. 9-19.

⁴³ Véase <<https://youtu.be/Z3qqCtrwjjk>>.

.⁴⁴ En esta secuencia, la relación teatral consiste en la presentación escénica de una relación comunitaria. Y, por los comentarios que hemos recibido del público ciudadano, esta relación teatral que consiste en presentar una relación comunitaria surte efectos. Tan profunda fue la experiencia sensible de Payal Trivedi, que ella nos compartió un largo texto en el que relata y analiza esta experiencia. Explica que la secuencia del árbol fue, para ella:

(...) una invitación a ser fiel con mi propia realidad terrenal sin necesidad de buscar ascender a la copa del árbol, a la gran estatura. Ascender y descender lo acompañarán a uno todo su vida. Pues uno no puede estar perennemente en la parte superior. Este descenso es vital para mí, ya que es como regresar a tener “los pies en la tierra”. Cuando estamos en la posición más alta, estamos con nuestras gafas de color que nos facilitan ver lo que “queremos ver”; vemos lo que apacigua nuestros intereses egoístas. Tenemos que descender de allí con el fin de estar libre de la detención de nuestro orgullo, que nos impide mirar la realidad.⁴⁵

He aquí otra prueba contundente de que, si una relación teatral tiene eficacia

⁴⁴ Algunos colegas directores (pienso en Emilio García Weihbi por ejemplo) todavía hablan en casos similares de representación y dicen: “no hay personajes pero las personas en escena se están representando a sí mismas”. Según yo, no se están representando; se están presentando. Una prueba de eso es el completo fracaso de *Je suis Fassbinder* dirigido por Stanislas Nordey y Falk Richter en el Teatro nacional de La Colline en París en mayo 2016. Salvo algunos escasos momentos, los actores pasan dos horas actuando personajes que son ellos mismos. Por ejemplo, Judith Henry actúa Judith Henry, etc. La eficacia estética es nula.

⁴⁵ Extracto de un texto de 15 páginas que Payal Trivedi envió al correo de Trimukhi Platform el 24 de enero de 2016.

estética, es decir si, gracias a ella, una espectadora llega a tener una experiencia sensible profunda, luego, a partir de este despertar sensible, construirá ella un sentido, el suyo, diferente del sentido que construirán otros. Y aquí, gran parte de la eficacia depende de la calidad de las relaciones comunitarias: en *Bachchader Experimentum*, la eficacia de la relación teatral depende de la calidad de las relaciones comunitarias.

ALGUNOS ELEMENTOS PARA SEGUIR PENSANDO

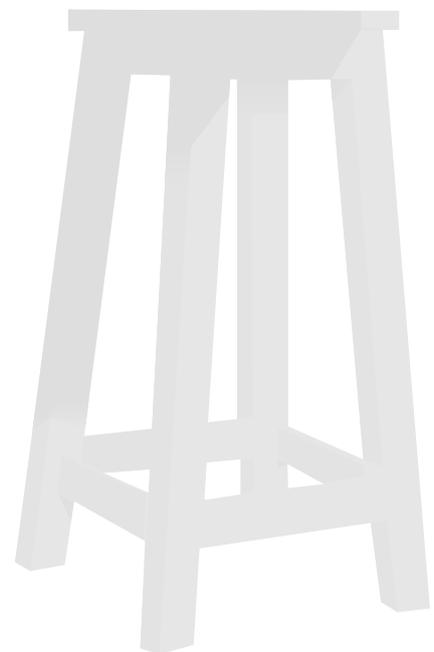
El trabajo que hacemos en Borotalpada no es “social” en el sentido de “trabajo social”. Es social en términos de relaciones entre personas⁴⁶. El teatro que hacemos, que construimos, no podría ser realmente vivo sin las relaciones profundamente vivas que lo sostienen, y viceversa.

Así, a la pregunta ¿para qué trabajar entrecruzando gesto teatral contemporáneo y gesto comunitario?, contestaría yo lo siguiente:

- Para reactivar las relaciones humanas, para mantener viva la convivialidad comunitaria pues el despertar devenires singulares ayuda a que las relaciones comunitarias no se vuelvan lazos de control.
- Para volverse de izquierdas pues uno practica y disfruta la percepción lejana.
- Para lograr una combinación de diferencias que sea *diferente* pues si son solo clasemedios ciudadanos en la

⁴⁶ Esta preocupación, ya la teníamos en Proyecto 3, el colectivo que coordiné en México de 2002 a 2009. En este entonces, hablábamos de “tejer puentes entre mundos”. Véase <<http://www.proyecto3.net/>>.

- escena las diferencias son limitadas.
- Para que las artes vivas se queden vivas necesitan de la heterogeneidad pues la heterogeneidad es también combinación práctica de minorías.
 - Para hacer teatro del presentar sin perder tiempo pues no hay que desaprender a los actores nada, ya poseen una calidad de presencia corporal alta.
 - Para, desde la escena, incrementar todo a la vez, el *quantum* de compartir, lo que se comparte, y las formas de compartirlo.
 - Para, desde la comunidad, multiplicar el compartir desde la escena pues el *quantum* de compartir que ya está en la comunidad predispondrá a que se dé más, y por ende despertará doblemente *devenires-menores*.
 - Para dar un choque a los periodistas –entre otros– ya que al hacer todo eso derrumba un sinfín de ideas preconcebidas.
 - Para sacar el trabajo social de sus actuales derivas mercantiles.
 - Para dar de forma eficaz el deseo de desear en este nuestro mundo.





Fotógrafa: Alejandra Murcia Santafé
Obra: 10 Minutos
Dirección: Daniel Ariza Gomez

Como citar:

Ciódaro, M. (2018). Imágenes vivas: rutas performáticas y posdramáticas para procesos pedagógicos y artísticos en la escena contemporánea.. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 93-106.

IMÁGENES VIVAS: RUTAS PERFORMÁTICAS Y POSDRAMÁTICAS PARA PROCESOS PEDAGÓGICOS Y ARTÍSTICOS EN LA ESCENA CONTEMPORÁNEA*

LIVING IMAGES: PERFORMATIC AND POSDRAMATIC ROUTES FOR PEDAGOGICAL AND ARTISTIC PROCESSES IN THE CONTEMPORARY SCENE

Maribell Ciódaro**

** *Estudiante de Doctorado en Artes en la Universidad de Antioquia. Docente del departamento de Artes escénicas, Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.*
E-mail: Maribel.ciodaro@udea.edu.co

RESUMEN

La escena contemporánea vivencia procesos de des y trans-construcción en donde el quehacer teatral deslimita sus recursos de creación y formación, los cuales se amplían debido a la conexión con otros lenguajes que aportan y expanden la exploración y estudio del acontecimiento teatral. Transformación que tiene incidencia en la configuración de imágenes escénicas desde la cuales se develan las preguntas vitales, colectivas e individuales de los creadores propuestas desde rutas biográficas, experimentales y transdisciplinares. El abordaje

de esta mirada y las posibilidades pedagógicas y artísticas es el objetivo de la presente reflexión, la cual incluye el análisis de la escena y sus derivas posdramáticas y performáticas, como a su vez el acercamiento a procesos académicos de investigación-creación desde los cuales se exponen etapas y procedimientos específicos desarrollados al interior del "Laboratorio del Cuerpo sensible", espacio práctico-teórico resultado del proyecto "Prácticas de re-existencia: estudio pedagógico de la performance" (CODI), Universidad de Antioquia, Facultad de Artes.

PALABRAS CLAVE

Lo posdramático, lo performático, la imagen vital, procesos escénicos, laboratorio del cuerpo.

ABSTRACT

The contemporary scene experiences processes of des and trans-construction where the theatrical work limits its resources of creation and formation, which are extended due to the connection with other languages that contribute and expand the exploration and study of the theatrical event. Transformation that has an impact on the configuration of scenic images from which the vital, collective and individual questions of the creators proposed from biographical, experimental and transdisciplinary routes are unveiled. The approach of this view and the pedagogical and artistic possibilities is the objective of the present reflection, which includes the analysis of the scene and its postdramatic and performative drifts, as well as the approach to academic research-creation processes from which Specific stages and procedures developed in the "Sensitive Body Laboratory" are exposed, practical-theoretical space resulting from the project "Practices of re-existence: pedagogical study of performance" (CODI), University of Antioquia, Faculty of Arts.

KEY WORDS

The postdramatic, the performative, the vital image, scenic processes, laboratory of the body.

* Recibido 15 de mayo de 2016 Aprobado 10 de octubre de 2016

La escena contemporánea vivencia procesos de des y trans-construcción en donde el quehacer teatral des-limita sus recursos de creación; estos se amplían debido a la conexión con otras narrativas y lenguajes que aportan y expanden el acontecimiento escénico. A su vez, se presenta una des-definición de lo teatral pues la hibridación entre las formas del arte impide que el teatro se pueda reducir a una sola mirada representativa y clásica multiplicando así sus posibilidades. Además, se de-regulan los modelos estables, la técnicas y los métodos pues los procesos de creación escénica se desplazan a la experiencia, lo vivencial y lo experimental, permitiendo la trans-teatralización de lo escénico producto de la expansión del hacer.

Hablamos de des-construcciones desde el sentido que otorga la estética expandida de mediados del siglo XX vigente en la actualidad, permitiéndole a las artes la posibilidad de re-configurar formas tradicionales, en nuestro caso del quehacer escénico, gracias a lo cual se re-hace y replantea la pregunta por la estructura, el personaje y la acción. En lo que respecta a procesos de trans-construcción, estos implican la posibilidad de generar cruces y alianzas entre diversas disciplinas tales como la música, las artes visuales, la danza e incluso la antropología, sociología y ciencias humanas en general; intercambios que generan otras posibilidades al acto creador fundado en la composición de imágenes vivas que requieren de acciones convivales, presentes y dinámicas. Así la escena contemporánea se ve afectada en sus procesos de creación y formación, artísticos y pedagógicos por esta mirada llamada por algunos pensadores como

posmoderna (Lyotard, 2000), haciendo de lo dramático un asunto a su vez posdramático (Lehmann), aquel que va más allá de sus propios límites y preconceptos.

Desde este panorama estético y escénico se plantea la presente reflexión, la cual hace énfasis en sus resonancias creativas en torno a la escena y la imagen, rutas y procesos de configuración, las cuales tienen como objetivo una mirada a la creación de la escena contemporánea desde los elementos performáticos que esta misma ofrece. El texto está dividido en dos momentos: en el primero se aborda una mirada contextual del objeto de exploración en lo que respecta a lo posdramático-performático y sus posibilidades para el quehacer teatral, y un segundo momento en donde se indagan aspectos metodológicos para el abordaje de la imagen escénica; se hará uso de ejemplos prácticos desarrollados en procesos de investigación-creación de los cursos de Otras poéticas teatrales, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y muy específicamente se abordará la experiencia de “El laboratorio del cuerpo sensible” producto de la investigación “Prácticas de re-existencia, estudio pedagógico de la performance”.¹¹

LA ESCENA VITAL: POR UNA PERFORMATIVIDAD DE LO POSDRAMÁTICO

Las artes escénicas a través de sus procesos pedagógicos-artísticos evidencian, además de modos de pensamiento,

¹ Proyecto de investigación CODI, Universidad de Antioquia, mediana cuantía. Convocatoria programática Ciencias sociales, artes y humanidades. 2016.

mundos sensibles del creador acordes a una época, a un contexto histórico-social; una a una de las creaciones comunican intenciones y sentidos poéticos, éticos y estéticos, desde los cuales se develan las diversas concepciones de los cuerpos en relación con otros y su entorno, construyendo desde dichos intercambios una serie de imágenes vivas que son llevadas a la escena gracias a la conjunción que el habitar y el acontecer mismo producen. Por ese motivo, los tres paradigmas de pensamiento que nos propone la filosofía, tales como: la Semejanza, la Representación y la Fragmentación, no solo dan cuenta del ámbito de la razón, sino que también evidencian el tratamiento de lo sensible en lo que respecta a los cuerpos y sus maneras de cohabitar.

De tal modo, para iniciar la indagación por la configuración de la imagen en las artes escénicas y sus procesos pedagógicos-artísticos actuales, es preciso recordar a manera general dichas concepciones que nos permitan ubicarnos en un contexto estético puntual para comprender dónde y cómo lo posdramático forma parte de una mirada de vanguardia performática. Por su parte, el mundo de la semejanza, propuesto desde la Antigüedad hasta finales del siglo XVI construye una noción de cuerpo en relación con lo divino, que busca armonía, concordancia, unidad; cuerpos como moldes en relación con lo superior, desde donde la acción teatral y la mimesis son su fuerza. Posteriormente, a partir del Renacimiento, se evidencia el comienzo de una Era Moderna (siglo XV hasta el siglo XVIII), en donde los cuerpos cansados del mundo de los símbolos y del oscurantismo medieval

buscan Representarse, anclarse a la realidad tratada como fenómeno, bajo los propósitos de progreso, interfiriendo en cuerpos y actos creadores: organizados y pensados.

Mas es a mediados del siglo XX en donde se instala la pregunta justamente por el cuerpo desde la diferencia y lo vital, mirada que precipita la fragmentación de las concepciones anteriores, porque en ella la relevancia por lo *a posteriori*, es decir, por la experiencia, afecta y altera el orden, la armonía y la identidad anteriormente concebidas, para encontrar en lo múltiple, en los sentidos, percepciones y fuerzas del cuerpo su mayor potencia expresiva; instalando así el azar, lo móvil y el aquí y el ahora como ejes de creación. Para la fecha, los cuerpos dejan de ser pensados a imagen y semejanza de un Dios y hacen de lado el yo pienso luego existo; dándole lugar al mundo de las sensaciones, al sentir y al percibir; aquí los cuerpos se abren, atomizan, se reconocen mixtos y heterogéneos. Y si las artes son medios expresivos de la vida, dichas miradas de pensar afectan directamente las maneras no solo del saber, sino también de crear.

Así, la estética expandida presente en los siglos XX y XXI se ocupa de estudiar no solamente obras de arte y comprender categorías de lo bello, sino que también se percata de manifestaciones cotidianas como formas expresivas,, ocupan un lugar relevante; razón por la cual surgen diversos lenguajes artísticos que permiten el encuentro del creador con su historia colectiva e individual, de allí que sus preguntas vitales sean los materiales sensibles de creación. Caso de ello, es la performance, práctica artística que

permite ser un medio para repensar-nos desde el autoconocimiento y la acción, en ella se involucra lo escénico como acontecimiento, pues el cuerpo presente es su base, como a su vez constituye un lenguaje de denuncia ética hacia las problemáticas sociales que nos atraviesan. Al respecto de su emergencia, Josefina Alcázar (2014), investigadora mexicana, nos explica:

A finales de la década de los sesenta y principios de los setenta del siglo XX, los artistas de la performance empezaron a usar su propio cuerpo no solo como tema sino como materia prima y objeto de estudio artístico. En la búsqueda de sí mismos, los artistas de la performance realizaron viajes vitales y psíquicos, viajes hacia sí mismos, al encuentro de un pasado no resuelto, hacia un presente abismal, o hacia un futuro incierto; trayectos interiores hacia un proceso de construcción de autorretrato viviente. Algunos optaron por hacer públicas sus preocupaciones privadas, otros usaron su cuerpo como plaza pública para que en él se expresara una identidad colectiva; otros hicieron de su cuerpo un espacio de resistencia, y muchos vieron en su cuerpo un yo permanente en construcción, un yo múltiple y mutable. (p.15)

Y esta incidencia en las artes de acción, dentro de las cuales no solo está la performance, sino también el *happening*, la instalación, *ready made*, *fluxus*, entre otras, tiene efectos directos en las artes escénicas del momento. Por lo que para los años 60, atendiendo a los procesos

de des y trans-construcción, lo teatral se entrecruza con lo performático, es decir, reafirma su condición corporal y vital, aspecto que le permite salir de modelos preestablecidos por la representación tradicional para acercarse a una escena alternativa desde la cual emergen otras posibilidades que permitan poner en escena, generando estrategias para la configuración de espacios, acciones y vínculos a través del uso del cuerpo y la expresividad del gesto y la acción; a su vez, y de manera relevante, este énfasis interfiere en relación y recepción con los espectadores, pues son ahora partícipes activos del acontecimiento teatral.

En la escena contemporánea el cuerpo del actor se ve implicado ya no como carcasa física, que a través de vestuarios y entrenamientos sicofísicos abordan la creación de un personaje dramático, pues es claro que el cuerpo sigue presente más el uso de sus lenguajes y formas expresivas varían y alteran su configuración. En este sentido, Lehmann (1999), en el *Teatro Posdramático*, propone redefinir el concepto del drama para la creación escénica como artes del cuerpo; reafirmando que mientras que el proceso dramático ocurría entre los cuerpos, el proceso posdramático sucede en lo cuerpos. Un cuerpo que es memoria y que acude a sus registros biográficos al momento de crear; así la emergencia de los materiales propios de la escena tales como el texto, lo escenográfico, objetual, corporal, vocal, están atravesados por experiencias y acciones experimentales y transdisciplinarias que permiten la fragmentación no solo estética sino también escénica de los mismos. El actor tiene la posibilidad de estar en escenarios,

espacios no-convencionales y hacer de ellos la superficie de creación e instalarse desde sí mismo, hacer presencia y actualizar sus propias historias y memorias.

El actor ahora performer, se desprende de la persona(je) y va a sus hábitos y hábitat, para encontrar en estos el material de creación, desde los cuales emergen las preguntas creativas provocadoras de actos escénicos. Preguntas que al gestarse con y desde el cuerpo implican lo vital, puesto que el actor se apropia de su experiencia para transformarla a través de las expresiones del arte que se hacen acontecimientos poéticos, lenguajes para producir sentidos y resignificar su existir, dándole forma a sus preguntas vitales, las cuales entran en relación con el espectador ahora actuante los cuales participan activamente de la escena y vivencian convivios más cercanos, participativos y directos. Se trata de un encuentro que permita repensarnos colectiva e individualmente, escuchar al otro para escucharnos a sí mismos, ver lo real puesto en escena, pues tal como indica Jorge Dubatti: "El teatro genera espacios de pedagogía de la escucha de uno mismo: escuchar a los otros para escucharse a sí mismo, estar con los otros para, a través de ellos, volver sobre sí" (Dubatti, 2007, p.57).

El acto teatral se altera debido a que entra en crisis lo mimético, en tanto la imitación de lo real ya no es el propósito de la creación; permitiendo a la vez explorar las formas materiales de la escena por fuera de su condición dramática en el sentido tradicional y técnico del quehacer teatral. Se afecta la noción de personaje psicológico, aquel que es producto de una historia del dramaturgo y director, modificando la

relevancia instalada en el desarrollo de conflictos y caracteres lineales. Bajo esta perspectiva, se de-construye la estructura dramática y se desplaza la relevancia de la unidad aristotélica de inicio, medio y final, para dar paso a una escena fundada en el instante de la acción, no en el desarrollo progresivo que implica problemáticas y resoluciones. De esta manera, se configuran más que estructuras aristotélicas, formas cíclicas, en las que lo lineal y cerrado se transforma para dar pie a una escena rizomática, abierta a cualquier alteración de lo presente.

Es claro cómo la escena se explora y se articula con otras formas expresivas, pero sobre todo se deshace de las divisiones establecidas por la representación tradicional y rompe con 'la Cuarta pared'; permitiendo la emergencia de otros encuentros, otros tipos de Convivio, en los que se procure espacios relacionales, experienciales y participativos con y desde los cuerpos. Según Dubatti (2008): "La base de la teatralidad debe buscarse en las estructuras convivales. Sin convivio – reunión de dos o más hombres, encuentro de presencias en una encrucijada espacio-temporal cotidiana– no hay teatro" (p.43). Convivio que, al ya no estar mediado por la división: escenario para actores, silletería para espectadores, posibilita en quien ingresa al acto escénico la interacción cercana con la acción poética para así devenir actuante, intervenir y modificar el accionar.

Lehmann al hablar del "Teatro Posdramático" advierte que este no es un género, un estilo y/o una tendencia, pues sería contradictorio encajarlo en un lugar del saber; lo posdramático

es praxis desde la cual se moviliza el cuerpo, su entrenamiento, prácticas escénicas que requieren de puntos de partida particulares mas no de técnicas de interpretación universales. El autor hace referencia a experiencias teatrales como las de Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, entre otras; quienes acorde a sus derivas estéticas y escénicas, tienen en común: el cuerpo como lenguaje expresivo y relacional, en ellos lo verbal en tanto texto-palabra también se ve afectado, más no excluido, pues se incorpora la voz desde sus posibles variaciones, configurando paisajes sonoros de la escena.

El énfasis en los cuerpos permite que el arte de los siglos XX y XXI se escenifique, en tanto experiencia y presencia; razón por la cual las artes visuales, la música, la danza adoptan elementos propios del quehacer teatral, y el más importante, el cuerpo sensible del artista que entra en la obra, para ejecutar acciones en el aquí y el ahora y habitar el espacio-tiempo de lo vivencial que es atravesado por el juego y el azar. Pero a su vez el teatro se conecta con otros lenguajes propendiendo un Teatro posdramático desde poéticas performativas: autobiográficas y corporales, las cuales proponen características singulares al momento de asumir el acto creador, tales como: 1. La acción escénica como acontecimiento. 2. La escena centrada en la imagen y el cuerpo, no en el texto. 3. El actor como performer, como actuante. 4. Una relación con el espectador que busca otra receptividad.

Cuatro elementos que aportan a la construcción de una escena vital, que se hace y rehace por la presencia y el

accionar en el aquí y el ahora. Desde esta performatividad escénica lo dramático va a la experiencia para romper con lo que separa la vida del arte, y retomar lo que vincula, lo que se entrecruza, una urgencia por recuperar el principio de realidad, sin por ello renunciar a los juegos de ficción (Sánchez, 2012, p.15). Si bien el teatro tradicional procura en la estructura dramática una sumatoria de acontecimientos, la escena contemporánea hace de la acción un acontecimiento sensible pues la creación se concentra más que en la historicidad, en la fuerza y sentido del gesto. Así es como en la escena actual los tiempos se dilatan y emergen micropoéticas que se concentran en el detalle, en el hacer, no en la recopilación de situaciones, sino en la situación como tal.

Cabe aclarar que lo posdramático al tener la relación con lo performativo avala lo autobiográfico, no porque narre la historia del artista, más bien porque implica sus preguntas, sus inquietudes vitales que requieren sean encarnadas en otras formas expresivas, autobiografías que nos advierte la relación de lo prosaico con lo poético en donde cada acción cotidiana es a su vez un movimiento sensible y expresivo. Se subraya cómo lo performativo va más allá de un lenguaje artístico, expuesto en los estudios de Richard Schechner (2012) y Diana Taylor (2011), quienes avalan su potencia como práctica cotidiana. De allí que las rutas de creación contemporáneas se acerquen también a lo prosaico, a lo vital, lo que acaece en el día a día. El performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, llamativo (Taylor, 2011, p.14).

En cada acción escénica desde la praxis de lo posdramático, los cuerpos y los espacios son materia viva, que entran en estados liminales, estados entre lo real y lo ficcional en donde se encuentran y cruzan afectos, sensaciones y materialidades expresivas. Lehmann (1999) ratifica lo anterior pues lo performático ergo lo posdramático se define como una “estética integradora de lo vivo” (p.24). Desde esta perspectiva se establece un intercambio de intersubjetividades, en las cuales conviven cuerpos en un espacio-tiempo variable. Lo transitorio y por ende lo efímero es su mayor virtud, es desde allí que se establece la condición de lo vital, la relevancia de lo presente, de lo que acaece en el aquí y el ahora para ser transformado, bien en un espacio público y/o íntimo que ofrece el arte.

Lo performático, podría decirse, es un aspecto metodológico de lo posdramático, en el sentido de que ofrece rutas creativas hacia lo experiencial y transdisciplinar necesarias para el abordaje de la acción y la imagen como acontecimiento; instancia que hace parte de las llamadas artes vivas, las cuales son la apuesta contemporánea para invitar al creador a salir de las formas y procedimientos tradicionales en donde lo premeditado y estructurado es su fin. Vivas porque, además de producir acontecimientos poéticos, estos emergen de preguntas, deseos creadores por comunicar sentires frente al vivir, aquellos que necesariamente se inscriben en lo presencial, pues esta es su fuerza, su potencia expresiva. Al respecto Lehmann (1999) nos indica:

Una de las características fundamentales de las prácticas

performativas (a las que no solo pertenecen las formas artísticas) es lo que Gumbrecht denomina una producción de presencia, la intensidad de una comunicación cara a cara que no puede ser sustituida por los más avanzados procesos de comunicación transmitidos por una interfaz. (p.240)

Por consiguiente, la escena vital está fundada desde estéticas de la presencia, que propendan por lo sensorial, lo corporal y la acción dinámica que acaece entre cuerpos partícipes del convivio teatral. Efectuándose relaciones y movimientos tanto internos como externos en cada uno, de allí que se afirme que cada acto poético es el efecto de los afectos, pues son formas expresivas de sentires y sensaciones, mundo de lo sensible que devela y comunica actitudes, tomas de posiciones frente a lo real en un aquí y ahora. El artista pasó a la presencia, a incorporarse al mundo donde emerge una compulsión de lo real, lo auténtico, lo vivido, lo experimentado, lo testimonial y donde los artistas ponen en escena su propia subjetividad (Alcázar, 2014, p.17). Se produce entonces una relación entre lo presente y lo subjetivo, entre el sentir y el crear, una amalgama sensible que involucra cuerpos y espacios poéticos, investida por las memorias que se actualizan y necesitan ser expresadas.

Es claro cómo la escena contemporánea encuentra en los lenguajes posdramáticos y performativos la posibilidad de integrarnos vitalmente, pues posibilita el encuentro entre la vida y el arte, lo cotidiano y lo poético. Aspecto desarrollado claramente por Jorge Dubatti (2007), quien en sus

estudios sobre el acontecimiento teatral define tres instancias desde las cuales se crea y construye el acontecimiento escénico: acontecimiento convivial, poético y expectatorial, explicadas así:

El Acontecimiento Convivial, que parte de la vida cotidiana, está sujeto necesariamente al tiempo y al espacio y depende de la presencia viva de los individuos, al que le sucede el *Acontecimiento Poético*, que es la creación como tal del cuerpo poético, al que le es ineluctable el distanciamiento de la realidad cotidiana, al que le precede el *Acontecimiento Expectatorial*, que sella el acontecimiento teatral, gracias a la observación del ente poético o creación, por parte de los espectadores, mediante la percepción viva, presente, con todos los sentidos. (p.88)

De allí que hablar de lo vital implica no solo lo que concierne a lo biográfico, sino también a la manera como las memorias, marcas y registros de la existencia se rehacen y re-presentan desde lenguajes y teatralidades específicas, las cuales en el caso de la escena contemporánea son reconfiguradas desde el tratamiento y exploración de la imagen, aquella que ejerce la labor de ser la mediadora entre los registros prosaicos y los lenguajes poéticos, para la emergencia de acontecimientos que desaten la percepción viva de la que nos habla Dubatti, como a su vez la movilización de los afectos y sensaciones de todos los partícipes.

Desde este contexto escénico-estético, que nos ofrece la escena contemporánea y sus

incidencias performáticas y posdramáticas, podemos encontrar argumentos y bases para reafirmar y proponer procesos pedagógicos y artísticos que partan del autorreconocimiento y posibiliten la exploración de formas y lenguajes diversos para la creación escénica en los cuales el tratamiento del cuerpo en acción es fundamental para la configuración de acontecimientos poéticos, imágenes en movimiento que involucran la relación y mezcla de cuerpos y espacios presentes, formas escénicas que con-viven, co-habitan.

IMÁGENES VIVAS: PROCESOS DE CREACIÓN PEDAGÓGICOS Y ARTÍSTICOS DESDE EL LABORATORIO DEL CUERPO SENSIBLE

La desestructuración y alteración del drama moderno, acaecida por la crisis de lo mimético y cruces con otros lenguajes, hace que la escena se centre en la imagen-acción, pues además de tener una fuerza en la configuración visual, es el accionar de los cuerpos en los espacios lo que dinamiza y construye el acontecimiento teatral. Por esa razón, no se trata únicamente de composiciones visuales, sino también de imágenes en movimiento dadas por la presencia de los cuerpos en acción. Josette Ferál (2003), en sus estudios sobre el teatro performativo y posdramático, hace hincapié en la construcción de la imagen escénica como acontecimiento, pues es desde ella que se logra en parte la desestructuración de las formas tradicionales del quehacer teatral, y nos dice que:

Es necesario considerar la importancia de la evolución en el teatro desde la imagen. Porque la imagen traerá la idea de estilización que se distingue de la imitación, de la representación o de la copia de la realidad. Tanto Craig como Meyerhold sostuvieron que el teatro se convertiría en arte a través de la imagen (Ferál, 2003, p.48).

Así, la relevancia en la construcción de la imagen bajo esta perspectiva genera rutas y estrategias de creación para las artes escénicas. No obstante, diversos directores y formadores centran sus reflexiones sobre la misma. Caso de ello son los estudios realizados por el Teatro La Candelaria, pionero en los procesos de creación teatral de mediados del siglo XX en Latinoamérica, quienes desde el método de creación colectiva complementan el asunto de la improvisación con la construcción de la imagen teatral como herramienta fundamental para actores, directores, dramaturgos, y todos los implicados en el hecho escénico, aquellos que se despojan de la jerarquía de los roles para hacer de la escena una co-creación e intercambio de miradas.

Partiendo de las directrices y propuestas descritas en *Tres reflexiones sobre la imagen Teatral* de Santiago García (1989), la imagen como tal posibilita la receptividad con el espectador a través de otras vías logrando la comunicación y el convivio que enunciábamos anteriormente. Esta, como estrategia escénica, es creada para con-mover y movilizar sentidos y sensaciones gracias a los elementos específicos que posee y nutren el acto teatral tanto en su proceso como en el

resultado. Imágenes en movimiento, pensadas y exploradas desde la potencia de la acción escénica compuesta por cinco elementos básicos: Expresividad, Performatividad, Ambigüedad, Significación e Intencionalidad.

La expresividad se refiere a los medios expresivos empleados: formas, lenguajes, que en el caso de lo posdramático y/o la escena vital implica el cruce con otras disciplinas y recursos artísticos. Por su parte, la performatividad es la fuerza del presente, del ser y estar, elemento básico para la creación contemporánea en donde lo etnográfico, es decir, la relación del artista con su vida, pero también con su entorno: problemáticas y vivencias, dinamizan la creación. En lo que respecta a la ambigüedad, esta característica le confiere a la imagen la posibilidad de generar sentidos dobles o múltiples, particulares más que universales; aspecto que va de la mano con la significación, en la cual está implicado el mundo de los sentidos y/o significados de la misma, eso que comunica, que conecta los afectos y percepciones del otro. Por último, se encuentra la intencionalidad, elemento que permite relacionar los deseos del autor de la imagen con los del actor y sus receptores; aquí se construye un intercambio de propósitos que posibilitan el acercamiento y el fin mismo del acto teatral.

Pero este panorama que nos brinda la escena contemporánea y sus aristas performáticas-posdramáticas, desde las cuales la imagen escénica es pues una imagen viva, parte a su vez de preguntas e intenciones vitales que afectan e inciden en cada proceso de creación no solo de

grupos teatrales, sino también de espacios de formación de actores. Es por ello que dichas rutas y posibilidades escénicas tienen incidencia y han reconfigurado propuestas en los currículos universitarios. Caso de ello es el curso de Otras poéticas teatrales, desarrollado en la Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, desde el año 1998, el cual ha apostado por la formación del actor integral desde instancias posdramáticas en las cuales el texto, el personaje y la estructura son trabajados a partir de las estéticas de la presencia y fragmentación. Liderado inicialmente por los docentes Fernando Velásquez (dirección-actuación), Luz Dary Alzate (dirección, actuación, expresión corporal), Mauricio Celis (escenografía), Consuelo Pabón (estética). Un equipo interdisciplinario que movilizó para el momento la pregunta por la representación y aportó para la inclusión de rutas performáticas y posdramáticas en procesos académicos universitarios.

Como estudiante y egresada del programa Artes Representativas (2000), tuve la posibilidad de acercarme a dichos lenguajes experimentales y biográficos en su primera cohorte desde las metodologías y conocimientos de los docentes-creadores enunciados, para luego incorporarme a la docencia en dicho curso (2003). En particular, surge el interés de incluir procesos investigativos en el aula, desde la relación del cuerpo sensible con el espacio vital, razón por la cual propongo el proyecto de investigación-creación “Madrigueras: creación de espacios poéticos del actor”, pesquisa que posibilitó dicho objetivo, desarrollado

específicamente en el curso de Otras poéticas, expresión corporal (2010-2015).

Proyecto que tiene incidencia directa en el aula de clase y sus procesos pedagógicos y artísticos, y como resultado creativo nace *Nichos*²: ensamblajes de cuerpos. Acciones-instalaciones en las cuales los actores en formación develan sus relaciones y tránsitos del cuerpo con el espacio, para la configuración final de su propio Nicho, lugar donde co-habita poéticamente el cuerpo, sus afecciones, emociones y vivencias del actor. Para tal fin, se pasa por tres etapas: mundo de la experiencia, desde el cual se indaga la prosaica del participante para el hallazgo de espacios vitales, superficies cotidianas como escenarios de sus propios acontecimientos vitales. Luego se pasa al mundo de la imagen, en el cual se acentúan las formas que adquiere la experiencia; es por ello que se tiene la tarea de construir espacios poéticos que son instalados en espacios urbanos, en estos el cuerpo anida desde forzamientos temporales y hace de cada estancia su casa: un hábitat abierto a la interacción del transeúnte. Finalmente, en la tercera etapa: mundo de la plástica escénica, se reafirman y definen los materiales escénicos óptimos para la configuración del Nicho, estancia vital y poética de cada actor, el cual propende una amalgama entre los cuerpos y los espacios, ensamblajes que son instalados en simultáneo y en espacios propios del artes como lo son las galerías, hall y entradas de salas de teatro.

² La puesta en escena *Nichos* es un díptico constituido por dos momentos. El afuera: ensamblajes de cuerpos, acciones-instalaciones realizadas con estudiantes del curso de expresión corporal Otras poéticas teatrales, y El adentro: versión libre de *Bodas de Sangre*, realizado con los estudiantes del curso Actuación III: Estructura Dramática.

Se continúa con el propósito de generar la inclusión de rutas pedagógicas y artísticas en procesos escénicos académicos, en los cuales la pregunta por el cuerpo sensible sigue siendo su motor. Es por ello que para el año 2016 se presenta el proyecto de investigación “Prácticas de re-existencia: estudio pedagógico de la performance”, desarrollado en compañía de la docente investigadora de educación corporal Julia Castro. Pesquisa que a nivel metodológico ofrece espacios en común para la indagación del cuerpo somático y poético, y a su vez propone espacios específicos que permitan profundizar desde la praxis las inquietudes propias de casa disciplina: artes escénicas y educación corporal. En el caso del quehacer teatral surge el “Laboratorio del cuerpo sensible”, instancia práctica y teórica para el abordaje del objeto de exploración, el cual se consolida posteriormente como una electiva-seminario de los programas de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, específicamente: Maestro en Artes Escénicas, Licenciados en Danza y Teatro, Artes Visuales y Música.

Se ofrece a artistas-estudiantes que deseen indagar las rutas performáticas y posdramáticas que la escena contemporánea ofrece, así el artista en formación indaga con y desde el cuerpo sus preguntas y memorias vitales desde la exploración de diversos materiales: escenográficos, objetuales, visuales, corporales, sonoros, textuales; formas mixtas en las cuales residen las memorias de los creadores, aquellas que se actualizan y se re-hacen escénicamente. El objetivo general es pues la exploración del cuerpo sensible del artista que permita hacer de experiencias vitales acontecimientos

poéticos, los cuales tienen énfasis en la elaboración de imágenes escénicas, que son tratadas como imágenes vivas producto del acercamiento a lo biográfico, experimental y transdisciplinar.

En particular, se busca la actualización de memorias colectivas e individuales del artista, a través de prácticas contemporáneas desde las cuales lo prosaico deviene actos poéticos; la exploración de espacios no-conventionales como escenarios cotidianos de creación es también un propósito para avivar la relación del artista con su entorno, y su vez el acercamiento a la investigación-creación desde las artes mediante procesos que generen intercambios de saberes. Por último, propende por la construcción de lazos artísticos entre los diversos lenguajes expresivos del arte para la composición y creación de imágenes mixtas. Actos creadores que no solo dan cuenta de resonancias subjetivas del artista, sino también de circunstancias y conocimientos técnicos y teóricos.

El “Laboratorio del cuerpo sensible” invita al artista a procesos de investigación-creación en los cuales lo escénico y lo estético se complementan, pues son los ejes transversales para abordar metodologías propias de la escena posdramática y performática, las cuales conectan lo práctico y teórico, la experiencia con la creación desde bases y conceptos claros. Los participantes exploran el cuerpo desde el movimiento, la acción, la imagen como posibilidades expresivas a través de entrenamientos sensibles acompañados de momentos expositivos, explicativos, lecturas y foros, experiencias que quedan registradas en sus Bitácoras. Así en cada

sesión de trabajo primero se aborda la praxis y luego la reflexión, las preguntas pasan por el cuerpo y luego por la razón. Se hace uso de diferentes rutas y lenguajes de las artes visuales, escénicas, literarias, sonoras para dinamizar los procesos de creación y aprendizaje que van de la mano de la investigación mixta que la actualidad académica propone.

Es claro cómo los procesos del laboratorio implican la exploración de lo prosaico, es por ello que nos adentrarnos y acercamos a las formas de la cotidianidad: los espacios de ciudad que recorreremos, la matriz familiar que habitamos, las formas habituales que nos acompañan, el reconocimiento de nuestros gestos,

kinesis, sonoridades, etc. En el ámbito de lo poético es el estudio y exploración de materiales escénicos lo que permite darle forma a lo encontrado en la exploración con la cotidianidad, acompañado de procesos de análisis e intenciones estéticas que permitan y desarrollen las facultades interpretativas e investigativas frente al cuerpo y todas sus implicaciones expresivas.

Para tal fin, metodológicamente se plantean tres etapas para abordar actos creadores desde dicha perspectiva: 1. Escenas testimoniales. 2. Artes de Acción. 3. Memorias vivas.. Cada una de estas compuestas por tres momentos, así:

Escenas testimoniales	Artes de acción	Memorias vivas
Entrenamientos sensibles	Cartografías corporales.	Escenificarnos
Preguntas vitales	Danzas personales	Acciones-instalación
Imágenes generadoras	Cuerpos-espacios	Imágenes vivas

En la primera etapa, Escenas testimoniales, se aborda desde entrenamientos sensibles del cuerpo, el estudio y la exploración de las historias y memorias del creador y sus diversas expresiones. En esta fase se hace énfasis en lo biográfico y experimental en prácticas corporales y rutas performáticas-posdramáticas al servicio de la la creación escénica que hace de la vida una obra de arte. Se realizan lecturas y exposiciones puntuales que amplíen el panorama y nos sitúen en un contexto tanto estético como escénico de las artes escénicas contemporáneas. A su vez, se detectan las preguntas vitales del artista, colectivas e

individuales, desde la ejecución de ejercicios prácticos que involucran la percepción y las temporalidades corporales. El participante efectúa una recapitulación de sus hábitos y hábitat, la registrada en bitácora del artista, la cual guarda las inscripciones de la experiencia, no solo del proceso creativo. Por último, se acude didácticamente a la exploración y búsqueda de imágenes generadoras, apoyados en artistas visuales, fotografías, espacios y objetos de ciudad, para la realización de un archivo de formas expresivas que serán la base para la creación de actos creadores e imágenes escénicas.

En el segundo momento, Artes de acción, se inicia con la creación y exploración de las Cartografías corporales como formas de la sensibilidad, se indaga el cuerpo del artista en lo que respecta al cuerpo natural, afectado y poético, diferenciación propuesta desde Dubatti que permite la exploración del cuerpo desde lo somático, es decir lo fisiológico y sensorial, y a su vez lo concerniente a lo emocional y afectivo, y por último lo que respecta a lo creativo y la composición escénica desde partituras de movimiento y danzas personales que comunican las formas de la intimidad de los creadores. A su vez, se estudia y experimenta la fuerza del habitar como acción transversal de los cuerpos, razón por la cual se visitan otros espacios no-convencionales que gracias al accionar devienen escenarios para la creación, intervenciones que permiten el encuentro y ensamblaje de los cuerpos con los espacios.

Por último se arriba a la etapa nombrada *Memorias vivas: escenificar-nos*, momento en el cual se trabajan y seleccionan diversos materiales escénicos: textuales, visuales, objetuales, audiovisuales, espacio-temporales, corporales para la creación de acciones-instalaciones como lenguaje expresivo del arte contemporáneo, desde las cuales se configuran las imágenes escénicas a realizar. Estas son en sí formas vivas puesto que posibilitan el encuentro entre el mundo sensible del artista y las expresiones poéticas a través de cuerpos y espacios presentes; en ellas cohabitan las memorias, las preguntas y las necesidades expresivas de cada creador que a través del proceso fueron actualizadas. Imágenes que son presentadas en simultáneo para la interacción de los espectadores, quienes

efectúan recorridos, viajan por cada imagen-acción.

En suma, la presente reflexión sobre la escena contemporánea y sus rutas pedagógicas y artísticas nos indica que la construcción de imágenes vitales incluye procesos y etapas, las cuales si bien no acuden a técnicas restringidas para la creación, sí se propende por la definición y hallazgo de aspectos metodológicos que den luces a sus creadores, con miras a hacer de actos creativos procesos de investigación-creación. A su vez, las estéticas de la presencia, de las que hablamos, en las cuales se combinan modos de hacer, sentir y pensar para poner en escena aspectos auto y etno-biográficos, permiten el acercamiento a lo performático y posdramático desde donde se efectúa una mirada especial hacia sí mismo, pero a su vez hacia las relaciones con los otros y el entorno que ocupamos, para generar espacios de exploración escénica desde cuerpos sensibles que habitan el aquí y el ahora, tanto poético como prosaico, de manera intensa, extracotidiana y liminal.

También, es importante concluir que en la actualidad los procesos de creación en las artes escénicas implican no solo estrategias artísticas, es decir, lo que concierne a producción de poéticas y sentidos para resultados teatrales, sino que también y de manera relevante, posibilitan la movilización de rutas y acciones pedagógicas que inciden en la formación actoral, las cuales deben ser incluidas y problematizadas en los espacios académicos que propenden por tal fin. El docente-creador es ahora un artífice de maneras, formas

y lenguajes para transmitir prácticas corporales contemporáneas que aviven el deseo creador desde metodologías experienciales en las cuales la didáctica de la pregunta, el espacio para la duda, es su base. ¿Cómo avivar a través de ejercicios y entrenamientos escénicos que conecten y a su vez separen la vida con el arte, para la movilización de memorias y afectos, sin producir afecciones psicológicas sino por el contrario propender actos simbólicos de re-existencia desde materialidades e imágenes escénicas?

Interrogante que cierra pero a su vez abre los estudios y exploraciones de la escena posdramática y performática, necesario para el abordaje ético de prácticas de la imagen que hoy por hoy nos compete, bien como directores, actores y/o docentes-creadores. Es por ello que, en cada una de las acciones realizadas en los procesos formativos y artísticos de las artes escénicas, deben converger y encontrarse puntos de contacto entre lo escénico y lo estético, entre lo sensible y la razón, permitiendo la exploración intuitiva, sensorial, y emocional del cuerpo, pero a su vez el estudio profundo de conceptos, miradas filosóficas y teóricas que den soporte y argumenten los actos poéticos, pues salir de la racionalidad para el mundo de la fragmentación no es negarla, es saberla usar, darle su lugar.

Por último, cabe subrayar cómo los procesos pedagógicos y artísticos en la formación actoral, están llamados a fomentar la investigación-creación como estrategia para profundizar los objetos de estudio, que desde esta instancia devienen objetos de exploración. Gracias a esto, se

movilizan los cuerpos y pensamientos de sus participantes y con ello la energía y deseo creador, pero también el interés por el análisis y la reflexión. El espacio de laboratorio es una de las posibilidades que contribuye a tal fin, pues invita a la convergencia entre lo práctico con lo teórico, lo estético y lo escénico; estancia en donde se prueban, se ensayan y exploran formas y lenguajes móviles y abiertos a lo que acaece.

REFERENCIAS

- Alcázar, J. (2014). *Performance, un arte del yo*. México: Siglo XXI.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I, convivio, experiencia y subjetividad*. Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cuerpo y percepción*. Argentina: Atuel.
- Ferál, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Generación y Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- García, S. (1989). *Práctica y teoría del teatro. Tres reflexiones sobre la imagen teatral*. Bogotá, Colombia: Ediciones La Candelaria.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Teatro posdramático*. Alemania: Edición CENDEAC.
- Lyotard, J.-F. (2000). *La condición posmoderna*. 7ma edición. Madrid, España: Ed. Cátedra.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: FCE.
- Taylor, D. (2011). *Estudios avanzados de la performance*. México: Fondo de Cultura Económica.



Fotógrafo: Fabian Adien Martínez
Obra: Yo soy Rivera
Dirección: Daniel Ariza Gomez

10 MINUTOS PARA MORIR, 10 MINUTOS PARA VIVIR*

10 MINUTES TO DEATH, 10 MINUTES TO LIVE

Carlos Araque Osorio**

** Antropólogo

Universidad Nacional
de Colombia. Máster en
resolución de conflictos
y Mediación. Docente
Universidad Distrital.
Bogotá, Colombia.

E-mail:

caraqueoso@yahoo.com

RESUMEN

Este ensayo es una reflexión conceptual y vivencial sobre el proceso de estructuración, presentación y socialización del proyecto internacional “10 minutos”, el cual fue llevado a cabo por cuatro universidades latinoamericanas. Consistió en que cada equipo debía preparar una escena sobre lo que le ocurría en una Unidad de Cuidados Intensivos (UCI) a las personas que pasarían en ese lugar los últimos 10 minutos de su vida. Durante poco más de un año el equipo general trabajó para acoplar y armonizar las cuatro propuestas y ofrecerlas como un único evento y presentar el resultado en el Festival Internacional de Teatro en Manizales (2016). Uno de los temas fundamentales era la relación cuerpo-tecnología y cómo las personas por medio de la máquina logran sostener la existencia y a su vez cómo las maquinarias inciden en su vida. El proyecto me llevó a un fructífero debate sobre las relaciones entre el actor/actriz y el performer y el teatro posdramático y la performance, debates que analizo y por los cuales atraviesa esta escritura.

PALABRAS CLAVE

Actor/actriz, representación/presentación, performance, performance, teatro, proceso.

ABSTRACT

This essay is a conceptual and experiential reflection on the process of structuring, presentation and socialization of the international project “10 minutes”, which was carried out by four Latin American universities. It consisted in that each team had to prepare a scene about what happened to them in an Intensive Care Unit (ICU) to the people that would pass in that place during the last ten minutes of its life. For a little more than a year the general team worked to couple and harmonize the four proposals and offer them as a single event and present the result at the International Theater Festival in Manizales Colombia, 2016. One of the key issues was the relationship body technology and how people By means of the machine they manage to sustain the existence and at the same time as the machineries affect in its life. The project led me to a fruitful debate on the relationship between the actor / actress and the performer and the post dramatic theater and the performance, debates that I analyze and through which this writing goes through.

KEY WORDS

Actor / actress, performance / performance, performance, theater, process.

* Recibido: 20 de mayo de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.



Fotografía: Carlos Araque Osorio.¹

Figura 1. “10 minutos”. En escena Elvira López, Universidad Católica de Chile.

INTROYECCIONES

Cuando Daniel Ariza² me propuso participar en el proyecto de investigación-creación llamado “10 minutos”, que tuviese como base la resignificación de la relación cuerpo-máquina, en un contexto que pone en tensión la vida y la muerte como es una Unidad de Cuidados Intensivos (UCI), por medio de un performance, donde el espectador y el performer están intermediados por artefactos tecnológicos, me dejó sin palabras. En primer lugar³ me cogió

fuera de base. Siempre tuve inquietud por aquello que en la contemporaneidad llaman performer y performance y quise explorarlo varias veces, pero no lo había hecho ya sea por desgano o porque el tema no lograba seducirme de manera contundente. En segundo lugar, los tiempos en los que estaba planteado el proyecto correspondían exactamente a tiempos que ya tenía planificados en mi lugar de trabajo. Pero a pesar de eso y sabiendo que en el futuro esa situación me generaría problemas, acepté la propuesta.

Desde hace años vengo adelantando proyectos de investigación sobre las nuevas tendencias de la actuación y, sobre todo, me llama la atención la relación representación/presentación, y cómo opera el cuerpo en estas dos formas de asumir o ver el teatro en la actualidad, así que de alguna forma el tema me caía como anillo al dedo. Sin embargo, debo confesar que siempre he tenido cierta cautela con lo que se menciona como

¹ Todas las fotografías de este artículo fueron tomadas por Carlos Araque Osorio. Para reproducirlas o copiarlas se debe solicitar su autorización.

² Daniel Ariza Gómez es el inspirador y proponente principal de esta puesta en escena. Convocó a los grupos de investigación y a las personas, que en las diferentes universidades conformarían los equipos de trabajo, quienes finalmente lo nombramos director general del proyecto.

³ Aunque habíamos conversado sobre la posibilidad de realizar un proyecto de investigación-creación como directores de los dos únicos grupos de investigación en artes, clasificados en los estándares de Colciencias en categoría C (hecho por demás irrelevante para el proceso de creación), nunca pensé que la propuesta fuera tan en serio. Había olvidado el rigor y la disciplina de Daniel cuando emprende este tipo de proyectos.

performancia y performer, y que si bien sé que es necesario aceptarlos como formas de expresión estética también soy consciente de que hay que ser precavidos en su aplicación y empleo en cuanto a propuestas escénicas se refiere.

Según la propuesta, para Daniel era importante continuar el desarrollo teórico y práctico emprendido en la línea de investigación sobre “Teatro y nuevas tecnologías” para concretar el proyecto “10 minutos” que, al igual que otros, utilizaría cámaras web para aumentar la percepción de la realidad para introducirnos en una especie de realidad virtual y en un ambiente que pone en tensión la relación performer-espectador y que se presenta a través de estas intermediaciones tecnológicas. Yo no alcanzaba a dilucidar con claridad esta propuesta ya que, sin bien he utilizado en varios de nuestros montajes recursos como el video o los audiovisuales, no había profundizado en la relación teatro y nuevas tecnologías.

Lo que para mí era importante y llamativo del proyecto era lograr el afianzamiento de redes de producción escénica a nivel regional, nacional e internacional, que pusieran en diálogo las diferentes tendencias estéticas por medio del arte escénico, preocupación que siempre ha estado presente en el grupo de investigación “Estudios de la voz y la palabra”, y que según entiendo es una inquietud que compartimos con el grupo “Teatro, cultura y sociedad”.

Con Daniel conversamos sobre el proceso de montaje de “10 minutos”, el cual estaría asociado a la comprensión del cuerpo en situación de presentación y cómo

este es asumido, interpretado, relatado, transformado o diseñado, pero también asociado a cada uno de los relatos, historias y puntos de partida de cada uno de los equipos constituidos en cada institución. Era claro que para hablar de creación requeríamos de la constitución de un equipo humano⁴ que pudiese abordar una problemática tan visceral y que esto debería dar un resultado poético, y era por eso que el montaje investigativo debía abordar momentos muy precisos de cada uno de los performer (así lo definió Daniel desde el inicio), para detectar en ellos los pensamientos y acciones ligadas al trabajo creativo y en especial sobre el cuerpo.

También conversamos que, con base en la experiencia de “montaje”, realizaríamos además de la presentación del resultado del proyecto, reflexiones escritas que pudiesen ser publicadas en revistas de carácter científico y artístico. Y es en cumplimiento de este compromiso que adelanto la elaboración de este ensayo que, si bien tiene mucho de vivencial, también tiene sesgos y deslices de mi postura como hacedor de teatro y como investigador-creador.

Lo primero que hice fue informarme un poco sobre la idea del performer. Yo entendía, y esto por mis influencias como antropólogo y por la definición sobre el tema que hace Victor Turner,

⁴ El equipo estaría constituido por músicos, diseñadores, productores, técnicos audiovisuales, pero fundamentalmente por actores/actrices y directores/directoras y docentes procedentes de las universidades: Francisco José de Caldas de Bogotá, Universidad del Valle, Universidad de Caldas, Universidad de Campinas de Brasil y Universidad Católica de Santiago de Chile. Igualmente, los grupos que harían la propuesta ante la Universidad de Caldas serían Andrómeda 3.0 de esta misma institución y el grupo Estudios de la voz y la palabra de la Universidad Distrital de Bogotá.

que el performer en una cultura revela el carácter más genuino e individual de la sociedad a la que pertenece. De alguna forma correspondía a quien realiza en la actualidad algo cercano a lo que los estudiosos denominan como arte vivo argumentado en las artes visuales, la danza, la música, el video, la poesía, e incluso el cine y que no ocurría en teatros, sino en museos, en salas de exposiciones y otros espacios, pero que fundamentalmente no exige acabados perfectos, ya que son sucesos efímeros que no tienen una segunda oportunidad para su realización, de manera que el performer no es un actor o actriz que representa o construye un personaje, sino alguien que como persona establece una relación directa con los participantes en el evento, así que puede ser un músico, un pintor, un ingeniero de sonido, un recitador, o simplemente una persona que pone un suceso en “escena” y lo comparte como ser humano con otras personas, estableciendo una relación directa, hablando o ejerciendo una acción sobre sí mismo, es decir, realizando un suceso casi que autobiográfico.

También entendía que la performance era un concepto genérico que se posesionó durante los años 60 y que servía para denominar todas las propuestas que se realizaban como acción inmediata, o como instalación mediada por aparatos electrónicos, de video, de impacto visual y de intervención directa; de manera que a esta categoría se podrían asociar los performances propiamente dichos, los *happenings*, las instalaciones, las comparsas, los pasacalles, las intervenciones urbanas y callejeras, los eventos situacionales, los espectáculos circenses, de equilibristas y malabaristas, las propuestas interactivas

con proyecciones y utilización de materiales manipulables, máquinas u objetos..., en fin, todo aquello que en la actualidad denominamos como artes escénicas.

Debo reconocer que en parte estaba aproximado, pero que en parte estaba errado; ya que si bien la performance tiene que ver con todo esto, “se puede aplicar a toda acción, a toda operación, o todo lo que se puede ejecutar” (Pavis, 1998, p.332), también es cierto que lo podemos entender en la actualidad como:

El hecho de ejecutar una acción por el actor, o de manera más general por todos los medios de la escena. Es a la vez el proceso de fabricación y el resultado final. Allí donde el francés ve una imitación, una re-presentación, el inglés insiste en la ejecución de una acción, y no solo sobre el escenario sino en el mundo. (Pavis, 2016, p.226)⁵

Esta diferencia es sustancial, ya que en la primera definición se habla del performance como la acción directa y su ejecución inmediata, y en la segunda se contempla su histórico, su proceso de elaboración y sus momentos de desarrollo, de manera que la performance no es solo la ejecución de una acción o la emisión de un texto, sino que es importante tener en cuenta cómo fue concebida y cómo se argumenta, por ello su explicación a veces puede ser más importante que el suceso como tal y por ello también es importante

⁵ El gran filósofo y estudioso del teatro Patrice Pavis escribió en 1980 su primer *Diccionario del teatro*, en él todavía no incluía la palabra ‘performance’, fue en 1998 en una de sus revisiones que la incluyó. En 2016, y para beneficio del teatro contemporáneo, la editorial Paso de Gato publica su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*.

que el espectador-partícipe reconozca una intencionalidad y comprenda qué está tratando el evento. Esto lleva a que no cualquier cosa o suceso pueda ser

entendido como performance o por lo menos ya empieza a establecerse una diferencia.



Fotografía: Carlos Araque Osorio.

Figura 2. “10 minutos”. En escena Andrea Duarte Gutiérrez, Universidad Distrital de Bogotá.

Pero esto no resuelve mi preocupación de cómo apropiarse de la propuesta. Yo seguía convencido de que la performance era un acontecimiento que solo se podía presentar una sola vez y que era indispensable que hablara o se refiriera directamente a sucesos históricos y personales que les habían ocurrido a los ejecutores y que, por lo tanto, era fundamental que los partícipes-espectadores entendieran que se les estaba hablando de un hecho verdadero.⁶

Vale la pena resaltar que la propuesta que presentamos desde Bogotá, al equipo

general, no coincidía con la forma como los demás integrantes comprendían la performance y como estaban adelantando sus escenas.⁷ Nosotros seguíamos empeñados en remitirnos a la vivencia concreta, mientras que la gran mayoría manifestó abiertamente que ya no estábamos en el lugar de lo vivencial, sino en el espacio de la creatividad y que, por lo tanto, no hablamos de realidad sino de propuesta estética. Esto no implicaba, como es lógico, que la experiencia vivida no pudiese convertirse en alternativa poética y ese fue el camino que finalmente

⁶ Con el equipo general nos reuníamos por internet, cada mes durante algo más de un año, y finalmente se dedicaron 20 días de tiempo completo para lograr concretar la propuesta, que se socializó con los asistentes al Festival Internacional de Teatro en la ciudad de Manizales

⁷ Cada equipo debía presentar una escena de al menos 10 minutos de duración, ya que el ejercicio consistía en mostrar desde diferentes ópticas cómo transcurrían los últimos 10 minutos de un paciente en una Unidad de Cuidados Intensivos (UCI).

elegimos con Andrea;⁸ transformar lo vivido en espacio poético, no sé si artístico, pero al fin de cuentas teatral y enmarcado en el terreno de las ficcionalidades.

Así se lo planteamos al equipo: en Bogotá nos remitiríamos a experiencias de personas que habían sufrido el flagelo del cáncer, o habían sido afectadas por esta enfermedad, ya sea por la proximidad con los pacientes o porque estaban directamente involucradas con su vida. Este era mi caso. Hace algunos años, la que consideré mi esposa, había padecido esta enfermedad y había fallecido. Por coincidencia, Andrea también padeció de cáncer hace pocos años, pero logró sobrevivir y ganarle la batalla para poder contar la historia. Este acontecimiento hizo muy importante su participación, ya que también fue estudiante del programa de Artes Escénicas, donde soy docente y por esto compartíamos algunas metodologías; por ejemplo, cómo se aborda el personaje en procesos de enseñanza. Si bien se puede emprender este proceso por varios y diversos caminos, las tres siguientes opciones son los más recurrentes.

En una primera opción el actor/actriz hace como si fuera el personaje, es decir recurre al elemento de la imitación y para ello observa, analiza y estudia sucesos que le puedan arrojar elementos para construir el personaje. En este caso, actores y actrices se alejan de sí mismos para buscar los personajes a partir de la observación y del estudio de referentes históricos, contextuales, sociales, económicos y familiares. Es claro que se aleja de sí para

⁸ Se trata de Andrea Duarte Gutiérrez, a quien agradezco su participación y ofrezco disculpas por escribir estas notas involucrándola y quizás abriendo algo de las llagas que dejó aquella experiencia.

poder interpretar, pero en el momento de la presentación se vuelva a acercarse a sí mismo, porque todo ese recorrido que hace es para que el personaje venga a habitar en su cuerpo y en su mente. Podríamos decir que de alguna forma actor y personaje se fusionan. En este planteamiento están cerca: Stanislavski, Lee Strasberg y William Layton. ¿Presentación-representación? Así lo define Stanislavski (1995):⁹

Afirmamos el principio contrario de que el factor principal en cualquier forma de creación reside en la vida del espíritu humano, en la vida del actor y su personaje, en sus sentimientos comunes y su creación subconsciente. Esto no se puede exhibir; es algo que sólo puede producirse espontáneamente o como resultado de algo sucedido de antemano. (p.330)

En una segunda opción toma distancia del personaje, no es bajo ninguna circunstancia el personaje, por el contrario, lo observa, critica y asume una postura frente a su comportamiento, incluso hace que el público se entere que piensa él del personaje. También intenta que el público tenga una actitud crítica frente al personaje. No hay empatía, se toma distancia; la necesaria para poder analizarlo. No pretende ser el personaje y no presta su cuerpo para que venga al presente, tan solo lo da a conocer. En ese sistema tiene el doble trabajo de construir el personaje y mostrarlo. En este planteamiento están cerca: Piscator, Brecht

⁹ En el texto conocido como *La construcción del personaje* el maestro ruso Constantin Stanislavski realiza una sistematización del oficio del actor, lo que debe lograr y lo que se le debe pedir para que sea un actor profesional.

y Santiago García. ¿Representación? Según Borja Ruiz (2012), el planteamiento de Brecht se aproxima a lo siguiente:¹⁰

Llevado al trabajo del actor, el distanciamiento tiene como condición ineludible la tendencia a la no identificación del actor con el personaje. Prevalece la noción de mostrar sobre encarnar, la transformación parcial sobre la transformación total, la distancia sobre la empatía. En otras palabras: el actor no se convierte en el personaje, más bien funciona como un intermediario que expone el personaje frente al espectador. (p.328)

En una tercera opción asume que: yo soy el personaje o la persona que está aquí presente. No tengo ninguna diferencia, estoy de acuerdo y armonizo plenamente con su comportamiento y pensamiento. En este caso, para construir en la escena, profundiza en su propio ser, en sus estados, sentimientos y emociones y es él mismo el punto de partida. Grotowski, Artaud y Barba están cerca de este planteamiento. ¿Presentación? Borja Ruiz (2012)¹¹ lo plantea de la siguiente manera:

Para Grotowski el oficio del actor tiene un valor que va más allá de la obra bien hecha. Ser actor, dice, no es sólo la elección de un oficio, es un acto de vida, un camino de

existencia. Pero no lo hace con una connotación religiosa, sino en relación con el auto-sacrificio que exige su preparación y con la forma en que debe exponerse delante del espectador. (p.359)

Y esta opción fue el camino que emprendimos para construir nuestra escena. Es claro que, tomando esta decisión, nos acercábamos a las premisas del teatro posdramático y en especial a lo planteado por Hans-Thies Lehmann, por ello considero que vale la pena reflexionar sobre estos criterios de una manera especial.

“10 MINUTOS” Y EL TEATRO POSDRAMÁTICO

En relación con el concepto de teatro posdramático hay un debate muy extenso y fructífero, ya que el teatro así llamado, acoge gran cantidad de manifestaciones que tienen que ver con la instalación, la performance, el *happening*, el circo, los malabares, los pasacalles, la acrobacia..., en fin, lo posdramático intenta describirse como una amplia gama de manifestaciones escénicas, teatrales y parateatrales. Varias de estas manifestaciones escénicas son concebidas como espectáculos de masas y se acogen o enmarcan en esta categoría.

En la actualidad todo tiende a definirse como posdramático, o pretende clasificarse con este rótulo, pero si nos atenemos un poco a lo que el alemán Hans-Thies Lehmann plantea, el teatro posdramático hace referencia a las manifestaciones teatrales contemporáneas, que declaran la crisis del personaje, el conflicto, la situación y la misma transformación del

¹⁰ Interpretación de la postura de Brecht realizada por Borja Ruiz en su libro *El arte del actor en el siglo XX*. Las teorías brechtianas se difundieron por todo el mundo a partir de la segunda mitad del siglo XX y fueron asumidas por grandes directores y dramaturgos latinoamericanos como Santiago García, Enrique Buenaventura, Atahualpa del Cioppo, Aristides Vargas y Carlos Jiménez, entre otros.

¹¹ Borja Ruiz, en *El arte del actor en el siglo XX*, hace una elocuente disertación sobre los procesos de formación, las técnicas y los planteamientos de las principales personalidades que incidieron en el teatro en el siglo pasado.



Fotografía: Carlos Araque Osorio.

Figura 3. "10 minutos". En escena Fernando Ovalle, Universidad de Caldas (Manizales, Colombia).

drama, e inclusive pone en duda el mismo teatro como propuesta estética:

Propone un análisis de la impresionante ampliación que ha tenido lugar en el concepto de teatro: lo ha sido, entre otras cosas (transitables), como instalación, paseo urbano, teatro-danza o performance, y su aproximación se ha propuesto como una prueba o un debate. Por encima de todo, desplazó el centro de atención desde el producto teatral terminado hacia la situación, que une a todos los participantes en el acontecimiento teatral: tanto a los actores como a los asistentes. Por lo general, el teatro sigue trabajando en todos estos casos con el lenguaje, tanto con textos dramáticos como con textos no-dramáticos. Utiliza documentación y escritos para consolidarse como un espacio de conciencia política y de

memoria. En la etapa actual coexisten el teatro dramático y el posdramático. (Lehmann, 2013, p.14)¹²

Algo que es muy importante en "10 minutos" es la relación no solo con lo posdramático, sino también con la contemporaneidad donde el actor o la actriz son el centro del hecho teatral y del acontecimiento escénico. El texto, (dramático o no), comienza a perder importancia y quien se vuelve trascendental es el cuerpo; su presencia, forma de interpretar, o incluso no solo interpretando o construyendo una idea de personaje, sino también por medio de los estados o de la presencia. No es el personaje el que vemos en escena, sino al

¹² El libro El teatro posdramático es un ensayo dispendioso y abierto, que tiene la intención de acoger varias de las propuestas escénicas de mitad y finales del siglo XX. Explora conceptos, perspectivas, autores, obras y categorías teatrales, permitiendo un análisis, pero sobre todo un diagnóstico en esta era de culturas industriales y comerciales, dominadas por los medios masivos de comunicación.

propio actor, y entonces ya no hablaríamos de representación, sino de presentación, como no hablaríamos de personajes, sino de actuantes o de actores en la escena.

Pero no debemos olvidar que en nuestra propuesta actores y actrices entran a competir con la máquina y con el instrumento quirúrgico, pero sobre todo con el concepto de lo poshumano, es decir con el cuerpo intervenido por la máquina. En realidad es con estas formas de comprender el cuerpo contemporáneo que el actor¹³ en el teatro posdramático debe rivalizar, pues estas manifestaciones del cuerpo se han convertido en espectáculo escénico. Es innegable que estamos asistiendo a una transformación de la escena contemporánea en lo que se refiere a esa relación persona/personaje, incluso hablábamos de una crisis del personaje. Es un poco extraño; si bien artes como la literatura y el cine también están mutando, no se pone en duda la existencia del personaje. Ahora, si analizamos la evolución del teatro nos encontraremos con que el personaje ha ido cambiando y acoplándose a las circunstancias, los contextos y las situaciones de cada momento histórico y lugar.

Quizás en “10 minutos” asistimos a una descomposición del personaje más que a su crisis, ya que se reivindica el estado emotivo, la persona, el actuante..., en fin, todo aquello que intenta eliminar el sentido de la ficción y se centra en el concepto de presentación: “El personaje no tiene valor en tanto que aparición ficticia, ya no crea ilusión: sobre la escena no aparecen más

¹³ Como se puede observar, estoy utilizando las palabras actor y actriz de manera indiscriminada. Se debe entender que cuando uso una de las dos solamente, se debe incluir el otro género.

que cuerpos de intensidad y de oralidad” (Ryngaert & Sermon, 2016, p.61).¹⁴

Durante el proceso de montaje, del mismo modo como nos vamos descomponiendo las personas en las esencias que nos configuran, también se va desvaneciendo nuestro tiempo y el sentido cronológico. No es que no tuviésemos un tiempo y un lugar para manifestarnos. En realidad estábamos en un espacio que emulaba una Unidad de Cuidados Intensivos (UCI), pero ese lugar y ese tiempo no se nos presentaba de manera lógica y racional, pues no era importante definir dónde habitamos o dónde podrían habitar nuestros sentimientos y emociones. Sí, era una UCI, pero podría estar en cualquier ciudad y en cualquier lugar del planeta. Existía como una ausencia de ubicación, o una posible ubicación múltiple, pues quien entraba en un espacio era impulsado por una necesidad de movilidad constante o por una necesidad de búsqueda constante del movimiento.

Y lo que más se transformó, fueron los textos que habíamos preparado para cada escena. Recordemos que en el teatro dramático hay una estructura didáctica y dialogal y los parlamentos hacen avanzar la acción y tienen repercusión en el conflicto. Es claro que es una comunicación relacional, pues si no se establece un vínculo, no se puede dar el hecho teatral. Por lo tanto, el texto y su manejo son fundamentales para este tipo de teatro. En “10 minutos” el texto no es el elemento esencial sobre el que

¹⁴ *El personaje teatral contemporáneo* es el último libro de Jean-Pierre Ryngaert y Julio Sermon, en él hacen el planteamiento de la descomposición, recomposición del personaje. En algunos casos tomaré estas dos categorías para explicar mi postura; sin embargo, como siempre, se tratará de una interpretación.

cabalga el hecho teatral, es más bien una instalación de la oralidad donde se pueden yuxtaponer diversos estilos, lenguajes, formas narrativas y maneras de escribir que no cumplen necesariamente con la idea de diálogo, no tienen un comienzo ni un fin claros y admiten cruces de lenguajes. Aparecen en el lugar de re-presentación ficcionalizaciones del texto, discursos acompañados de intertextos, textos silenciosos, textos del cuerpo y sobre todo de la imagen que es la que finalmente conduce los hilos del acontecimiento. El texto se des-configura y se pone en consonancia con otros elementos importantes de la escena, como una composición musical de impacto, una escenografía itinerante, luces que generan atmósferas desconcertantes o efectos visuales concretados en imágenes del pasado, del presente y del futuro.

Por ello, algo que fue absolutamente sorprendente en esta propuesta fueron elementos como la música, la escenografía, las luces y las proyecciones. Por ejemplo, hablamos de escenografía itinerante en la medida en que fue una escenografía que mutaba, que se transformaba en cada intervención, que con la ayuda de los audiovisuales y fundamentalmente del video *mapping* permitió proyectar animaciones o imágenes como el micro o el macro universo, la tierra del jaguar, la violencia física producto de las minas antipersonal, el interior del cuerpo humano en una versión ósea, la sangre que rueda por nuestras calles, paredes y avenidas, y muchas otras proyectadas sobre cuerpos y superficies inanimadas, como paredes y telones, logrando efectos artísticos altamente poéticos y asociados a movimientos que creaban situaciones estéticas y de gran repercusión visual.

Y lo sonoro también cumplió funciones de sofisticación y de compenetración. En ningún sentido se trató de un mero acompañamiento musical. Cada nota formó parte de un firmamento emotivo y visceral. Fue una musicalización asociada a los estados, a los sentimientos y fundamentalmente al suceso, que ya no era histórico o personal, sino que con la ayuda de la sonoridad se convertía en algo así como una atmósfera universal, donde cada uno de los participantes podía realizar una inmersión hacia su propio ser, hacia su pasado primigenio y hacia su futuro. Hecho importante por demás es destacar que, si bien existió una grandiosa composición musical,¹⁵ cada uno de los participantes integraba a esta propuesta sus propios cantos, elementos asonantes o disonantes e instrumentos musicales.

Desde mi mirada, que si bien no puede ser objetiva ya que participé en el suceso, pero sí puede ser analítica, “10 minutos” logró integrar de manera soberbia universos tan dispares y tan controversiales como lo cósmico, que nos recuerda que, si bien somos polvo de estrellas, también es cierto que en nuestro cuerpo se refleja todo el universo. Igualmente, planteo el infinito desde lo celular hasta lo perpetuo, donde el cuerpo forma parte de una constelación que a su vez está sumergida en una gran galaxia y donde a cada instante ocurre la misma posibilidad existencial; “10 minutos para nacer, 10 minutos para morir, 10 minutos para crear, 10 minutos

¹⁵ Orientada de manera profesional y sobretodo altamente artística por Adriana Guzmán. De alguna manera, siento vergüenza por no poder enumerar a todas las personas que participaron en el proyecto. Fue un equipo maravilloso, conformado por docentes, estudiantes, actores, directora, directores, actrices, técnicos y personal de apoyo, que entregaron su alma y su espíritu para llevar a feliz término esta propuesta. Con todos, por su comprensión y solidaridad, estoy muy agradecido.

para volar". Y la emoción también forma parte de la creación y se manifiesta en trajes o ropajes estrechos que se pueden desechar, pues ya no son vistos como

vestuario, sino como sentimiento que se manifiesta por medio de palabras, canciones o voces que reclaman y gritos que convocan.¹⁶



Fotografía: Carlos Araque Osorio.

Figura 4. "10 minutos". En escena Aramí Marschner, Unicamp (Campinas, Brasil).

También hubo un espacio para la propuesta política en una escena que revelaba una persona que tenía la totalidad de su cuerpo fajado como consecuencia de una mina antipersonal y que, en sus apariciones, lentamente nos iba mostrando cómo los recuerdos y las relaciones familiares se convierten en difícil realidad y que esta, si bien es cruel, vale la pena vivirla, pues en ella la festividad, así aparezca castrada, el dolor y el placer no dejan de mover los hilos de una vida que atrapa a los seres que más queremos y que nos acompañan en los momentos

de padecimiento. Y todo esto manifiesto por medio de un cuerpo suspendido por instantes en el tiempo, pero que a pesar de eso danza, actúa, delira, celebra y reclama por ese padecimiento al que es sometido, que detiene el tiempo, conmueve, patea, y nos silencia desde la pasión.¹⁷

Lo ancestral también se hizo presente en esa mujer que desde lo originario nos habla de su pasado, de sus pérdidas, de sus vivencias, de su cultura destruida, de los hijos perdidos, de los ancestros que

¹⁶ Sobre estas directrices planteó su propuesta de "Los 10 minutos" el equipo de la Universidad Católica de Chile, conformado por la actriz Elvira López y la directora/docente Claudia Echenique.

¹⁷ Propuesta adelantada por la Universidad de Caldas, dirigida por Daniel Ariza, en la que actuaron y danzaron Fernando Ovalle, Adriana López, Luisa Cárdenas y Daniela Duque, y que tuvo el acompañamiento técnico de Carlos Giraldo, Fabián Martínez, Alejandra Murcia y Alexander Ortiz, entre otros.

nos persiguen y que logran introducirse en nuestras entrañas, para recordarnos que no somos más que huesos, músculos y vísceras, pero que por ellos corre la sangre a borbotones y nos recuerda que venimos de la selva y quizás hacia ella retornaremos, porque en el fondo no somos más que tierra que canta, tierra que puja, tierra que reclama, que conmemora y que nos sumerge en los pasos del felino que nos asecha desde el pasado, o en el vuelo del pájaro que se proyecta hacia el futuro, que no es más que las acciones que hemos realizado como sociedad, como cultura y como etnia, y esencialmente con otros que son nuestros similares.¹⁸

Y este panorama se complementa con la propuesta intimista, que relata la experiencia personal, la que está directamente atravesada por la enfermedad, la que se manifiesta por medio del escrito y del recuerdo, donde el duelo todavía se está llevando a cabo, donde la emoción se exhibe a flor de piel, donde la máscara social y colectiva cae para dar paso a la individualidad, pues la enfermedad destruye el cuerpo pero sobre todo hace desaparecer esa cara-rostro, que nos conecta con la familia, la comunidad y el entorno. Esos diarios escritos en el pasado, que reclaman, que atropellan el pensamiento, que culpan, que juzgan, que perdonan, que rememoran momentos de dolor, pero también momentos de felicidad, porque en el fondo no hay más opción que la reconciliación: no se trata de olvidar, tan solo dar paso a nuevas posibilidades de asumir la vida y sobre todo de buscar futuras formas

de relacionarnos con nuestros seres más cercanos.¹⁹

Por todo esto, “10 minutos” cumple muy al estilo de Antonin Artaud, más que una función performativa, la función de trastocar la vida de quienes asisten a la experiencia. Y por ello quizás también, aunque nos acerca al performance, también nos aleja de él. El mismo Lehmann aclara que la naturaleza del performance es muy distinta al teatro posdramático:

Ya que la primera busca la provocación a partir de la introducción de la realidad en la escena y sobre todo de un trabajo sobre los cuerpos y el segundo busca la ruptura de la idea de representación, pero sigue vinculado a la poética teatral al crear un universo, no representacional pero sí teatral. (Martínez, 2013, p.12)

Valga esta aclaración, dado que el performance en este momento puede ser cualquier actividad que alguien observe, escuche o disfrute en un lugar denominado como escénico o como lugar de presentación. Pero también puede ser algo cercano, o a la re-presentación, o a la teatralidad como es el caso de “10 minutos”, que se rige por unos criterios y unos conceptos estéticos, por unas convicciones y unas particularidades. Nuestra propuesta teatral tiene características específicas, ocurre en un lugar determinado, y en ella somos emisores vitales que exponemos ante el público-testigo criterios, conceptos y

¹⁸ Propuesta realizada por la actriz Aramí Marschner y la directora/docente Verónica Fabrini, de la Universidad de Campinas (Brasil), y que se centró en recoger el mundo mágico, desde lo indígena hasta lo contemporáneo.

¹⁹ Este sesgo intimista fue llevado a escena en sus 10 minutos por la actriz Andrea Duarte y el docente/director Carlos Araque, representantes del Proyecto Curricular de Artes Escénicas, de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá.

formas específicas de percibir un mundo, donde existen los receptores-asistentes que disfrutan, observan, critican y analizan.

Sin lugar a dudas, hay una forma particular de emitir un discurso o un mensaje estético, es decir hay una forma de regulación o de ordenamiento del espacio y de presentación de los sucesos. Pero es cierto; en la contemporaneidad y en el teatro y así ocurre en nuestro evento; aquello que llamamos receptor, sobre todo en lo emotivo y lo sentimental, tiene el poder y la condición de convertirse en emisor. Si observamos con cuidado, Artaud, Grotowski, Barba, Terzopoulos y otros, con planteamientos anteriores o coetáneos a los de Hans-Thies Lehmann, trabajaron y trabajan desde esta perspectiva. Por ejemplo, Peter Zsondi en quien Lehmann se basó para teorizar sobre teatro posdramático, se argumentó en la necesidad de otras posibilidades realmente trasgresoras para el arte escénico.

Y esta, desde mi punto de vista, es la gran virtud de "10 minutos": buscar y poner sobre la escena otras posibilidades de concebir el arte escénico. Ya no se trata solo de instalar, se requiere de la presencia de actores y actrices que sustenten estas instalaciones y las conviertan en acto vivo. Eso es literalmente vivir en la escena, porque el teatro es un hecho que ocurre de verdad, donde seres de carne y hueso se exponen para que otros compartan esas experiencias, y en este sentido el teatro no es ficción, es un acontecimiento que tiene todas las tipologías para ser un hecho real, total y contundente. Como lo diría Artaud:

(...) proyectamos un espectáculo donde esos medios de acción directa sean utilizados en su totalidad; un espectáculo que no tema perderse en la exploración de nuestra sensibilidad nerviosa, con ritmos, sonidos, palabras, resonancias, y balbuceos, con una calidad y unas sorprendentes aleaciones nacidas de una técnica que no debe divulgarse. (...) En ese espectáculo de una tentación, donde la vida puede perderlo todo, y el espíritu ganarlo todo, ha de recobrar el teatro su significación verdadera. (Artaud, 1986, p.98)

NUESTRO CUERPO EN "10 MINUTOS"

Debemos recordar que uno de los motivos del proyecto era crear una relación del cuerpo en escena con la tecnología. No es que solo nos fuéramos a centrar en aquellas tendencias del arte que utilizan esencialmente el cuerpo en sus manifestaciones poéticas, era más interesante analizar las intervenciones que como artistas realizamos en el espacio con y desde el cuerpo. Nos decidimos por alternativas visuales, sensoriales y emotivas y que desde lo corporal permitieran la transgresión de lo social y en algunos casos la misma transformación morfológica de los sistemas óseos, musculares y sanguíneos, sin olvidar la piel como expresión estética, llevándonos a rupturas cognitivas y pragmáticas, que nos posibilitaron repensar el uso y manejo del cuerpo en la escena contemporánea.

Diversas actividades humanas fueron el eje de nuestra puesta en escena, y

nos permitieron observar el mundo, el planeta y el universo, desde el arte, donde ninguna realidad es tan concreta como aquella que se manifiesta con nuestra corporalidad, por eso sentimos, expresamos, comunicamos, ofrecemos

y deseamos sin censura, percibiendo múltiples opciones hacia la creatividad y por lo tanto transformándonos en sujetos constructores de símbolos, significados y signos individuales y colectivos.



Fotografía: Carlos Araque Osorio.

Figura 5. “10 minutos”. En escena Fernando Ovalle y Elvira López.

En estas circunstancias el cuerpo puede ser moldeado social y culturalmente, y posee una historia oculta y misteriosa divergente de la social, que puede ser interpretada desde diversas representaciones y puntos de vista y de alguna manera define nuestras relaciones entre los humanos con la naturaleza. De ello deriva la importancia tanto política como social e incluso económica de la propuesta.

Según Blanca Gutiérrez Galindo (en Mejía, 2005):

(...) el cuerpo es también una fórmula inestable, esquivada,

lugar en el que se despliegan simbólicamente desafíos culturales. Sus posibilidades lingüísticas y semióticas, han sido exploradas por grupos y movimientos sociales que, contestando su sometimiento a los códigos normalizadores del poder disciplinario, han buscado potenciar su dimensión política. (p.14)

Desde varias direcciones y dimensiones, la idea de lo posthumano puede significar un universo de posibilidades que la tecnología le ofrece al cuerpo en

la contemporaneidad. Puede llegar a convertirse en un objeto de diseño, o en una estructura susceptible de ser controlada y modificada tecnológicamente, dando lugar a una de las pretensiones más ansiadas por la posmodernidad y es la de ejercer sobre el cuerpo un control técnico, situación que realmente ocurre en una UCI. Aquí tendría lugar una de nuestras inquietudes fundamentales: ¿hasta dónde el arte y específicamente las artes escénicas contribuyen a la proliferación del control del cuerpo por parte de la tecnología?, o ¿hasta dónde la tecnología plantea otras alternativas y propicia otras búsquedas que le permitan al cuerpo ampliar su universo expresivo, simbólico y creativo?

En la historia el cuerpo se ha considerado de innumerables y diversas maneras, y en muchos casos estas formas de entenderlo están condicionadas por la civilización, sus necesidades, modas, técnicas y sobre todo formas del pensamiento. Por ello, se dice que para comprender una cultura o una sociedad debemos empezar por estudiar el uso y significado que le dan a su cuerpo. En nuestro caso, profundizamos en las concepciones o en las representaciones artísticas y específicamente teatrales del cuerpo, para poder analizar las múltiples funciones que tiene en diversas manifestaciones escénicas, donde ofrece formas de significar y de simbolizar ambiguas o por lo menos sugiere diferentes planos de significación, lo que difiere del planteamiento que se hace por lo general en la modernidad, donde este debe ser útil, subordinado y forzado a aprender un amplio número de técnicas, adiestramientos y restricciones, sin una conexión real con la creatividad.

Podríamos afirmar entonces que en “10 minutos” cada cuerpo cuenta su historia, pero esto se puede quedar corto, ya que lo historiográfico remite fundamentalmente al pasado y solo en algunas ocasiones al presente. La mirada que queríamos instaurar era la de cuerpos, que si bien cuentan su historia, se instalan en el presente y nos proyectan hacia el futuro, y es por esto que podemos hablar de cuerpos, no en la historia sino en la pos-historia, que permite compararlo, cotejarlo o incluso criticarlo, pero donde es indudable que tiene una nueva forma de entenderse e incluso de organizarse de acuerdo a las condiciones estéticas y artísticas del montaje. Se apuesta por una forma abstracta de entenderlo y se diferencia radicalmente de aquella que instaló la modernidad en la escena y es que el cuerpo es útil en la medida en que produzca.

Nada más lejano en la puesta en escena de “10 minutos” que la posibilidad de la reproducción, no bogamos por cuerpos útiles y menos por cuerpos rentables. En principio, casi todos los integrantes del proyecto éramos extraños para los demás, y aprendimos a identificarnos muy rápido como nuestros iguales a pesar de los diferentes giros que pudiese dar la trayectoria de la puesta en escena. Nos encantó convivir en el placer de la compañía y felizmente en la diferencia. Cada uno argumentó y defendió su propuesta con y desde el cuerpo, entendido como totalidad; con voz, pensamiento, razón, carne y sentimientos, por ello aceptamos beneficiarnos de los otros sin reparos, temores ni perturbaciones. De la variedad tómanos y ofrecimos lo mejor que nuestros cuerpos podían expresar y aprendimos a ser residentes y reincidentes en ese mágico espacio de complicidad.



Fotografía: Carlos Araque Osorio.

Figura 6. “10 minutos”. En escena Andrea Duarte Gutiérrez, Universidad Distrital de Bogotá.

UN EQUIPO EN LA POSIBILIDAD DE DUELO²⁰

El dolor, ¿cómo quererlo, cómo sacarlo, cómo comprenderlo? Aunque es menos intenso está allí, lo siento y todavía me pego a las pastillas. Quiero recordar otras cosas. No sé, buscó..., mis leyes y la rabia ha sido una de ellas, el soñar cosas imposibles, el desear ser tenida en cuenta, validada. El querer escribir y no hacerlo, el mentir y rechazar la mentira.²¹

²⁰ Esta última reflexión tiene que ver de manera más particular con la experiencia vivida por el equipo de la Universidad Distrital de Bogotá. No pretende desconocer a los otros equipos, que si bien formó parte de una experiencia grupal, fue más un acto intimista de perdón y reconciliación.

²¹ Del diario de Gilma Mora (q.e.p.d.). En esta parte final se recurre a los diarios de las dos personas que en realidad padecieron el cáncer, por ello puede resultar un ejercicio más personal que social, pero no está mal en el análisis de este tipo de propuestas cercanas a la performance hablar desde la intimidad.

Dialogar desde las memorias escritas por dos personas que pasaron o estuvieron en una situación de desahucio, y que una de ellas perdió la vida y la otra logra continuar este viaje, es desnudar con la palabra y con la emoción el alma. En realidad no sabemos qué es el alma, pero siempre que conversamos sobre el tema nos ratificamos mutuamente que estábamos haciendo eso, desnudando el alma, que es esa especie de entidad inmaterial que según nuestras creencias poseemos. Es como esa ánima que nos dota de movimiento y paradójicamente nos permite ser materia viviente, es decir materia con sentimientos. Y es con esos sentimientos que construimos esta pequeña escena, que opera primero como un acto de rebeldía y segundo como un confesionario, donde converge nuestra intimidad y nuestra desfachatez, nuestra razón y nuestra locura, nuestra insistencia en la vida y nuestro cansancio físico.

Dos personas que simplemente nos reunimos para hablar, olfatear, oler, vivenciar y recordar esa situación de enfermedad por la que atravesamos o estuvimos muy cercanas y que desde las vísceras aceptamos socializar estas experiencias, primero entre nosotros y luego con los otros o con algunos que posiblemente también han pasado por circunstancias similares. O con ese extraño que uno cree que no tiene ni la más mínima idea de esos estados particulares y que no sabe por qué se lo relatan o se lo cuentan. Este acontecimiento entonces puede ser algo que solo quede como registro de un suceso, como cuento, como anécdota, como leyenda, como narración, pero también puede ser algo que nos lleva a pensar sobre el hecho mismo de vivir o de morir. Es una reflexión dolorosa sobre la condición humana, sobre ser un ser viviente, pero estar cerca de la muerte a cada instante y por ello recurrir a la frase escrita desde la desesperación. Desde el sueño ser carne, humo, suspiro, esencia, sustancia y fundamentalmente existencia. Ser, ser, ser, ser, ser, ser...

No es cariño, es una lástima por tantos años de vivir juntos. Veo mi vida solitaria, no encuentro a nadie que camine a mi lado, cada vez más lejos de todo, más distante, más lejos. Veo mi futuro en la soledad, sola, sola, sola, sola, como un personaje rodeado de recuerdos y nada más. Si existe otro camino, quisiera saberlo.²²

¿Cómo dialogar sobre esas aproximaciones a la muerte? ¿Cómo transmitir esas experiencias tan personales, tan únicas, tan viscerales? Por alguna razón sentimos que el camino más distante es

²² Del diario de Gilma Mora.

el de la representación, la ilustración, la muestra. Más cercano podría ser intentar presentarnos con nuestras caras compungidas, nuestra carne maltrecha, nuestra inhalación cohibida, nuestros suspiros amordazados, nuestros dilemas perdidos y nuestra histeria acrecentada. Seguramente encontraremos situaciones que ocurrieron en otro momento y que se expresan por medio de recuerdos. Es como votar sobre la mesa la prudencia que cada uno tiene de los sucesos que vivió, pero que nunca se atrevió a compartir. ¿Por qué ahora, por qué en esta propuesta, por qué esos "10 minutos" se volvieron tan importantes? Es extraño; cuando nuestros familiares y amigos nos invitan a olvidar, cuando la sociedad no quiere remembranzas de esa índole, cuando de alguna forma queremos negar lo ocurrido, es cuando surge la posibilidad de traer al presente los sucesos que nos transformaron para siempre, esas experiencias que nos recuerdan lo que somos o al menos lo que podemos llegar a ser, lo que no queremos develar, pero que está en nuestra piel, en nuestros ojos, en nuestros espíritus.

CADA VEZ QUE RESPIRO DUELE, pero puedo soportarlo, pedí que se aumentara mi fe, y me lo cumplieron, pues cuando estás cerca de la muerte no tienes más que tu fe. Todo empieza a ser vital, como si no tuviera sino una oportunidad de hacer las cosas por última vez...²³

Lograr estados de honestidad en la vida y en el arte es la gran dificultad que, desde nuestro punto de vista, se plantea para un performance que no pretende crear una obra de teatro, sino rescatar la emoción

²³ Del diario de Andrea Duarte.

primigenia, acechar la emoción radical, buscar la emoción asociada al desespero, la incomprensión, la esquizofrenia, la neurosis, la indiferencia, la injusticia, la burla, pero también al amor, la entrega, el afecto y la pasión. Caer, caer, caer, y en algunos casos quedarse allí en las tinieblas para flotar, respirar, volver a respirar, volver a encontrar, volver a encontrarse, volver a mirar, volver a tocar, volver a ser tocado o tocada, volver a renegar, volver a maldecir, pero también volver a bendecir, volver a acariciar, regresar, regresar, regresar al pasado para no olvidar y ya en la incertidumbre preguntarnos: ¿regresar..., para qué?, ¿para renacer, para perdonar? No sé, no sabemos, no entendemos, no comprendemos, no compartimos, no oímos y nos quedamos allí en ese mismo lugar, en el lugar de partida, que por cosas del destino es también el lugar de llegada, pero también es más que la meta, porque es la vida que se prolonga en un escenario, en un video, en un escrito, en una frase, en una Unidad de Cuidados Intensivos; pero muy especialmente en nuestros cuerpos. En el corazón, en el pulmón, en el riñón, en la pierna, en el hueso, en este espacio, en este momento, en este segundo, en esta sala, en esta presencia. Es como prepararnos para partir en cualquier momento. Por ahora la partida es hacia el arte, hacia esta maravillosa propuesta llamada "10 minutos", la misma que nos permitió correr el velo del temor, la que nos permitió romper el silencio y la que nos abrió las puertas para socializar nuestras vivencias con personas que creíamos tan comunes, pero que nos dejaron ver que en ese espejo también transitó nuestra memoria y se relacionó con el deseo de vivir plenamente, porque la vida no es más que eso: un suspiro que resplandece cuando podemos compartirlo con los demás.

Una paloma se posa en la ventana... la presión de ese goteo constante causa en mí un efecto de eternidad, una sensación de aletargamiento... mi distracción los atardeceres vistos desde adentro de la ventana... la más absoluta decadencia y resignación me acompañan, pero al recordar es como una niebla...²⁴

REFERENCIAS

- Artaud, A. (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Editorial EDHASA.
- Martínez, F. del M. (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. México: Editorial Paso de Gato.
- Lehmann Hns-Thies, *Teatro Posdramático*, España, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo – Cendeac.
- Mejía, I. (2005). *El cuerpo posthumano en el arte y la cultura contemporánea*. Primera edición, prólogo de Blanca Gutiérrez Galindo. México: Ediciones de la Universidad Autónoma de México.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Editorial Paidós, Barcelona.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Editorial Paso de Gato.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao, España: Editorial Artezblai.
- Stanislavski, Constantin *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial
- Ryngaert Jean – Pierre y Sermon Julie. *El personaje Teatral Contemporáneo*. México, Editorial PASODEGATO.

²⁴ Ídem.



Fotógrafo: Erika Johana Arango.
Obra: Pluma y la Tempestad
Dirección: Gregorio Gaviria

Como citar:

Ferretto, G. (2018). De Anonymus a Víctor Jara: sujeto y memoria en la obra *Ladran, luego cabalgamos* de la compañía A Tiro Hecho. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 129-140.

DE ANONYMUS A VÍCTOR JARA: SUJETO Y MEMORIA EN LA OBRA LADRAN, LUEGO CABALGAMOS DE LA COMPAÑÍA A TIRO HECHO*

FROM ANONYMOUS TO VICTOR JARA: SUBJECT AND MEMORY IN THE PLAY LADRAN, LUEGO CABALGAMOS BY THEATER COMPANY A TIRO HECHO

Giulio Ferretto Salinas**

** Candidato a
Doctor en Estudios
Hispanicos Avanzados.
Profesor y Director del
departamento de Artes
Escénicas, Universidad
de Playa Ancha.
Valparaíso, Chile.
E-mail: ferretto@upla.cl

RESUMEN

El trabajo consiste en describir y analizar la estrategia de representación que la compañía valenciana A Tiro Hecho construye en su dramaturgia y puesta en escena llamada *Ladran, luego cabalgamos*. El objetivo en este trabajo es desmontar los referentes del texto y puesta en escena, que muestran indicios de una despersonalización del sujeto, y también ver cómo funciona la representación de lugares de memoria. La presencia de Latinoamérica, como ideario político, se convierte en una condición performativa frecuente en la obra para comunicar que estamos frente a una posible segunda revolución. Los lenguajes teatrales utilizados nos ponen en contacto con un juego estético diferente, por ejemplo: *Victor Jara* y su música, *Violeta Parra* y *Salvador Allende*, *Mao*, *el 15M*, entre otros. La contemplación de paisajes ideológicos perdidos y ausentes recupera recuerdos fundacionales de una utopía socialista que, en la obra, va y viene. La dramaturgia se fragmenta en discursos alternantes con una composición gestual que linda con la danza. Es así como la plataforma corporal sirve para representar/presentar un cuerpo también en crisis que, a final de cuentas, es reprimido y castigado.

PALABRAS CLAVE

Espacio, memoria, representación, posdramático, política.

ABSTRACT

This work is about to describe and analyze the strategy of representation that the Valencian company A Tiro Hecho built on its dramaturgy and staging called *Ladran, luego cabalgamos*. This paper aims to remove the references from the text and mise en scène, showing evidence of a depersonalization of the subject and also see how the places of memory are represented. The presence of *Latin America*, such as political ideology, becomes a common condition in the performative work to communicate that we are facing a possible second revolution. The theatrical languages used put us in contact with a different aesthetic game, for example: *Victor Jara* and his music, *Violeta Parra*, and *Salvador Allende*, *Mao*, *15M*, among others. The contemplation of ideological landscapes lost and absent, recovering foundational memories of a socialist utopia that, in the work, comes and goes. The dramaturgy becomes fragmented in alternating speeches with a gestural composition, which adjoins the dance. This is how the body platform serves to represent/ also present a body in crisis that in the end, is repressed and punished.

KEY WORDS

Space, memory, representation, posdramatic/stage, politics..

* Recibido: 30 de mayo de 2015, aprobado: 18 de agosto de 2015.

LA COMPAÑÍA: SUBVERSIÓN Y POLÍTICA

A Tiro Hecho nace como compañía en la ciudad de Valencia, España, en 2011. Está integrada por Carla Chillida (Directora), Elías Taño, Margarida Mateos, Román Méndez, Rafa Segura, Bruno Tamarit y Hao Cui. Han realizado tres montajes: *No te salves, homenaje a Mario Benedetti* (2011), *Ladran, luego cabalgamos* (2013) y *Donde las papas queman* (2014, inspirada en Víctor Jara). Ellos se definen como un grupo que utiliza el teatro físico como plataforma para casi todos sus espectáculos, además de poner énfasis en una teatralidad política que actúa como eje en todos sus montajes.

Este grupo joven se vincula con temas y personajes latinoamericanos emblemáticos para la creación de sus obras. Es así que aparecen Mario Benedetti, Víctor Jara y Violeta Parra, entre otros. La inclinación por estos referentes ideológicos/revolucionarios de los años 60-70 se ha convertido en sus materialidades para construir ficción, siendo importantes para restablecer pasados subversivos o anárquicos como respuesta a la crisis de diálogo y/o participación que se observa en la mayoría del planeta. La dictadura franquista, el 15M, el golpe de Estado de Pinochet en 1973, el anarquismo, el dominio mass mediático y el capitalismo, son vistos como indicios de una crisis del sujeto, en tanto no hay lugar para una liberación de la subjetividad ni tampoco para un ejercicio vital de la cultura social auténtica. En lugar de un sujeto integrador capaz de producir acontecimientos democráticos, existe un predominio –como dice Alain Badiou– del

“sujeto oscuro” cuya estrategia política es exterminar toda instalación de verdad alternativa. Para Badiou, por ejemplo, la destrucción de toda capacidad reactiva o la posibilidad de fundar disensos continuos, está coartada por el fascismo cuya estructura fantasmática se trasunta no solo en un supercuerpo que desvía el presente hacia zonas de ambivalencia y de crisis que se confunden con el frenesí del intercambio de mercancías, sino que también con la obsesión por la crisis social y la violencia: “La mira del sujeto oscuro es volver a ese fetiche contemporáneo del presente que conviene ocultar” (Badiou, 2008, p.79).

A Tiro Hecho va más allá al reconstruir, en su puesta en escena, voces que son huellas de esa lucha entre los cuerpos, reactivos y oscuros totalmente fragmentados por la confrontación social fruto de intentos por instaurar un otro sujeto. Por ejemplo, la “despersonalización” es una estrategia recurrente en la obra *Ladran, luego cabalgamos*, porque aborda de modo simbólico la fractura evidente de una memoria de sujetos perdidos: anarquismo, socialismo, revolución, libertad y poesía. En el trabajo de este grupo no se escatiman esfuerzos para dar a conocer la ausencia de referentes con identidad sociocultural y política en pos de hallar una salida a la problemática de la credibilidad en todos los campos de la vida cotidiana, ni tampoco cesan en promover la resistencia como factor humano para responder frente a nuevos agenciamientos de poder.

La fuerza escénica se concentra en reelaborar un discurso político lleno de optimismo y resignificación, toda vez

que ficcionalmente elaboran –en palabras de Badiou– un nuevo “sujeto reactivo” que opera como develamiento de una nueva posibilidad de subjetivización. Esto es, concebir que es necesario un acontecimiento nuevo.

Un acontecimiento no es por sí mismo creación de una realidad; es creación de una posibilidad, abre una posibilidad. Nos muestra que hay una posibilidad que se ignoraba. En cierto modo, el acontecimiento es sólo una propuesta. (Badiou & Tarby, 2013, p.21)

Aparece en consecuencia una estética de la neo-resistencia y una performática de un cuerpo poético latinoamericano fundacional, que caracteriza la teatralidad de este grupo bajo la forma de un pasado reinventado en la fuerza de una ficción que reelabora los ideales de una nueva revolución. Eligen hablar de una memoria política como alternativa a una masa residual definida por la telepresencia cuyo sentido se agota a la hora de fijar el disenso. Para este grupo revertir la idea nihilista del cambio social es prioridad, en tanto su apuesta ficcional se corresponde con la posibilidad de una política constituyente en el poder de la comunidad. En las páginas siguientes se profundiza en estos temas y también en el pasado distante y heredado para vincularlo con el texto y la puesta en escena, así como también en la manera de representación de su ficción dramática.

LA OBRA

Ladran, luego cabalgamos se estructura en 14 escenas. La escena 1 tiene como nombre “Anonymus” y consiste en

una coreografía en la que los actores portan máscaras de Anonymus con una proyección de fondo en la que están ellos mismos. La escena 2 se denomina “El golpe” y revela los primeros apurtes de un viaje o acampada (protesta/toma). Las escenas 3 y 4 son secuencias cortas en las que ejecutan rutinas poéticas musicales evocadoras. La escena 5 se llama “Carlos Marx” y se refiere a discusiones en torno al filósofo y la validez de su pensamiento. La escena 6 es una secuencia corta en la que el grupo canta una canción de pueblo español. 7 y 8 se centran en García Oliver y los anarquistas, además de los personajes históricos de la izquierda europea. La siguiente escena, 9, se denomina “Los hijos del pueblo”, un documental histórico sobre los anarquistas, en la que se cambia el sonido del narrador original mediante el discurso –a micrófono abierto– por uno de los actores. Las escenas 10 y 11 corresponden a la entrada del chino: un personaje vestido con uniforme de militar. La escena 12 es a micrófono abierto también y muestra las voces ya en la posible acampada. En la escena 13, “El golpe 2”, hablan de planes, resoluciones y de la presencia represiva de la policía. La escena 14, “Final”.

ACONTECIMIENTO, DESPERSONALIZACIÓN Y FRAGMENTOS

Ladran, luego Cabalgamos es una obra política que muestra una teatralidad cuyos referentes están conectados con los movimientos sociales actuales. Tanto su dramaturgia como su puesta en escena, proponen liminalmente una estrategia que exige la lectura/mirada relacional

privilegiando la ruptura y la recurrencia a la hibridación de recursos. Dentro de su estrategia de escenificación¹, un elemento estructural evidente es el brechtianismo recurrente, que actúa como eje transversal de su trabajo; sin embargo, se observan huellas de una ruptura con la convención aristotélica que no solo obedecen a dicho estilo, sino que además se aprecia una escritura que responde al giro teatral cuyos principios estéticos están próximos a una cultura de la corriente posdramática.

En las formas *teatrales* posdramáticas, el texto utilizado en escena (si se utiliza) es considerado como un elemento más entre otros y al mismo nivel en una composición gestual, musical, visual, etc. (Lehmann, 2013, p.81)

La dramaturgia de esta obra invita a permanentes estados de presencia que se refieren a conductas instaladas en la memoria política que aún no ve y no acepta el sistema de libre mercado actual. Desde el inicio de la obra, se puede ver la intención de aclarar que se juega con un discurso cuyo lugar y efecto comunicacional proviene de las redes sociales. La aparición de la figura de Anonymus como categoría despersonalizadora revela el nivel de subversión que posee la palabra. Los actores no encarnan personajes sino cuerpos que desconstruyen lo representacional para dar cabida al discurso como sentencia final destinado

¹ La escenificación se distingue del concepto de puesta en escena, porque la primera integra elementos materiales previos al resultado escénico con el fin de rescatar estrategias de performatividad para involucrar al espectador de modo más activo y presente. Véase el interesante trabajo de Coca Duarte, "Estrategias de escenificación: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral" (Revista Cátedra de Artes N° 9, 2011).

a un modelo que ya no funciona. Es como si viéramos encarnada la denuncia social y política en cada uno de ellos, compartiendo –al mismo tiempo– su opción por el cambio.

Los cuerpos/anonymus son cuerpos que fundan una nueva verdad, más bien lo que Badiou llama "procedimientos de verdad", necesarios para inventar una propuesta que en este caso suena bajo el signo de la máscara de Anonymus: la única alternativa posible ante la frustración e impotencia.

El acontecimiento crea una posibilidad, pero hace falta un trabajo, colectivo en el plano de la política, individual en el caso de la creación artística, para que esa posibilidad se haga real, es decir, se inscriba, etapa tras etapa, en el mundo. Aquí se trata de las consecuencias que produce en el mundo real esa ruptura que es el acontecimiento. (Badiou & Tarby, 2013, p.21)

Dichos cuerpos aparecen replicados en la imagen del video (en el fondo del espacio escénico) que subraya el nivel de tolerancia cero que harán sentir a todo aquel que no entienda el mensaje/ultimátum dirigido a los gobiernos y al poder de turno. Imagen y cuerpo son el reverso/anverso de la misma cara bajo la forma de fragmentación y réplica, que demuestra que no hay rostridad alguna cuando la injusticia y la hipocresía se hacen presentes en las capas de la sociedad.

En este mismo sentido los cuerpos neutros y despojados de los actores, alejados de toda referencia –que los acerca más a esa típica fisonomía cotidiana de la vestidura

ciudadana— es un recurso extremo más, como también las alusiones y comentarios a las grandes manifestaciones sociales, a los iconos de revoluciones ya perdidas, al desesperado afán por la música y la poesía, que muestran el síndrome de las nuevas contradicciones vigentes en varios países del mundo desarrollado y en Latinoamérica.

ESCENA 1: ANONYMUS

Saludos, mundo. Somos Anonymous.

Un colectivo de individuos independientes sin líder y sin que nadie nos dirija. Esto es un mensaje para las autoridades españolas. Esto es una advertencia. Anonymous no se detendrá ante ningún poder político, gubernamental ni empresarial que siga manteniendo sus privilegios en este sistema. El presidente de la nación debe saber que no aceptaremos esta opción como válida. El presidente debe saber que Anonymous sólo hace protestas pacifistas sin violar los derechos intelectuales. Hoy Anonymous. El mundo. Se unen como nunca antes para combatir al enemigo. Para preservar los derechos humanos que nos han robado. Nuestras armas son la inteligencia. Nuestro combate es el de las ideas. El imperialismo ha demostrado no estar a favor de las vías de comunicación libres. Señor presidente, escuche bien:

Anonymous se unirá para llevar a cabo nuestra más grande misión. Operación “Ladran, luego cabalgamos”.

Y haremos temblar cualquier sistema de seguridad que se use en defensa de los servidores

gubernamentales.

Anonymous demostrará de lo que es capaz con su única y más grande arma: la voluntad de un pueblo oprimido. Entendemos que si tenemos que llevar la economía del país a un nivel crítico... lo haremos. Por favor, reaccionen a esta última advertencia. La ciudad será un caos. El país quedará al borde del precipicio. Augurando el momento ideal para que la ciudadanía asalte las calles. Tome el control de su futuro. Se convierta en insumiso y objetor del Capitalismo. Es la hora de la hermandad de los trabajadores. Es el momento en el que la destrucción se transformará en construcción de un mundo mejor. Ciudadanos del mundo: el poder de los medios informáticos no volverá a ser el poder de Bancos, Gobiernos ni Empresas. El poder es nuestro. La revolución es el camino. Este sistema que conocemos irá palideciendo con el resplandor de una nueva era. Caerán las grandes torres de marfil. Somos Anonymous. Somos Legión. No perdonamos. No olvidamos. Espérennos. (*Ladran, luego Cabalgamos*, texto sin publicar)

Desde el comienzo de la obra queda establecido un sujeto opositor, revelador de un plan destructivo sin concesiones. La advertencia tiene carácter de sentencia que enfatiza la aparición de un otro poder/verdad que, en palabras de Badiou, sería ese otro “sujeto activo” capaz de reemplazar al existente mediante una espectral imagen de lo ciudadano, el cual sería capaz de hacer frente a una construcción maquinal e informe: el

capitalismo. Durante el devenir de la dramaturgia la preparación del plan, que realiza esta colectividad joven y subversiva, pone en funcionamiento una memoria perdida que está en contra de este tiempo presente que promueve el olvido permanentemente. Por ello, la recuperación del pasado refiere a mártires revolucionarios y anarquistas latinoamericanos y españoles, que se convierten en el sujeto fundacional de la masa crítica contestataria, pues se legitima como soporte a partir de un sueño capaz de sostener un cambio social. Con todo, la despersonalización y/o fragmentación del sujeto aparece develando las pretensiones de esta nueva ciudadanía que se organiza para vencer dicho poder. Queda claro que el movimiento no incluye la fuerza. Solo las ideas toman presencia en una escena que termina con la enumeración de lo que llevan y harían en ese instante.

- 4- Sí.
 5- Em. Sí, vale.
 2- Otra cosa que se me ha ocurrido: Disciplina.
 1- Bien dicho.
 4- Cuerda de pita, Clínex y cinta adhesiva.
 5- ¿Y para qué queremos todo eso?
 1- Da igual, anótalo.
 2- Botiquín, cantimploras.
 3- ¡No empecemos con el peso de más!
 4- Yo llevaré un libro. La cultura casi no pesa.
 2- Yo me voy a llevar unos puros y una boina. Pero como material personal.
 1- Yo me llevaré mi pipa de la victoria. Pero solo por si acaso ganamos.
 4- Explosivos.

3- Eso lo incluimos en armas o materiales necesarios.

5- Yo repito que prefiero no llevar armas.

1- Apunta: Cebos, carne de cañón.

2- Y esclavos y mayordomos.

1- Sí, y que lleven corbata y estén bien peinados y perfumados, por favor.

4- Cuanta más alta sea su clase, mejor.

3- Wifi. Sería bueno ojear algunos periódicos, aunque sea de manera digital.

5- (Recordemos: no todos los periódicos nos sirven).

4- Sí, me parece bien, así con wifi, podremos ojear también las redes sociales.

1- ¡Locura!

2- ¿Qué?

1- Locura, ¿lo hemos puesto?

5- Sí, lo tercero.

1- Ah, bueno. Pues añádele cuatro quintas parte más. Bueno, ¿algo más que decir?

2- No.

3- No.

4- No.

5- Sí, bueno, no, sí, no, bueno... no. No.

1- Bueno, pues ya está todo claro. Ahora tenemos que determinarnos... Signifique lo que signifique... (*Ladran luego, cabalgamos*, texto sin publicar)

Otra línea interesante que propone esta obra está en el uso de la danza y del coro, recursos revisitados en la puesta en escena, ello si se piensa en una línea posdramática en la construcción de la teatralidad. Dichas opciones (la actuación coral y las coreografías) son transversales en *Ladran, luego cabalgamos*, porque la puesta del cuerpo en el espacio no solo reduce

el sentido dialógico, sino que también prioriza la actitud contestataria de los intérpretes. Las constantes coreografías sugieren niveles diferentes de percepción que subrayan la multiforme cara del sujeto colectivo que la compañía propone. Los cuerpos vienen a ser la prolongación del brazo empuñado que clama justicia, el movimiento y la rítmica constante remiten a la imagen de la superación de la derrota, la rostridad fija y denunciante, a la fuerza de una anatomía que no se detiene ante nada. El espectáculo a ratos se vuelve vertiginoso por el despliegue físico, en tanto la subversión y la protesta devienen en un agenciamiento nuevo: la de un cuerpo que ha mutado en grito y desesperación.

Una variación de ello lo encontramos en la escena de los anarquistas, en donde recitan el texto al unísono, poniendo énfasis en la fuerza de la palabra que no es otra cosa que una declaración de principios fijada² en los cuerpos/esculturas. En este sentido, la incursión de una audiovisualidad junto al cuerpo del actor es un otro lenguaje que demarca los pulsos de la gestualidad y del texto. Una pantalla al fondo del espacio escénico hace las veces de un lugar de memoria en el que aparecen y desaparecen imágenes/grafías de los acontecimientos evocados. La prolongación de aquel espacio visual permite avanzar con la mirada desde lo coreográfico hasta la documentalidad, no como registro, sino más bien como un acto de invención de ese recuerdo ajeno, toda vez que aquella imagen distanciada en el tiempo es resignificada para ser utilizada sobre el film original. Es el caso de la escena 9 (“Los hijos del pueblo”), en la

cual un actor dobla el sonido original con micrófono abierto para sustituir el mensaje nuevo y crear un acto de reescritura en vivo que ya no remite al manifiesto popular anarquista de principios del siglo XX en España, sino a un espectador actual y políticamente desconstruido que podría estar en cualquier parte del mundo.

Finalmente, existe un momento/acontecimiento bastante decidor: la entrada de un actor chino (Hao Cui) vestido de militar de ese país, que se incorpora a la idea de hacer esta acampada. Su intervención genera un quiebre al final de la obra, como un acto performático de aquel anhelo revolucionario perdido. La puesta en escena hace ver los niveles de ironía alcanzados, también la discursividad revolucionaria de la presencia del actor Hao Cui. Esta imagen de un posible Mao juvenil es un pedazo de realidad parodiada con el fin de mostrar una ideología ausente, pero susceptible de inventar.

El juego de la presencia liminal ficción/realidad, parodia/discurso da paso a la inclusividad de este actor/personaje en el plan que llevan a cabo los demás. Es decir, El “chino” es aceptado como esa otra voz que clama por llevar adelante también su opinión y participación en dicho acto de protesta planificado. De este modo va discurriendo la dramaturgia hasta llegar al punto de quiebre en el que las voces/actores deben enfrentar a la policía e irse del lugar. La idea de desaparición de toda posibilidad de resistencia y cambio social, aparece marcada por una atmósfera silenciosa en la obra. No hay coreografía ni canción, tampoco poesía y movimiento.

² Véase <https://vimeo.com/61259235>

La obra termina con el canto del actor chino (Hao Cui), quien interpreta *La Internacional* socialista en su idioma. Esto marca un nuevo nivel de performatividad en la obra ya que, junto con decir las simbólicas palabras de Salvador Allende, nos vemos motivados a pensar nuevamente en la posible revolución tardía y en ese legítimo cambio que todos queremos.

SILENCIO

2- Entonces, ¿qué hemos conseguido?

3- Quizá, un relativo nada.

1- Bueno, hemos acabado como al principio.

5- O eso, o hemos empezado por el final.

2- A lo mejor es que todo se repite una y otra vez.

3- Bueno, no sé yo, habría que ver eso, porque así a voz de pronto, todo está bien. Pero habría que contrastar un poco: documentarse, formarse un criterio. Forjar una serie de principios y de respuestas ante cualquier pregunta o duda espontánea y sorpresiva. No sé, enterarse bien del asunto, ser profesionales de la materia, licenciarse de forma autodidacta. No ser unos cualquiera que soportan como pueden el tema. No sé, digo yo, ¿eh? Lo que veamos.

6- Vamos a cambiar las cosas. LA HISTORIA ES NUESTRA, Y LA HACEN LOS PUEBLOS.

3- ¡Oye!, ¿sabes hablar nuestro idioma!?

FIN. (Ladran, luego cabalgamos, texto sin publicar)

LA MEMORIA COMO FORMA DE REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO. REGISTRO Y RESISTENCIA.

Se ha dicho que el valor de la memoria, como experiencia que reorganiza el mundo, se legitima a partir de un pasado que va apareciendo como un acto colectivo y creador, porque el mundo de la memoria es también el mundo de la inscripción, el monumento, es decir, el acto de producir una marca o una huella social. El teatro está hecho de memoria ya que el recuerdo es una realización visual en un escenario. Por ello, la ficcionalización de la memoria es parte de la representación del pasado cuando se comprenden las diversas teatralidades. De este modo queda establecido, entonces, un espacio de la memoria en el que los recuerdos y toda la herencia adquieren una visibilidad que, los hacedores de memoria, recomponen en forma de textos, artefactos, monumentos e inscripciones: la memoria asume una materialidad en la crónica, en la autobiografía, en la iconografía escultórica cuyas imágenes, al igual que las palabras, hacen que el recuerdo pertenezca al mundo de las cosas.

Dado que el mundo material perdura y puede sobrevivir a sus creadores, puede servir de monumento a sus esfuerzos e ideales; y, por la misma razón, los artefactos sobreviven en formas que sus creadores o propietarios no determinaron y se convierten en pruebas a partir de las cuales se pueden reconstruir otras interpretaciones del pasado. (Middleton, 1992, p.74)

El recuerdo se manifiesta en la contemplación y conmemoración colectiva e individual de un cuerpo material inscrito –palabra, imagen, escena– que actúa de instalación memorial contra el olvido, más bien, como archivo que establece la vigencia de una sociedad.

Es importante señalar como menciona Taylor (2012), que repertorio y archivo no son opuestos, esto a pesar de sus diferencias. Por un lado, nos habla del archivo como “fotos, documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, disquetes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio” (p.154) y, por otro, el repertorio “tiene que ver con la memoria corporal que circula a través de las performance, gestos, narración oral; movimiento, danza, canto, en suma, a través de aquellos actos que se consideran como un saber efímero y no reproducible” (p.155). (Saavedra, 2013, p.50)

Por ejemplo, la invención de la escritura produjo una relación estrecha con el pasado si se piensa como práctica de conservación de hábitos, celebraciones religiosas y modos de organización política. Ello, porque surge el documento como forma de memoria que estuvo ligado a la responsabilidad de los encargados de preservar y transmitir el pasado. La función de estos “hombres-memoria” – como lo señala Le Goff– era asegurar la vigencia del recuerdo con la palabra y proporcionar los vínculos con la herencia. El mismo Le Goff subraya la relevancia de la escritura/documento como lenguaje

que, a veces, crea su propio campo de acción en el sentido de producir la figura del recuerdo como reinterpretación. “La memoria documento permite reexaminar, disponer de otro modo, rectificar las fases incluso hasta las palabras aisladas” (Le Goff, 1999, p.140).

En el teatro el lugar de la memoria se establece como una dimensión que puede ir de lo mimético hasta lo performático en el sentido de que es un espacio de reelaboración y juego “para” y “con” la realidad recordada. De esa manera se puede dar cuenta de que existen espectáculos que se construyen bajo la estructura de representación, performance o acontecimiento escénico que mezclan sucesos reales con episodios imaginarios. La recomposición del pasado puede asumir dichas combinaciones ya que de ese modo aumenta la capacidad comunicativa del relato de lo acontecido. Respecto a lo último, muchos autores hicieron esto durante la dictadura militar chilena porque tenían que defenderse de la persecución y censura. Los relatos se volvieron excesivamente metafóricos, pero a la vez efectivos ya que con ello fue aumentando cada vez su estrategia comunicativa sobre los horrores del golpe³.

Esto es importante cuando se considera el discurso de la memoria como narración, dramaturgia o puesta en escena, pues el carácter simbólico de la representación del mundo da la posibilidad de recomponer la diacronía/sincronía de la ficción. Es decir,

³ Téngase en cuenta la primera dramaturgia de Marco Antonio de la Parra con *Matatángos* o *Lo crudo, lo cocido o lo podrido*, o los *Payasos de la esperanza* del Taller Teatro Dos. Para más detalle, véase el estudio de María de Luz Hurtado: *Dramaturgia chilena 1890-1990*.

aparece una manera distinta de visualizar la realidad y los marcos de la memoria.

El propio Le Goff afirma la cuestión del triple problema del tiempo, del espacio y del hombre como materia del pasado, pues señala que podemos fijar la memoria como un devenir, el cual se puede intervenir/desarmar para abrir nuevas líneas de fuga. Vale decir, construir un imaginario posible que inventa y re-evoca la experiencia humana. En *Ladran, luego cabalgamos* vemos una escenificación, por momentos rizomática del pasado, que puede ir desde un acto de subversión y resistencia, hasta la recomposición testimonial distante. El juego con los libros que actúa como “el suelo” de una utopía sostenible, la recuperación de canciones de Violeta Parra y los poemas de Antonio Machado, permiten jugar el juego de un pasado/presente que desarma un aquí ahora también caótico.

En la búsqueda de una teatralidad del pasado, “invención e imaginación” son posibilidades de una memoria creadora que desplaza los márgenes de la escritura tradicional a una experiencia en la que el autor se configura como probable sujeto imaginario. Esta compañía tiene la capacidad de situarse como sujeto de autoficción del pasado, porque nos acercan a una memoria imaginaria posible ya que el pasado queda construido sobre la base de un borde especular, en el cual se mezclan espejismos de sus propias realidades recordadas con otras posibilidades de ficción que anteriormente –en palabras de Badiou– son acontecimientos nuevos fusionados con el poder de la gente que desea cambiar el presente.

Ramón Griffero (Santiago de Chile, 1954), por ejemplo, acude a esta manera especular de escenificación de la memoria al recurrir al grotesco como forma de señalamiento de lo acontecido que se puede alterar o intervenir. En *Historias de un galpón abandonado* –una obra emblemática del dramaturgo chileno– el pasado es una construcción y un dispositivo escenográfico [Galpón/Armario/Ropero] que funciona como inscripción memorial de un tiempo alterado y violento. Es el testimonio visual de un recuerdo desfigurado. De estos armarios salen los personajes como parte de una memoria/país que ha sido cambiada por la represión y el nuevo Estado militar del dictador.

En *Ladran, luego cabalgamos* las formas de representación que documentan e inventan el pasado, sirven para impedir que desaparezca la continuidad de esa cultura original que fundara el espacio de confianza en la política de la igualdad. La obra propone no solo la recuperación de las ideas fundacionales de la izquierda universal, sino también la restauración de la humanidad que poseía la diferencia y que alguna vez existió como práctica social. Víctor Jara, el 15M, entre otros, son lugares de memoria en los cuales se fundaron acontecimientos que, en el montaje de esta compañía española, se revelan como epifanías capaces de originar sujetos colectivos renovados que pueden construir tramas culturales y de verdad diversas.

De repente, cierta cantidad de personas –a veces masas de personas– empiezan a pensar que hay otra posibilidad. Se reúnen para hablar sobre ello, forman nuevas organizaciones y

eventualmente cometen gruesos errores, pero esto no es lo importante. Estas personas hacen vivir la posibilidad abierta por el acontecimiento. (Badiou & Tarby, 2103, p.23)

A Tiro Hecho combina estrategias de escenificación que se complementan entre sí, ocasionando efectivos modos de aprehender el problema de la inestabilidad social contemporánea. La documentación de la imagen de una memoria política, que va desde la Guerra Civil española hasta los mártires de la Revolución Cubana, permite asistir a espacios de recuerdos que se construyen con objetos, libros, carpas, poemas, canciones, films, entre otros. Esta trama escópica de la mirada propuesta, acerca la memoria al espectador que percibe el devenir de la obra bajo un tiempo sobreexpuesto, un tiempo no lineal que permite la superposición de la historia y la memoria. Por momentos, se asiste a la confrontación de tiempos mediante procedimientos alternantes que van de la representación gráfica a las canciones en vivo de Víctor Jara. De este modo, se pone en juego la estrategia de percepción del espectáculo, aquella que estimula una actividad cómplice del espectador.

La idea de la circularidad del espectáculo es otra opción que aparece para hacer que la planificación y el viaje de los actores/personajes se realice como intento de "hacer algo" por el mundo actual. Se da la sensación de que se puede empezar una y otra vez con tal de que las cosas vayan mejor. No hay lugar para la derrota, ni espacio para la frustración, solo existe el ánimo de recomponer los tiempos perdidos. El sueño de los grandes movimientos sociales es así. Va y viene hasta que el acontecimiento ocurra.

Bueno, no sé yo, habría que ver eso, porque así a voz de pronto, todo está bien. Pero habría que contrastar un poco: documentarse, formarse un criterio. Forjar una serie de principios y de respuestas ante cualquier pregunta o duda espontánea y sorpresiva. No sé, enterarse bien del asunto, ser profesionales de la materia, licenciarse de forma autodidacta. No ser unos cualquiera que soportan como pueden el tema. No sé, digo yo, ¿eh? Lo que veamos. (*Ladran, luego cabalgamos*, texto sin publicar)

En la obra, la representación tiene lugar como "mostrar", como un "hacer" y tiene valor, además, en tanto que se transforma en conductas que se reiteran y fijan en una puesta en marcha observable. El carácter representacional de la memoria en el teatro refuerza, por ejemplo, dichos actos de subversión o resistencia identitaria a los que se aludía anteriormente. También inflexiona sobre la materialidad del cuerpo haciendo que exista una "presencia corporal" para encarnar el pasado. Es decir, en la *Ladran, luego cabalgamos* la memoria se asume como cuerpo y espacio en un territorio escénico determinado para mostrar las fisuras de un presente o de un sujeto dislocado. En la obra española se aprecian cuerpos y voces reivindicadoras de justicia social y política; es el caso de la intervención del actor chino (Hao Cui) vestido con uniforme del ejército de su país, cantando *La Internacional* socialista en su idioma. Además, otro momento clave de este actor está en las palabras de Salvador Allende que profiere hacia el final de la obra y que revelan una verdad ausente de un sujeto desaparecido.

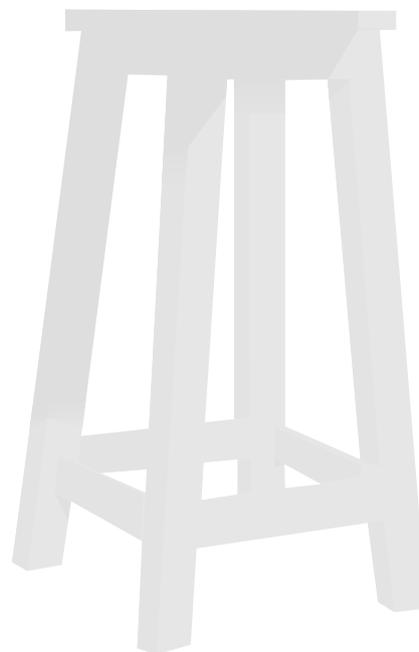
El significado de la memoria como representación adquiere importancia cultural, porque es una vía de acceso para comprender los comportamientos y los artefactos que “narran” el pasado para que colectivamente se pueda construir el futuro.

Dicho esto, en el final del texto de *Ladran, luego cabalgamos* se muestra el sentido prospectivo de la memoria, o sea, es un momento que trasunta una “acción/verdad” para comprender que, en este acto de representacionalidad, puede leerse como una promesa social:

6- Vamos a cambiar las cosas.
LA HISTORIA ES NUESTRA,
Y LA HACEN LOS PUEBLOS.
(*Ladran, luego cabalgamos*, texto sin publicar)

REFERENCIAS

- Badiou, A. (2008). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Manantial.
- Badiou, A. & Tarby, F. (2013). *La filosofía y el acontecimiento*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Compañía A Tiro Hecho. (2013). *Ladran, luego cabalgamos*. Texto sin publicar.
- Le Goff, Jacques *El Orden de la Memoria* Edit. Paidós, Bracelona.1991
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. España: Cendeac.
- Middleton, David, Derek E. *Memoria Compartida. La Naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Edit. Paidós, Barcelona.199
- Saavedra, L. (2013). *Teatralidad y performatividad en los juegos ejecutados en la puesta en escena de Rode'os de la compañía La Turba* (tesis de magíster). Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile.





Fotógrafo: Liliana Hurtado Saenz
Obra: Shakespeare en Tinieblas
Dirección: Liliana Hurtado Sáenz

Como citar:

Del Castillo, C. (2018). Procesos de creación escénica de pequeño formato: *Feroz*, una tragedia clown. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 142-150.

PROCESOS DE CREACIÓN ESCÉNICA DE PEQUEÑO FORMATO: FEROZ, UNA TRAGEDIA CLOWN.*

SMALL FORMAT PERFORMANCE PROCESSES: FEROCIOUS, A CLOWN TRAGEDY

Catalina Del Castillo Silva**

** Magíster en Creación Escénica. Profesora del departamento de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, Colombia.
E-mail: cdelcastillo@javeriana.edu.co

RESUMEN

El presente artículo analiza los aspectos metodológicos y somáticos de un proceso de creación unipersonal en el que los roles de autoría, producción y ejecución los cumple una misma persona. Es una reflexión en primera persona que, partiendo de una experiencia auto etnográfica, busca ofrecer herramientas a artistas escénicos para asumir procesos con estas características. La obra *Feroz, una tragedia clown* es un unipersonal de clown que fue escrito en un proceso de residencia artística en Escocia y producido en Colombia, explora el tema del tráfico de personas en una dramaturgia basada en la acción y la manipulación de objetos.

PALABRAS CLAVE

Procesos de creación, unipersonal, clown, auto etnografía, pequeño formato.

ABSTRACT

This article analyzes the methodological and somatic aspects of a creative process where the roles of authorship, production and acting are performed by the same person. It is an aftermath reflection in first person that is based on an auto ethnographic process, it proposes strategies for small format creations. The piece "Ferocious, a clown tragedy" is a one woman show that was written in an artistic residency in Scotland and produced in Colombia, it explores the theme of human trafficking in the language of clown,

KEY WORDS

Performance process, solo, small format, auto ethnography, clown.

* Recibido: 20 de mayo de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

INTRODUCCIÓN

Feroz, una tragedia clown es una obra unipersonal de pequeño formato que explora la naturaleza salvaje femenina en una situación de encierro, a través del contrapunto tragicómico entre la vida de Mary Stuart en un castillo escocés en el siglo XVI y la historia de una mujer colombiana víctima de trata de personas en el siglo XXI. En este artículo reflexiono sobre mi proceso de creación, con el objetivo de ofrecer herramientas concretas que puedan apoyar la creación de obras de pequeño formato donde los roles de autoría, producción y ejecución recaen en una misma persona. A manera de crónica, analizaré aspectos técnicos, metodológicos y somáticos, desde una perspectiva auto etnográfica que se basa en la reflexión en primera persona.

La investigación basada en la práctica busca documentar y analizar procesos que se desarrollan en la experiencia, como fuente principal en la construcción de conocimiento. En las artes escénicas este tipo de investigación es inherente al campo disciplinar, ya que el conocimiento surge en la acción y esta última juega un papel fundamental en la construcción, desarrollo y consolidación del oficio. Al plantear la creación escénica como un proceso de investigación académica, buscamos proponer conocimiento que pueda servir como referente en el desarrollo de procesos similares, desde la reflexión sobre el hacer.

Al tomar una experiencia propia como campo de estudio, las narrativas personales y la expresión en primera persona tienen una vital importancia en la reflexión sobre la práctica artística, por lo tanto, la perspectiva metodológica

que ha guiado el proceso de creación-investigación y que sustenta el presente texto es auto etnográfica:

Ethno means people or culture; graphy means writing or describing. Ethnography then means writing about or describing people and culture, using firsthand observation and participation in a setting or situation, the term refers to both the process of doing a study and to the written product.

(...) Working from an orientation that blends the practices and emphases of social science with the aesthetic sensibility and expressive forms of art, these researchers seek to tell stories that show bodily, cognitive, emotional and spiritual experience. The goal is to practice an artful, poetic and emphatic social science in which readers can keep in their minds and feel in their bodies the complexities of concrete moments of lived experience.

(...) The interpretive, narrative autoethnographic project has the following distinguishing features: the author usually writes in the first person, making himself or herself the object of research (...). (Ellis, 2004, pg. 26)¹

¹ "Ethno significa personas o cultura; Grafía significa escribir o describir. Etnografía significa, por lo tanto, escribir sobre o describir a las personas, utilizando la observación directa y la participación en un contexto o situación, el término se refiere tanto al proceso de hacer un estudio como al producto escrito. (...) Al trabajar desde una orientación que fusiona las prácticas y énfasis de las ciencias sociales con la sensibilidad estética y las formas de arte expresivas, los investigadores buscan contar historias que reflejan experiencias corporales, cognitivas, emocionales y espirituales. El objetivo es practicar una ciencia social artística, poética y enfática en las que los lectores puedan comprender en sus mentes y sentir en sus cuerpos las complejidades de los momentos concretos de la experiencia vivida.

(...) Un proyecto autoetnográfico interpretativo y narrativo tiene las siguientes características distintivas: el autor usualmente escribe en primera persona, haciendo de sí mismo el objeto de la investigación" (mi traducción).

Desde esta perspectiva, las narrativas personales-subjetivas son a la vez fuente de inspiración para la creación artística y espacio de reflexión académica. La auto etnografía valida la información sensorial, emocional y cognitiva subjetivas como fuentes de conocimiento y, en el caso de este trabajo, proponen herramientas prácticas para el desarrollo de procesos creativos de pequeño formato a partir de una experiencia concreta.

El marco conceptual que sustenta este estudio desde el punto de vista de los estudios de performance se basa en las propuestas de Richard Schechner (2002) y Eugenio Barba (2010), quienes proponen herramientas conceptuales para el estudio teórico de los procesos de creación, la construcción de un universo escénico, la dramaturgia y el análisis de los productos de dichos procesos.

Como categorías de análisis de la puesta en escena me baso en la propuesta de Richard Schechner (2002), quien propone que todo proceso de creación escénica es el producto de la interacción de fuentes, productores, ejecutantes y participantes. Según esta estructura, en las fuentes está el rol del autor o compositor, los productores materializan la información de las fuentes en eventos escénicos concretos, los ejecutantes son quienes ejecutan las acciones y los participantes reciben las acciones y en algunas ocasiones participan de ellas. En el caso de este estudio utilizaremos este lenguaje para identificar los diferentes roles que una misma persona puede cumplir en un proceso de creación de pequeño formato.

Por otra parte, en el análisis del proceso de creación dramaturgica tomo como referencia los niveles de la dramaturgia que propone Eugenio Barba (2010), quien define las siguientes categorías: el nivel orgánico, que se refiere a las partituras de acción, textos y calidades del ejecutante; el nivel narrativo, que expresa el tejido de las acciones en el tiempo y el espacio considerando la globalidad de la obra; y el nivel evocativo, que hace referencia a las emociones, sensaciones o reflexiones que la obra busca evocar en los participantes.

PRIMERA MIRADA AL PROCESO DE CREACIÓN: GESTACIÓN DE UNA IDEA

El primer paso en la creación de *Feros* fue la definición del formato: desde un principio quise hacer una obra unipersonal. Este deseo respondía tanto a una inquietud creativa por el unipersonal, como a una decisión consciente en pro de la circulación de la obra: en el mercado actual de las artes escénicas las obras de pequeño formato tienen, desde mi punto de vista, más posibilidades de circulación y su producción es mucho más viable. Por otra parte, es una escala en la que la ambición de asumir varios roles simultáneamente es, aparentemente, menos titánica.

La naturaleza económica e institucional de las artes escénicas me ha llevado como creadora a estar constantemente en la situación de asumir varios roles dentro de la producción y ejecución de una obra. Viniendo de una trayectoria de artista independiente e incluso en mi interacción con compañías profesionales, es normal

que además de la tarea de ser ejecutante en la escena siempre haya tareas en la gestión, diseño y producción de un proyecto que se asumen simultáneamente.

En el momento de querer poner en escena mi propia idea, con la intención de dirigirla y ejecutarla, sentí que la simultaneidad de los roles era aún más intensa: la cantidad de tareas, la presión, el miedo y la inseguridad eran abrumadores. Al encontrarme en esta situación surgieron en mí las preguntas que hicieron de *Feroz*, además de una obra artística, un espacio de investigación académica: ¿cómo abordar un proceso de creación cuando el rol del ejecutante lo desempeña la misma persona que es fuente y productor?, ¿cómo desarrollar un proceso autorreferencial de investigación-creación? y ¿cuáles son los principales obstáculos de dicho proceso y cómo asumirlos?

Empecé siendo productora ejecutiva de mi idea. Desde el inicio tomé la decisión de asumir el proyecto en dos fases independientes desde el punto de vista tanto temporal como financiero: una primera fase de desarrollo y una segunda fase de producción. Por lo tanto, mis primeros pasos en la gestión del proyecto fueron dirigidos a propiciar los recursos necesarios para la escritura del guion: una residencia artística.

Durante un par de años jugué con la idea de crear una obra unipersonal en la que pudiera explorar la naturaleza salvaje femenina, inspirada por experiencias de la vida cotidiana y encuentros con la literatura, en especial el cuento *Barba azul* como lo narra Clarissa Pinkola Estes (2004) en su libro *Mujeres que corren con los lobos*.

Esta idea, que tomó un tiempo en madurar y que se nutrió de múltiples fuentes, inició su camino hacia la concreción en el momento en que tomé la iniciativa de aplicar a una residencia artística, con el objetivo de poderle dedicar todo mi tiempo a desarrollar la idea. El impulso surgió en Escocia mientras participaba en el Festival Fringe de Edimburgo: en las actividades de *networking* del Festival conocí a Phyllis K Martin, la directora de un centro de circo en Glasgow, quien se interesó por mi proyecto y me invitó a su sede en Glasgow a realizar la residencia.

Creo que la mayor riqueza de realizar una residencia artística en otro país está en nutrirse de la información que ese nuevo contexto tiene para ofrecer. Es por esto que, cuando recibí la invitación, investigué la cultura y la historia escocesas y fue así como llegué a María Estuardo: *Mary Queen of Scots*, símbolo de la identidad escocesa. En su historia encontré la inspiración para conectar mis ideas vagas sobre la naturaleza femenina con un punto de anclaje concreto que me permitiera tener una base para desarrollar el músculo creativo. Casualmente, mientras escribía el proyecto, una amiga me contó una historia de la vida real: una mujer colombiana había sido encerrada en Londres por un inglés que había conocido por internet, después de tres días de encierro logró escapar saltando por la ventana...

En las redes del pensamiento creativo las dos historias se mezclaron con mi deseo de explorar la naturaleza salvaje femenina desde el lenguaje del clown y fue así como surgió la premisa de *Feroz*.

En las historias de estas dos mujeres encontré un punto en común: el encierro. Decidí entonces que el encierro como forma de violencia sería el eje conceptual de la obra y busqué profundizar en diferentes niveles de este fenómeno, tanto en el plano material como en el plano psíquico y cultural. En el nivel autoetnográfico abrí mi percepción a las situaciones personales donde la sensación de encierro o la incapacidad de moverme según mi voluntad se hacían evidentes. Todo lo anterior empecé a documentarlo en lo que sería mi principal herramienta metodológica de registro durante el proceso: la bitácora autoetnográfica².

PROCESO DE CREACIÓN EN RESIDENCIA

Luego de haber concretado el espacio y el tiempo para la creación, y habiendo coordinado todos los aspectos logísticos y económicos del viaje a Escocia, pude dedicarme a jugar el rol de fuente de la creación.

Mi primer mes en Escocia lo dediqué a cultivar la inspiración. Seguí los pasos de María Estuardo visitando los principales castillos en los que transcurrió su vida. Fue una etapa solitaria guiada por el placer y la intuición. Me empapé de la vida de la Reina y de las imágenes de Escocia, de las horas en los trenes, de las películas y libros, de los clásicos del humor británico. Durante esta etapa mi principal herramienta como investigadora

² La bitácora autoetnográfica es un diario de campo en el que registré las percepciones cotidianas, estados emocionales, preguntas, descubrimientos, resultados de investigaciones teóricas e históricas, imágenes e ideas para la obra, siempre desde una perspectiva en primera persona.

fue la bitácora autoetnográfica, en la que documenté desde una mirada subjetiva los descubrimientos de la exploración y las imágenes que más me interesaban o conmovían. Decidí hacer una bitácora digital en la que pude incluir fotos y audio: textos, imágenes, percepciones de la vida cotidiana y de mis estados emocionales iban quedando almacenados.

Todas estas fuentes de información e inspiración confluyeron en mí tejiéndose, relacionándose con mi experiencia sensorial de la vida cotidiana y en relación con el contexto cultural escocés. Mis anotaciones eran un gran cadáver exquisito en el que no había censura: en esta primera etapa el proceso de documentar la experiencia fue fluido y divertido, era una especie de diario de viaje en el que tenía plena libertad de expresar cualquier tipo de emoción o idea. Mi cuerpo estaba despierto, activo, cada día era una nueva aventura y yo me sentía feliz, optimista, libre, inspirada.

Luego de un mes de cultivar la inspiración entré al estudio a traducir las ideas en acciones concretas, a desarrollar la dramaturgia. Esta etapa fue mucho más difícil desde un punto de vista emocional: la libertad que experimenté en la primera etapa de la residencia se tradujo en angustia, miedo e inseguridad en el momento en que me vi en el estudio con la única tarea de escribir la obra, en un espacio vacío.

Nuevamente fueron días solitarios, pero esta vez el placer parecía haberse esfumado y quedaba el deber, la presión de llegar a un resultado concreto. Mi cuerpo se sentía pesado, lento y desmotivado:

cada día tenía que hacer un gran esfuerzo de voluntad para ir al estudio que me esperaba con sus paredes blancas.

Podemos ver a la persona creativa como si contuviera en sí, o actuara como dos personajes internos, una musa y un editor. (...) La musa propone y el editor dispone. El editor critica, moldea y organiza la materia prima que ha generado el libre juego de la musa. (...) Pero si el editor precede a la musa más bien que seguirla, tendremos problemas. El artista juzga su trabajo antes de que haya nada que juzgar, y esto produce un bloqueo o parálisis. A la musa se le recorta tanto que desaparece. (Nachmanovitch, 1990, pg.152)

Para sintonizar a la musa y al editor, de los que habla Nachmanovitch, tuve que empezar por hacer el ejercicio racional de encontrar estrategias que me permitieran administrar mis primeros impulsos creativos y diseñar una metodología de trabajo que me ayudara a abordar el reto de concretar lo que hasta ese momento era un aglomerado de información sin estructura.

La primera decisión fue prepararme para cada sesión creativa con una práctica de yoga en la que, además de disponer mi cuerpo para la acción, podía tranquilizar mi mente y liberarme un poco de la angustia. Lo siguiente fue tomar las percepciones de mi bitácora y traducirlas en pautas concretas para la acción: los puntos de inspiración fueron las sensaciones físicas que había registrado durante la primera etapa de exploración, las imágenes fotográficas de los lugares que había visitado y la información biográfica o cotidiana sobre María Estuardo.

Cada día escribía una lista de ideas por explorar y las tomaba como punto de partida para improvisaciones libres que documentaba en video. En las noches miraba el video descifrando los momentos interesantes y aquellos en los que veía el potencial para el desarrollo. Al estudio de los videos le seguía un tiempo dedicado a la escritura del guion, de donde surgían nuevas ideas para la exploración del día siguiente. Fui desarrollando simultáneamente tanto el nivel orgánico como el nivel narrativo de la dramaturgia (Barba, 2010). La creación de partituras de acción fue simultánea al diseño de la estructura global de la obra y estos dos procesos se nutrieron mutuamente.

Durante esta etapa del proceso fui simultáneamente ejecutante, fuente y productora de mi proceso al ser punto de inspiración, cuerpo en acción y escritora de la obra. Esto fue posible gracias a la ayuda de la tecnología (video), a la bitácora auto etnográfica y a la administración de los roles en el espacio y el tiempo: en cada momento del día me ubicaba conscientemente en uno de los roles del proceso, atendiendo las tareas específicas de cada uno en su momento. Cuando estaba en el estudio la presencia de la cámara me daba la libertad de explorar como ejecutante, componiendo materiales sin la presión de producir cosas interesantes. Al ver los videos hacía la tarea de editar y seleccionar el material que le veía potencial.

A pesar de haber estructurado mi trabajo para poder trabajar en alianza con el lado editor de la mente, hubo momentos en los que la sensación de sentirme ridícula era tan fuerte que me bloqueaba en el proceso

de creación: fue así como llegó la nariz de clown a la obra. Después de un par de semanas de trabajo en las que nada me convencía, decidí probar lo mismo con la nariz de clown. En ese momento la musa regresó con toda su fuerza, nuevamente me sentí libre para jugar y la ridiculez entró a ser parte importante de la obra: desde un principio supe que quería crear en el territorio de la comedia, pero tenía muchas dudas sobre el uso de la nariz. El proceso de creación pidió la máscara y fue tan claro y orgánico que en el momento en que introduje la nariz lo hice con total convicción.

Luego de un mes de trabajo en el estudio tuve un guion escrito y la obra en formato de ensayo. Para cerrar el proceso de la residencia hice una muestra del trabajo en proceso en el estudio y ese fue mi primer encuentro con un público. En el lenguaje del clown la relación con el público es de vital importancia, es por esto que al mostrar la primera versión de la obra surgieron nuevas ideas, pautas para el juego y tensiones que no había descubierto en solitario. Este nuevo descubrimiento me llevó a replantear el guion que había escrito como una partitura abierta al juego que me permitiera navegar en la estructura con la libertad de reaccionar a los impulsos de los participantes.

FASE DE PRODUCCIÓN

Regresé de Escocia con un guion y una obra en formato de ensayo, los insumos necesarios para ser nuevamente productora ejecutiva de la segunda fase del proceso: la puesta en escena.

Una puesta en escena es una compleja red de interacciones humanas y creativas, un sistema de relaciones espacio-temporales en las que todas las decisiones pragmáticas inciden en los procesos dramáticos y creativos. Nuevamente asumí labores de productora ejecutiva en la consecución de un espacio escénico para la realización de la temporada, en la gestión de los recursos económicos para la materialización de la obra y en la consolidación de un equipo de creadores que aportaran en la construcción de la puesta en escena.

En este punto, como fuente, ejecutante y productora de mi obra, busqué estructurar la producción de tal manera que pudiera, nuevamente, separar los roles en el tiempo y el espacio. Sin embargo, en este punto de la creación los roles se entrelazaron permanentemente y fue indispensable contar con el apoyo de un equipo de creadores que hicieron importantes aportes, transformando mis ideas originales sobre la obra y enriqueciéndola de maneras que yo nunca habría logrado en la soledad de mi proceso de creación en residencia.

Como ejecutante tuve asesores actorales que fueron indispensables en el proceso de creación y que fueron determinantes en el desarrollo de la dramaturgia orgánica de la obra (Barba, 2010). Como productora, fue indispensable contar con el aporte del equipo de creadores que trabajaron conmigo en la materialización de la puesta en escena (escenografía, vestuario, música, iluminación) y en la edición de la dramaturgia narrativa (Barba, 2010).

Esta experiencia me llevó a una importante reflexión: creo que en el campo artístico

de las artes escénicas, cuya premisa es el contacto entre una persona que ejecuta una acción y otra que participa de ella mediante la observación o la interacción, la presencia de una mirada externa es indispensable en el proceso de creación. Con esto me refiero a una mirada humana, más que a la herramienta del registro en video: creo que interactuar con un ser que pueda conmoverse, y que pueda aportar desde su subjetividad en el desarrollo de un universo, es fundamental en el desarrollo de una obra escénica.

Feroz, una tragedia clown fue escrita en una residencia artística financiada por Iberescena y producida con el apoyo de la Vicerrectoría de Investigación de la Pontificia Universidad Javeriana. Tuvimos una temporada de estreno en la Sala Mayolo de Casa E (Bogotá, Colombia) del 9 de abril al 9 de mayo de 2015, y actualmente es parte de mi repertorio en circulación. El proceso de creación empezó en marzo de 2013 cuando apliqué a la residencia artística de Iberescena y continúa en perpetua transformación: al ser una obra abierta al juego, característica inherente del lenguaje del clown, cada función es un espacio de investigación y una nueva experiencia. Sigo siendo fuente, productora y ejecutante de mi obra, pero con una perspectiva completamente diferente a la que tuve en un inicio.

CONCLUSIONES

Feroz surgió en un principio como una necesidad personal, un impulso sin forma y sin palabras motivado por el deseo de crear una obra unipersonal. La premisa original de ser fuente, productora,

ejecutante de mi proyecto respondía a la búsqueda de un lenguaje propio y a la intención de no depender de nadie para materializar mi idea. Sin embargo, desde el principio y a medida que el proyecto fue evolucionando, la colaboración de otras personas demostró ser indispensable en la realización de cualquiera de las etapas del proceso de creación.

Una de mis principales conclusiones al reflexionar sobre mi experiencia en esta obra es, por lo tanto, que las artes escénicas son necesariamente un oficio colectivo, en el que la colaboración y la calidad de las relaciones humanas determinan los resultados de la creación. La interacción con instituciones, creadores, amigos y participantes ha demostrado ser uno de los aspectos más enriquecedores durante el proceso de creación y una importante estrategia para poder jugar varios roles simultáneamente sin que esto sea perjudicial para mi salud física, mental o emocional.

Por otra parte, los aportes subjetivos de otros artistas me han servido como referencia en la toma de decisiones y en el manejo de mis inseguridades. El ejercicio de exponer la dramaturgia a la mirada de otros creadores, con prácticas y preferencias estéticas diferentes entre sí, me permitió encontrar mi propia voz y las ideas que más resonaban con mi propia visión. Fui cuidadosa en escoger ojos externos que pudieran contribuir desde un lugar constructivo y pudieran identificar los puntos débiles de la dramaturgia desde una visión amigable y compasiva.

Creo que lo más difícil en este tipo de procesos es desarrollar la confianza

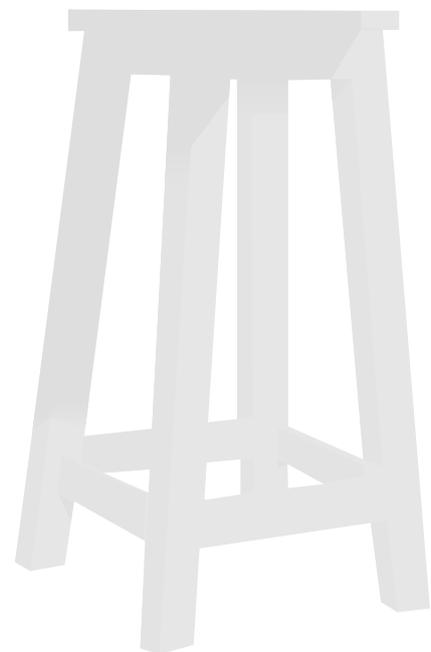
necesaria para asumir y desarrollar las ideas propias, asumiendo los retos internos y externos que muchas veces tienen que ver con la montaña rusa que hay entre la aprobación y el rechazo, la inseguridad sobre lo “interesante” o lo “bueno” que pueda ser nuestro trabajo. Plantear el proceso de creación y el momento de estar en escena como espacios de investigación me ha permitido en cierta medida liberarme de las trampas del ego, de la necesidad de aprobación, del miedo al rechazo. Al aceptar que una investigación implica una relación dialéctica entre la prueba y el error, el éxito y el fracaso, he podido jugar con un poco más de libertad y permitir que mi obra siempre me sorprenda, que cambie, que se enriquezca de la interacción con otros seres humanos.

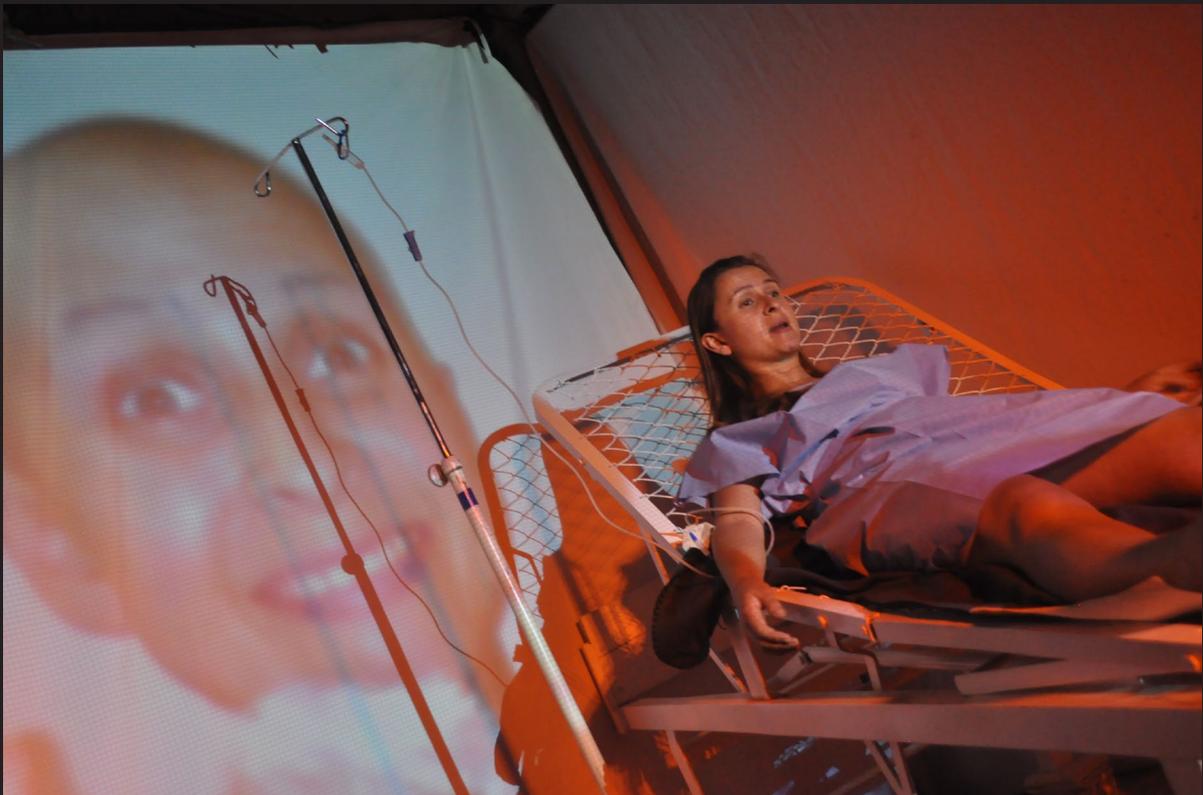
Tendemos a concebir una obra como un punto de llegada, como un producto resultante de un proceso de creación. Sin embargo, en la realidad, una obra escénica tiene una dimensión cambiante en la que los factores personales, técnicos y

contextuales inciden necesariamente en el presente de un arte que es por naturaleza efímero y dinámico. Apoyarnos en esta característica puede abrir puertas inimaginables en el plano de lo creativo y a la vez entrenarnos como seres humanos abiertos al cambio y la interacción, tanto en los procesos de creación como en el momento de ejecutar la obra ante un público.

REFERENCIAS

- Barba, E. (2010). *Burning the House, On Directing and Dramaturgy*. New York: Routledge.
- Ellis, C. (2004). *The Ethnographic I. A methodological Novel about Autoethnography*. Altamira Press.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free play: improvisation in life and art*. 1st ed. New York: Jeremy P. Tarcher.
- Pinkola, C. (2004). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona, España: Editorial Byblos.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies: an introduction*. London: Routledge.





Fotógrafa: Alejandra Murcia Santafé
Obra: 10 Minutos
Dirección: Daniel Ariza Gomez

Cómo citar:

Rodríguez, J. E. (2018). La acción del cuerpo como matriz. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 153-165.

LA ACCIÓN DEL CUERPO COMO MATRIZ*

THE ACTION OF THE BODY AS A MATRIX

Jorge Eliécer Rodríguez Osorio**

** *Magíster en Estética y Creación. Profesor del Departamento de Artes Plásticas, Universidad de Caldas. Manizales, Colombia.*
Jorge Eliécer Rodríguez Osorio artescultura@ucaldas.edu.co

RESUMEN

Las miradas atentas a los nuevos acontecimientos del grabado actual, ese medio de reproductibilidad de la imagen que por años se ubicó en la re-presentación y en el momento actual deriva en cambiar ese valor a la obra, dejando atrás el objeto, pasando a la acción del cuerpo como matriz, eliminando la estampa como momento final del proceso de impresión y permitiendo expresar al cuerpo como soporte real de una sociedad marginada y abyecta.

PALABRAS CLAVE

Cuerpo, huella, arte actual.

ABSTRACT

The watchful looks to the new actual printmaking events, that image reproducibility media that for years ubicated into the re-presentation and in the actual moment drift into change the work value, leaving the object behind, going to the body like matrix action, delating the stamp like final moment of the impression process and allowing to the body tell like real support of a marginal and abject society.

KEY WORDS

Body, fingerprint, current art.

* Recibido: 20 de junio de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

El momento actual del arte tiene como característica fundamental la imposición de la *imagen* como categoría comunicativa y de creación, con acceso inmediato a sitios web y a redes sociales. La imagen utilizada como estrategia indicial, la cual sustituye la narrativa, imagen como documento, fomentándose su culto y reproducida una y otra vez, en serie, hasta universalizar sus contenidos, cuyo alcance pasa el umbral de la privacidad; la imagen reproducida como elemento connotativo de identidades cuyas bases se difuminan en matrices mediáticas y hegemónicas como es el cuerpo.

La acción del cuerpo a la que hacemos referencia se delimita en nuestra historia del arte como *performance*, es arte en vivo, transformar lo cotidiano en una experiencia estética. Los hay politizados, ritualizados, temporalizados, seriados, de introspección, los hay poéticos, transgresores, obtusos. Pero lo que nos interesa son las acciones emprendidas desde la estética, las cuales utilizan el cuerpo como matriz de reproducción de una *fisura*; de las cuales podemos identificar primero las que dejan improntas, huellas, trazas al utilizar el cuerpo como instrumento y, segundo, las acciones que dejan marcas o heridas al mismo cuerpo, transformándose en la matriz.

En el *performance* se encuentran varias ramificaciones, como el *happening*, el *fluxus*, el *body art* y, en general, al arte conceptual. Al principio de los años 60, artistas como George Maciunas, Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik, entre otros, empezaron a crear los primeros *happenings* y conciertos *fluxus*. En los años

sesenta, el término *performance* comenzó a ser utilizado especialmente para definir ciertas manifestaciones artísticas, con artistas como Carolee Schneemann, Marina Abramovic, Marta Minujín (Schimmel, 1998).

En este contexto la imagen del grabado actual, el que utiliza el cuerpo como instrumento y como matriz, se desarrolla y evoluciona al mismo tiempo como contenedor y escenario, que sustenta las experiencias estéticas y respalda el encuentro dialéctico entre estas dinámicas de carácter aparentemente antagónico. El grabado, como proceso instrumental relacionado a la representación, coincide en ocasiones con este paradigma en términos de técnicas y comportamientos estéticos.

Es nuestro interés reflexionar no solo acerca de la imagen contemporánea del cuerpo, sino también en torno a la multiplicidad de diálogos entre este y la práctica del grabado actual el cual rompe su tradicionalidad para otorgar una acción viva; una realidad contemporánea que cada vez alcanza mayor repercusión estética y conceptual. La estampa, la cual utiliza el cuerpo, es el resultado del análisis político y la reacción al profundo rechazo al mercantilismo que propone el circuito del arte, sustituyéndola por una acción comprometida y por un concepto humanizante.

Proponemos el análisis del cuerpo como matriz en un plano tangencial, determinado por la rápida evolución de los formatos de presentación, producción y apropiación, matizado, a su vez, por dinámicas subjetivas que retan la

formación estructural y el uso del espacio simbólico como lenguaje.

Es necesario limitar el concepto de *performance* dada la cantidad de nichos que se desprenden de este istmo estético. El primer componente se refiere a que es una acción organizada, en un espacio ritualizado, con componentes analizados a lo que se quiere *provocar*; el cuerpo previamente ha sido disciplinado, con ejercicios de respiración, control de su energía, fuerza y resistencia; igual se hace uso controlado del tiempo en el que sucede la acción y, por último, el componente de la relación como consecuencia entre el artista –su idea– y el público.

En los *performances* gráficos determinamos una hibridación entre disciplinas de arte *intermedia*, definidos por Dick Higgins co-fundador del *fluxus* quien cuestiona las categorías conceptuales y procedimentales entre el medio, el género y su práctica: “No me siento totalmente completo sino estoy cultivando todas las artes visual, musical y literaria. Supongo que fue por eso que desarrollé el término *Intermedia*, para contemplar mis obras que caen conceptualmente entre ellos” (Padín, 2007, p. 1).

Como referencia Clemente Padín:

El concepto de *Intermedia* que propone **Dick Higgins** para superar la contradicción entre el antiguo esquema de las Bellas Artes y la nueva situación, fruto de los grandes cambios que provocó la aparición de nuevas formas que parecían generarse en esas zonas fronterizas entre las diferentes artes, finalmente acabarían por

liquidar aquel perimido esquema al borrar los límites entre ellas. Ya las vanguardias históricas de comienzo de s. XX habían hecho trastabillar aquel esquema pero fue el concepto de Higgins lo que terminó por hacerlo desaparecer siendo sustituido por una franja ambigua e imprecisa en donde las artes se definen, ahora, por la determinación de sus medios expresivos. Precisamente,

ese ha sido la característica saliente del *Fluxus Art* desde sus comienzos: la transposición de límites mediáticos. Por ello, como en ningún otro movimiento artístico (aunque ellos hablan de “tendencia”), la reunión de artistas de muy diversas disciplinas y su expresión pública en eventos, conciertos y ediciones ha sido, siempre, nota destacada. Así, entre la poesía y la música encontramos, según **Higgins**, la forma *intermediática* que conocemos como “poesía fónica” o “poesía sonora”. Asimismo, entre las artes plásticas y la poesía, nos encontramos con la “poesía visual (Padín, 2007, p. 1).

Se establece una clase de *performance* fundamentado en la gráfica tradicional y su puesta en escena permite al creador acceder a información de ambas disciplinas. Los artistas *performers*, seducidos por adquirir una impronta de su acción vital, incorporan componentes novedosos de impresión a partir de la propia geografía del cuerpo. Estas estampas alejan el objeto gráfico tradicional, uniéndolo en un todo al artista con su obra; apareciendo una relación de desplazamiento de la matriz y el soporte real.

Estos componentes de impresión permiten recuperar el cuerpo desde lo alegórico, no como presencia, sino dejando variedad de facetas de improntas de la acción. Improntas que indican, juzgan, indelebles pero que igual no serán presencia de una forma definida, insistiendo en la condición precedera de esta manifestación artística.

Baudrillard, un escritor fascinado por los rituales de la imagen en las sociedades posmodernas, consideraba que la mayor dificultad al hablar de arte contemporáneo es la resistencia que este mismo ofrece a ser visto, esto es, a su voluntad de sustraerse al secuestro de la mirada, a un circular sin dejar huella, de resistirse al rito contemplativo de la pintura y a la tradición ratificadora del consumo artístico, a su acosamiento sistemático en su acepción mercantil del cuadro como objeto de transacción y bien atesorable, su obstinación por no ser subsumido bajo el régimen de la visualidad de masas, bajo el melancólico designio de ser la forma sentimental de la mercancía. (Vásquez, 2007, pp.53-54)

Retomando la idea de convertir al cuerpo como instrumento y como matriz de la acción, otorgando presentaciones impredecibles, encontramos la performance titulada *Anthropometries of the blue period* de Ives Klein. Las antropometrías (*anthropometries*), como las bautizó el crítico Pierre Restany, mantenían la separación insistente de Klein entre la obra y su propio cuerpo y también le permitían revivir el desnudo sin recurrir a los medios tradicionales

de representación. Klein presentó una demostración de la técnica en la Galerie Internationale d'Art Contemporain de París el 9 de marzo de 1960, a la que asistieron unos 100 invitados. Mientras los músicos interpretaban la *Sinfonía Monótona Silencio*, el artista vestido de esmoquin dirigía las acciones de tres modelos desnudas que esparcían la pintura sobre sus torsos y muslos y presionaban o arrastraban sus cuerpos sobre hojas de papel blanco. Además de un "monocromo corpóreo", las pinturas resultantes incluían huellas estáticas simples y rastros dinámicos de los cuerpos en movimiento. Klein comentó sobre sus obras:

El cuadro no es más que el testigo, la placa sensible que ha visto lo que pasó... Mis cuadros son testigos inmóviles, silenciosos y estáticos de la esencia misma del movimiento y libertad que es la llama de la poesía durante el momento pictórico... Mis cuadros son las cenizas de mi arte. (Klein citado por Ayala, 2013, p. 1)

Similar a lo anterior, pero con intenciones diferentes aparece *Blueprints* de Robert Rauschenberg. Su búsqueda de la creación da una forma de arte que sería, según sus palabras, la pintura; dijo, era un trabajo difícil de alcanzar en arte, aunque sus materiales hacen que sea concreto, es abierta en cuanto a la interacción que tiene con el espectador. Al contrario, la danza requiere una interacción inmediata y fluida entre el artista y el público, por lo tanto, es un trabajo verdaderamente de arte concreto.



Figura 1. Sinfonía Monótona (Klein, 1947)

El arte de Rauschenberg, a pesar de que no exige la presencia de actores o ejecutantes, es un arte de la acción y de la alegoría debido a la centralización de las siguientes características: en tiempo

real y espacio real, trabajo colaborativo, un “compromiso” con el espectador, la inclusión, la espontaneidad, la oscilación entre “opuestos”: dentro/fuera, el arte/vida, conocido/desconocido.



Figura 2. Blueprints (Rauschenberg, 1949)

Muchos artistas en la década del 60 utilizaron el arte con propósitos feministas, iniciando lo que en la actualidad ya es recurrente: el “provocar”. Este es el caso

de muchas artistas. Destacamos a la cubana Ana Mendieta. Ella y su arte eran una sola pieza. Referenciando a Gerardo Mosquera (s.f.):

Se trata de uno de los casos en que la creación artística ha estado más vinculada con la existencia individual. Su arte fue un rito compensatorio de su escisión personal, una solución imaginaria a su ansia imposible de afirmación mediante el regreso, a la vez en términos étnicos, freudianos, sociales y políticos.

Al verse marginal en la ciudad de New York, desde temprana edad, ella abanderó el problema de memoria y ausencia de territorio, cuestionando los ideales políticos de dos naciones en relación a las minorías étnicas radicadas en USA. En su obra *Body prints*, Mendieta pinta su cuerpo con sangre y se cubre con una manta de tonalidad oscura, despojándola para dejar al descubierto la impresión roja

de su anatomía desnuda. Mosquera (s.f.) continúa afirmando que:

El trabajo de Ana se afiliaba al earth art, pero un rasgo la distinguía de la ejecución habitual de esa tendencia. Por lo común, en el earth art se proclama la materia natural desplazándola de su contexto de origen para jerarquizarla en otro diverso o introduciendo cambios sugerentes en el propio medio natural, casi siempre en gran escala. Es la tierra puesta en función de la voluntad del ser humano. En Ana hay una actitud más modesta: es el ser humano quien va hacia la tierra, quien se integra al medio natural. No para violentarlo, sino en procura de una fusión íntima. No busca transformar sino participar.



Figura 3. Body Tracks (Mendieta, 1974)

La artista Rachel Lachowicz en su obra *Red not blue* (1992) tuvo el propósito de hacer una crítica a las *anthropometries* sustituyendo la tonalidad azul de Ives Klein

por labial rojo, cambiando las mujeres por hombres musculosos que dejaron sus improntas en papel de gran formato; igual, la artista se vistió de gala.

En el ensayo de José Ramón Cumplido, *Ni Venus ni Marte, Una propuesta de ruptura en la construcción del género*, podemos leer acerca otras dos propuestas realizadas por mujeres que, sin abandonar el aspecto reivindicativo, están dotadas de una buena carga de humor e ironía.

Cheryl Donegan realizó en 1993 *Kiss my Royal Irish Ass*, una vídeo-performance en la que parodiaba las pinturas antropométricas de Klein. Ataviada con botas y lencería de cuero, sumergió su *Real Trasero Irlandés* en pintura verde para luego estampar por duplicado la marca de sus nalgas en un papel, reproduciendo así un trébol de cuatro hojas, a la vez símbolo de la suerte y símbolo

nacional irlandés. Por su parte, Rachel Lachowicz también parodió a Klein en *Red not Blue* dirigiendo, ataviada con un elegante vestido de fiesta, a un modelo masculino desnudo que había embadurnado con lápiz de labios rojo y que luego estampaba su musculatura sobre un papel dispuesto en el suelo. (2012, p.1)

Regina Galindo es más atrevida y realiza una acción con sangre humana, centrado su interés en el contexto de su país natal: Guatemala. En *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) la artista sumerge repetidamente sus pies en un recipiente lleno con sangre humana mientras camina desde la Corte Constitucional al Palacio Nacional, dejando un rastro de huellas.



Figura 4. *¿Quién puede borrar las huellas?* (Galindo, 2003)

Esta acción gráfica es en protesta por los actos de genocidio del dictador militar Efraín Ríos Montt. Mediante este *body-art*, Galindo utiliza su cuerpo:

(...) no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar

a través de mí, la experiencia de otros; porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los otros. Un cuerpo que es, entonces, el cuerpo de muchos, que hace y se hace, que resiste y se resiste. (Galindo, 2003b, p.1)

La primera mirada a la instalación *Ropa usada* (1995) de Osvaldo Salerno hace sugerir el encuentro sintético de dos etapas de la producción del artista: la de mediados de los 70, dominada por la impresión gráfica del cuerpo del

propio artista, y la contemporánea: *La pileta*. Sin embargo, es de mayor interés comprender esta obra como un proceso de puesta material del mismo concepto, con variantes formales sujetas tanto al tiempo como al espacio de exhibición.



Figura 5. Ropa usada (Salerno, 1995)

En 1995, Salerno realiza una instalación de sábanas de algodón con la copia serigráfica del cuerpo del artista. Las sábanas fueron recogidas del hospital de Montevideo, del servicio público de salud, potenciando la relación con la enfermedad y la desinfección. Idea acentuada además porque las sábanas plegadas semejan camillas, aluden a cuerpos de accidentados o muertos.

Salerno interviene el discurso de un museo dedicado al “hombre” con la representación de la tortura, la enfermedad y la pobreza, a partir de la cita del cuerpo humano perfecto en sus proporciones, pero puesto de cabeza (Amigo, 2006, p. 56)

Salerno elabora *Ropa usada* a partir de una obra gráfica temprana: *Homenaje a Da Vinci* (1976, impresión sobre papel, 210 x 210 cm); si altera la verticalidad de esta, mantiene el paradigma de las proporciones humanas como cuerpo del artista. La

serigrafía del cuerpo sobre sábanas blancas de algodón recuerda el sudario cristiano. El cuerpo colgado cabeza abajo era un método de tortura estronjerista – una genealogía local–, que enriquece la imagen entendida iconográficamente: muerte de San Pedro, crucificado cabeza abajo. La copia serigráfica le permite la multiplicación de su propia imagen, la pérdida de la individualidad. Todo cuerpo es metáfora del cuerpo social.

En el contexto colombiano encontramos a Rosenberg Sandoval, con su performance *Mugre*. Él conceptualiza sobre su acción:

Hecha con el desplazamiento de un indigente al hombro, desde su lugar de asentamiento hasta una de las salas del Museo de Arte Moderno, en donde utilizándolo como un trapo sucio y sobre mis hombros todavía, voy dibujando con él una línea de dolor y mugre sobre la pared blanca del museo. Enseguida, y colocándolo

después sobre una base impecable de madera que hay en el piso, escribo con él de manera enferma, esta vez agarrándolo de los pies y rayando con la espalda del miserable la base blanca (...) El precedente de *Mugre* es una acción de 1980 (*Labriego*) que está construida a partir de arrastrar el

cadáver de un preso político sobre la Plaza de Bolívar de Bogotá para que la plaza y el asfalto se lo fueran comiendo a medida que yo lo iba arrastrando. Por razones de seguridad no la he podido hacer y se quedó en mi libro de proyectos. (Sandoval, 1999, p.1).



Figura 6. *Mugre* (Sandoval, 1999).

En este nivel de lectura apreciamos lo difícil que es para el grabado tradicional, a lo que llamo procesos técnicos de falange, de llegar a la provocación e intervención con el público asistente a las actuales ferias y bienales de gráfica, en las cuales el grabado experimental es más frecuente y son más los artistas que utilizan su cuerpo como matriz; esa provocación es la coincidencia de los problemas y sentimientos de una sociedad cada día más "enferma"; donde el artista realiza acciones transgresoras, dejando impresiones no siempre satisfactorias desde el punto de vista del objeto, pero sí legitimadas desde el concepto.

Como leemos en Celia Balbina Fernández Consuegra:

El cuerpo como un territorio cargado de representaciones, en donde se construyen y deconstruyen imágenes culturales, en donde se deja notar el espacio y el tiempo y en donde se proyectan señas de identidad y alteridad (...). El arte, lejos de permanecer ajeno a los cambios de su estructura social, provocada por los dramas sociales que describe Víctor Turner, acompaña este fenómeno social y antropológico que significó una vuelta sobre el sentido del

cuerpo, pasando éste de ser sólo objeto de representación, a constituirse en herramienta, soporte y material de las prácticas artísticas. Se produce entonces, lo que podríamos considerar un cambio de paradigma del cuerpo en el arte. El cuerpo se vuelve soporte de reivindicaciones, una herramienta de comunicación de ideales y un vehículo contestatario privilegiado. El cuerpo se convierte en un material de creación y destrucción, un vehículo de provocación al servicio de la libertad de expresión. (Consuegra, 2014, p. 301)

Retomando lo leído, reiteramos que el grabado tradicional tenía como proceso instrumental su relación con la representación; igual, ya identificamos dos momentos de la acción que realiza el cuerpo, donde utiliza como estrategias primero las que dejan improntas,

huellas, trazas al utilizar el cuerpo como instrumento, términos que encontramos en las páginas anteriores y, segundo las acciones más traumáticas, que dejan marcas o heridas al mismo cuerpo, transformándose en la matriz, las que enunciaremos a continuación.

Un buen ejemplo es la obra de Vito Acconci, *Trademarks* (1970), donde él se sienta delante de una cámara de video para morderse partes de su cuerpo y percibir las marcas en su piel, pasando a entintarlas e imprimirlas sobre papel. “Mordiéndome, mordiéndome todas las partes del cuerpo a las que llego. Aplicando tinta de imprenta a los mordiscos: estampando huellas de mordiscos en distintas superficies”. Y el artista continúa revelando su intención en la obra: “es un intento de reclamar el cuerpo como propio mediante gestos autorreflexivos que luego dejaban impresos los signos de su identidad” (Acconci citado por Bernal, 2014, p. 58)



Figura 7. Trademarks (Acconci, 1970)

A inicios de 1970 Gina Pane crea obras que juegan con las relaciones ambiguas del hombre entre la violencia y la ternura, los temores de la infancia y la neurosis de los adultos, la violencia política y la esfera privada, el gesto radical y las formas seductoras. Sus obras, que tienen como protagonistas su cuerpo, la herida y el público circundante, se vuelven una serie de acciones como respuestas catárticas hacia el contexto histórico que se desarrollaba durante esos años: la identidad sexual, la liberación de la mujer, la guerra de Vietnam y la opresión política.

Valeriu Schiau con su obra *Borned in URSS* (2010) denuncia la terrible condición humana vivida por el pueblo durante la dictadura de Stalin, uno de los hombres más malvados en la historia de la humanidad; esta provocación la hace imprimiendo en cabeza y torso las imágenes de los rostros de los desaparecidos para continuar borrándolos, desapareciéndolos frotándose la cara como quien despierta de una cruel pesadilla. Esta obra se levanta en contra de la barbarie y ha quedado documentada en un video, magnífico ejemplo del grabado más allá del papel.

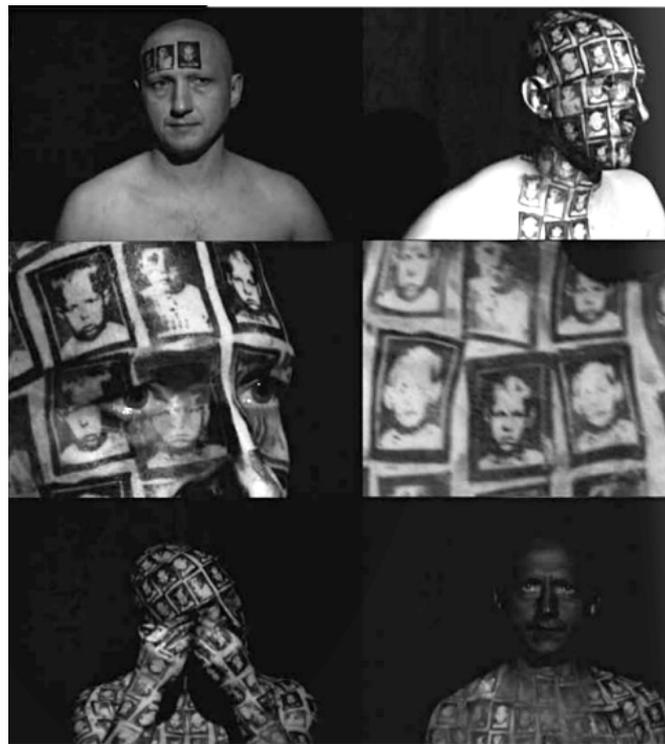


Figura 8. *Borned in URSS* (Schiau, 2010)

La artista Trinidad Martínez desplaza el grabado a la acción del gofrado, realizando profundas marcas en su piel:

El soporte tradicional de la imagen impresa ha sido la carne. Antes de la imprenta se han marcado los animales como signo de posesión (...) Mi cuerpo pasa por diversas

sensaciones que lo llevan al límite conectándome a la experiencia de un cuerpo sometido para ser modificado. Es ahí donde se pone en valor la experiencia de trabajar con el cuerpo, sobre todo siendo el grabado, un trabajo que requiere de una presión matriz-soporte, el cuerpo vive la real sensación de ser grabado. (Bernal, 2004, p. 67)

La imposición de la *imagen* como categoría comunicativa y de creación, con acceso inmediato a sitios web y a redes sociales. La imagen utilizada como estrategia indicial, la cual sustituye la narrativa, imagen como documento, fomentándose su culto y reproducida una y otra vez, en serie, hasta universalizar sus contenidos, cuyo alcance pasa el umbral de la privacidad; entendiendo lo anterior como la concepción del grabado en las nuevas tecnologías de la imagen, permitiendo trabajar más en el concepto que en el proceso, es decir, importa más lo que se dice que cómo se dice. El grabado como objeto va desapareciendo paulatinamente, dando paso a discursos altamente complejos con soportes innovadores.

La oportunidad de seguir el umbral de la *presentación* en el grabado actual radica en la particularidad de nuestro contexto colombiano en un *post-acuerdo*. Hay que definir nuestra visión como académicos y direccionar las acciones a la provocación, a la reflexión de las heridas que las políticas sociales y económicas nos tienen estampadas en nuestro cuerpo, en un letargo sistémico, el cual no permite nuestro despertar.

REFERENCIAS

- Acconci, V. Trademarks. [Performance]. (1970). Estados Unidos. Recuperado de: http://www.vitoacconci.org/portfolio_page/trademarks-1970/
- Amigo, R. (2006). La inminencia, ejercicios de interpretación sobre la obra de Osvado Salerno. Paraguay: Centro de Artes Visuales / Museo del Barro.
- Ayala, G. (2013). Yves Klein: "Nada será una obra de arte porque yo lo decido" [Artículo de Blog]. CCArte. Recuperado de <https://culturacolectiva.com/arte/yves-klein-nada-sera-una-obra-de-arte-porque-yo-lo-decido/>
- Bernal, M. (2014). Grabado y performance [Una desobjetualización de la gráfica]. Ensayo. Disponible en: https://www.academia.edu/12022378/Grabado_y_performance._Una_desobjetualización_de_la_gráfica_
- Consuegra, C. (2014). El simbolismo social del cuerpo: body art (algunos ejemplos). Revista de Antropología Experimental (14), 301-317.
- Cumplido, J-R. (2012). *Ni Venus ni Marte, Una propuesta de ruptura en la construcción del género*. [Ensayo en Blog] Agrocultura. Miradas diversas, Realidades múltiples. Disponible en: <http://agroicultura.com/general/ni-venus-ni-marte-una-propuesta-de-ruptura-en-la-construccion-del-genero/>
- Espacio El Latino. (s.f.). Padín, Clemente. Recuperado de: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/padin_clemente/indexp.htm
- Galindo, R. (2003). *¿Quién puede borrar las huellas?* [Performance]. Guatemala. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=SDTLipg9vMc>
- Galindo, R. (2003b). Declaración de artista feminista. [Artículo en Blog] Brooklyn Museum. Disponible en: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/regina-jose-galindo

- Klein, Y. Sinfonía Monótona-Silence (1947-1948). [Performance]. Paris. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=LkHoWUwxEFM>
- Martínez, T. (s.f.). Marcas Efímeras. Recuperado de: http://www.mav.cl/marcas_efimeras/
- Mendieta, A. Body Tracks. (1974). [performance]. Nueva York. Recuperado de: http://www.geifco.org/actionart/actionart01/secciones/03-adla/artistas/cuerpo_en_accion/mendieta/h-mendieta.htm
- Mosquera, G. (s.f.). *Ana Mendieta*. [Artículo de Blog]. *Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas*. Recuperado de: <http://performancelogia.blogspot.com.co/2007/08/ana-mendieta-gerardo-mosquera.html>
- Padín, C. (2007). *Recordando a Dick Higgins*. [Artículo de Blog]. Zpoesia ventana de muestra personal en materia de poesía visual, poesía sonora y otras experimentaciones. Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/220>
- Rauschenberg, R. Blueprints (1949). [Performance]. Connecticut. Recuperado de: <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/blueprints-1949-51>
- Sandoval (1999). *Mugre*. [Performance] Cali: III Jornada de Performance Museo de Arte Moderno La Tertulia. Disponible en: <https://www.rosebergsandoval.com/mugre.htm>
- Salerno, O. *Ropa usada* (1995). [Instalación]. Montevideo: Museo Nacional De Antropología. Recuperado de: http://www.portalguarani.com/256_osvaldo_salerno/348_ropa_usada_1997__instalacion_de_osvaldo_salerno.html
- Schiau, V (2010). *Borned in URSS* [vídeo performance]. Rumanía. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw>
- Schimmel, P. (1998). *Out of actions. Between performance and the object 1949-1979*. Los ángeles: The Geffen Contemporary at The Museum of Contemporary Art.
- Valeriu Schiau, Born in URSS. (2010, 10 de febrero). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=P9lNwL5LIGw>
- Vásquez, A. (2007). Baudrillard; de la metástasis de la imagen a la incautación de lo real. *Ikasia. Revista de Filosofía*, 11, 53-59. Recuperado de <http://revistadefilosofia.com/11-02.pdf>



Fotógrafo: Sebastian Dolan
Obra: La Casa
Dirección: Beatriz Cardona López

Cómo citar:

Sánchez, C. A. (2018). El arte nuevo y el viejo arte de hacer teatro: una reflexión en torno del hecho teatral. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 167-183.

EL ARTE NUEVO Y EL VIEJO ARTE DE HACER TEATRO: UNA REFLEXIÓN EN TORNO DEL HECHO TEATRAL*

THE NEW ART AND THE OLD ART OF MAKING THEATER: A REFLECTION AROUND THE THEATRICAL FACT

Carlos Alberto Sánchez Quintero**

*** Maestro en Arte Dramático. Profesor de Artes Escénicas del Proyecto Curricular LEA, Facultad de Ciencias y Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.
E-mail: esfinge58@hotmail.com*

RESUMEN

El objetivo del presente trabajo es realizar una sistematización analítica de las conceptualizaciones en torno de las propuestas escénicas presentadas en la XII versión del Festival Internacional de Teatro Universitario (2015), organizado por el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, para lo cual se propone una categorización de las piezas puestas a la consideración y al escrutinio del lector-espectador externo, con miras a unas futuras profundizaciones de cada una de las categorías enunciadas.

PALABRAS CLAVE

Creación colectiva, performance, psicofísica, posdramático, nuevo teatro.

ABSTRACT

The objective of this paper is to present an analytical systematization of the conceptualizations around the stage performances presented in the XII version of the International University Theater Festival (2015), organized by the Department of Performing Arts of Universidad de Caldas, for which a categorization of the pieces submitted to consideration and scrutiny of the external reader - viewer, with a view to future deepening of each of the categories listed, is proposed.

KEY WORDS

Collective creation, new theatre, performance, post-dramatic, psychophysics.

* Recibido: 10 de abril de 2016,, aprobado:10 de octubre de 2016

“Cuando he de escribir una comedia, encierro los preceptos con seis llaves”

Lope de Vega

INTRODUCCIÓN

La siguiente es una reflexión sobre el hecho teatral, cuyo pretexto lo constituye el análisis de los trabajos escénicos presentados entre el 5 y el 9 de octubre de 2015, en la XII versión del Festival Internacional de Teatro Universitario, en Manizales, evento organizado por el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas –del cual hace parte el programa de Licenciatura en Artes Escénicas con énfasis en teatro–, con la participación de cuatro países (Perú, México, Argentina y Brasil), el Teatro Experimental de Cali –TEC– como grupo profesional invitado en la celebración de su 60 aniversario, y los *Desmontajes*, espacios académicos en donde se reflexionó y se debatió en torno a los procesos de creación, desde lo académico y desde lo puramente disciplinar, cuyo sustrato central fue una mirada diversa en torno a la *Creación colectiva*, una particular expresión en tanto método, como proceso y, en fin, como estilo de abordar el trabajo escénico en nuestra reciente historia del teatro colombiano (Jaramillo, 2004).

Actuando como lector externo de este acontecimiento teatral, académico y pedagógico, he querido proponer una mirada especial del evento, en el enfoque de alguien con alguna experiencia en el oficio de actor, director, dramaturgo y por supuesto como docente de las artes escénicas, en el propósito de aportar una

memoria, y una suerte de sistematización de las propuestas que se esgrimieron en estos cinco días de entrega absoluta al arte del actor, al arte de la pedagogía y a la enseñanza del teatro.

A pesar de que nuestra historia del teatro tiene su punto de inflexión en la década de los años 70, con el advenimiento de lo que dio en llamarse *Movimiento del nuevo teatro colombiano*, con su máxima expresión en la *Creación colectiva*, he querido denominar este trabajo como *El arte nuevo y el arte viejo de hacer teatro*, una inevitable alusión al texto de Lope de Vega (1973), puesto que la mirada ya desde unos 40 años –mal contados– de distancia nos invita a mirar estos procesos desde una perspectiva histórica, que para los nuevos creadores tienen ya la pátina de los tiempos pasados, y las fábulas y las historias de ese teatro se convierten en los cimientos sobre los cuales se levantan las tendencias contemporáneas del teatro colombiano.

DE NUEVO LOS CLÁSICOS: LOS IMPRESCINDIBLES

Casi que por antonomasia hemos visto en la figura de William Shakespeare la imagen más completa de un “Clásico”. Como es bien sabido, sobre este personaje se han disparado las más disímiles interpretaciones que tienen que ver con las relaciones entre la obra y el autor, discusiones que en algunos momentos lo han dejado al margen de la autoría de sus propias obras, en la tendencia que se autodenomina como *la duda razonable* (Edmondson & Wells, 2016). Sin embargo, no sobra repetir que Don William nació

en Stratford-upon-Avon, en abril de 1564 y murió en abril de 1616 (según el calendario Juliano, que continuaba operando en Inglaterra a pesar de que ya se había impuesto el Gregoriano en la mayoría de países católicos). De modo que en el año 2016 estábamos celebrando nada más y nada menos que los 400 años de la desaparición del Señor Shakespeare. En esta oportunidad la mirada giró en torno de sus comedias. De modo que hablaremos de las propuestas más genuinas sobre la dramaturgia de *El cisne de Avon*.

Como gustéis, preferiblemente en avión

Puede ser un verdadero sacrilegio confesar que las comedias de Shakespeare a veces resultan un poco insulsas y aburridas para un espectador contemporáneo, lo que no ocurre con sus tragedias, que con sus intrigas sangrientas siempre han sido de la predilección del público universal. La propuesta del elenco de la Universidad de Caldas, dirigida por el maestro Carlos Julio Jaime (que jugaban de anfitriones) partió de *Noche de Reyes, Noche de Epifanía... o Como gustéis*, comedia de equívocos y de travestismos, como era la costumbre y la técnica actoral más recurrente del teatro isabelino. Las claves de la obra las podemos encontrar en las últimas imágenes del film *Shakespeare apasionado*, con la participación como guionista del dramaturgo Tom Stoppard (más conocido por su obra *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*), cuando luego de la exitosa representación de *Romeo y Julieta* el joven dramaturgo decide poner a su amada Viola de Lesseps en una nueva aventura, ahora en clave de comedia y de juegos de enredos, haciéndola aparecer en un naufragio en las costas de Iliria (López, 2016).

La estrategia del grupo de plantearle al espectador una nueva visión del naufragio, ahora a bordo de un avión, con sus azafatas, expresándose en esa pantomima de por sí cómica, a la que recurre la tripulación, y la alusión a la tragedia de las Torres Gemelas (Nueva York, 2001), con el juego del ajedrez como detonante de la acción dramática, se convierte en una recontextualización de la obra, que abandona ciertas líneas argumentales, para centrarse en otras líneas temáticas, que se antojan al espectador como una nueva y más placentera lectura de la obra, con su especial manejo de los objetos, y desplazamientos. A pesar de que al final nos queda faltando una propuesta dramática más redondeada, esta aventura escénica se compromete con una versión muy arriesgada de la comedia shakesperiana.

Según lo expresado por el grupo, el montaje pretendió una translación de tiempo, contemporizando algunos elementos, y acontecimientos, sacando a la obra del género de comedia, propiamente dicho, y combinando elementos de la representación de los sucesos de ficción, de la época en que ha sido escrita con ciertos acontecimientos de la historia reciente, consiguiendo de esta manera *reactualizar* la obra de Shakespeare. Esto, en palabras del director, pudo “haber hecho que Shakespeare se revolcara en su tumba”, y el bardo seguramente lo hubiera apoyado en su propósito, pues en su epitafio anticipaba:

“Buen amigo, por Jesús, abstente de cavar el polvo aquí encerrado. Bendito el hombre que respete estas piedras y maldito el que remueva mis huesos”

(Halliday, 1985). Efectivamente, *Como gustéis* logró, en parte, remover los huesitos de Shakespeare.

La primavera del sueño de una comedia

Es quizás, de las comedias, la más clásica de Shakespeare. El grupo de la Universidad de Antioquia, bajo la dirección del maestro cubano Rolando Hernández, nos deleitó por más de dos horas con esta propuesta que se empeñaron en denominarla *Sueño de una noche de primavera*, no porque se tratara de una versión de “la ciudad de la eterna primavera”, como es llamada coloquialmente la ciudad de Medellín, sino porque el maestro, como buen caribeño, se introdujo en los vericuetos de examinar las fechas exactas en las que ocurren los fenómenos estacionales, con sus solsticios y sus equinoccios, y llegaron a la conclusión de que la comedia no ocurría en verano, sino en primavera. (Caprichos orbitales y elípticos del director y su grupo).

Con todo y esta disquisición de carácter astronómico, la propuesta que tuvimos la oportunidad de apreciar es un montaje tradicional de la comedia. Los personajes están ataviados y caracterizados bajo los patrones estéticos de siempre. El texto se ha respetado en su integridad y los actores-estudiantes han procurado proyectar y modular sus voces, sin que aparezca ese acento paisa característico, incluso en los más connotados elencos profesionales oriundos del departamento de Antioquia.

El director logra crear una empatía con sus actores al implementar la puesta en escena bajo la técnica del *Teatro de Creación Sicofísica y Participativa (TCSP)*, la cual se fundamenta en el “Método de las acciones

sicofísicas” de Konstantín Stanislavski (2009) Esta empatía se traslada casi que providencialmente al público, y ocurre el milagro de pasar desapercibida la fatiga que implica hoy en día soportar un espectáculo de más de dos horas de duración, para entregarnos sin reticencias a la máquina saca risas de las ocurrencias de Oberón, el duendecillo Puck, Titania, pero sobre todo de Bottom, el actor agrandado que se halla en el bosque con una compañía de cómicos atenienses.

Debe destacarse en esta puesta en escena, además de la ya referida empatía, el rigor en el manejo de los elementos de apoyo, y del conocimiento del “Sistema” de Stanislavski por parte del elenco, muy bien entendido y asimilado, pues este método en muchas ocasiones ha sido mal interpretado, y como el Quijote, a veces nos referimos a él sin haberlo leído, y mucho menos “vivenciado”. Según el director, el maestro Rolando, este proceso requiere entre otras cosas:

Un proceso creativo tranquilo, con ausencia de presión en la realización de la puesta en escena. El aprendizaje de la letra por los actores debe darse de manera sosegada, cómoda y fácil, logrado siempre en el proceso de trabajo, sin tener que aprendérsela de manera mecánica fuera de ensayo. La manera tan espontánea y natural con que se logran la mayoría de las soluciones escénicas, surgidas directamente en el desarrollo de los estudios teórico-prácticos, que activan los procesos internos que ponen en funcionamiento la memoria emotiva del actor, sus correspondientes asociaciones mentales y el complejo mundo de imágenes interiores que las constituyen (Stanislavski, 2009).

LOS CLÁSICOS NUESTROS: BUENAVENTURA Y GARCÍA

El eje central de los eventos académicos del XII Festival Internacional de Teatro Universitario giró en torno del fenómeno de la *Creación colectiva*. Casi todas las conferencias estuvieron dedicadas a analizar los diferentes tópicos de los procesos de creación colectiva en sus dos vertientes fundamentales: el Método del TEC, y los procesos del Teatro La Candelaria. Es decir, inevitable hablar de los aportes de los dos padres contemporáneos del teatro colombiano: Enrique Buenaventura y Santiago García.

En el caso del primero (Enrique Buenaventura), los aportes más importantes al teatro colombiano son: la elaboración de un método de trabajo colectivo para hacer el montaje y para escribir el texto de las obras, y la sistematización del lenguaje teatral. Esta combinación de formas de actuación, técnicas de montaje y discursos teóricos es la empleada para desarrollar su conocido método de Creación Colectiva. Este proceso se caracteriza por el discurrir de varias fases: investigación del tema, elaboración del texto, improvisaciones con los actores, puesta en escena y confrontación con el público, que puede, con sus opiniones, determinar ciertos cambios en la obra (Jaramillo & Osorio, 2004).

El segundo (Santiago García) ha sugerido insistentemente que su método se distingue de aquel (del TEC). Además de hacer énfasis en el proceso y en el modo de concebir el trabajo escénico, se apoya en las teorías brechtianas, y en las de

los teóricos del análisis textual y de los semiólogos.

Simplificando, se puede plantear que este proceso parte de un relato o una historia básica, cuyo tema es sometido a la improvisación. Una vez seleccionado el asunto, las improvisaciones se realizan sobre las fuerzas en conflicto; para cada obra, La Candelaria trabaja diferentes formas de improvisación, así la obra se estructura a través de líneas argumentales y líneas temáticas (Lamus, s.f.).

Un lunar demasiado grande

Como grupo invitado al festival se tuvo al Teatro Experimental de Cali, el ya casi legendario TEC, fundado por Enrique Buenaventura hace 60 años, y para esta ocasión nos ofreció la obra del maestro: *El lunar en la frente*, dirigida por la señora Jacqueline Vidal, su viuda.

En este montaje pudimos apreciar muchos de los elementos y soluciones escénicas características de los trabajos del grupo. Esa obsesión del maestro por las obras de piratas, sables y mosquetes, en donde el mar, los barcos y sus tripulaciones desafortunadas son siempre el telón de fondo. Esta vez, el personaje es tomado prestado de una de las obras de Daniel Defoe (2007), insigne escritor inglés, famoso por su *Robinson Crusoe*, y también obsesionado por la piratería, a tal punto que sus cuentos por muchos años también fueron "pirateados" en la acepción actual de la palabra.

La obra es también un homenaje a la mujer, en la figura de Mary Read, una chica convertida en Mujer Pirata, que tuvo

que lidiar por su supervivencia con los hombres en alta mar, para lo cual debió asumir el rol de hombre rudo e intrépido de día, mientras en las noches podía disfrutar de su verdadera feminidad. Esta ambigüedad, un tanto shakesperiana, la convierte en un personaje muy rico, lleno de matices que, la joven actriz que la interpreta, logra otorgarle, para mostrarse como una de las nuevas revelaciones a nivel actoral que nos trae el grupo de marras.

Causa sorpresa, o por lo menos cierta curiosidad, que un grupo como el TEC traiga un montaje para celebrar sus 60 años de existencia con una obra interpretada, casi en la totalidad del elenco, por una especie de *kindergarten*, en donde apenas la única sobreviviente de los actores fundacionales es la maestra Jacqueline Vidal. A pesar del ardor y la tenacidad de los noveles actores nos queda el sinsabor o la nostalgia de la ausencia de esos grandes actores que hicieron del TEC uno de los grupos –si no el más– emblemáticos de la historia del teatro en Colombia. No sobra recordar a las nuevas generaciones de teatreros que por allí desfilaron actores de la talla de un Helios Fernández y sus hermanas Aida y Líber, que llegaron a Cali de Barcelona huyendo de la dictadura de Francisco Franco, de un Pedro Martínez y una Fanny Mikey, una pareja de argentinos enamorados por el teatro, de un Luis Fernando Pérez, el inmortal Peralta de *En la diestra de dios padre*, de un Diego Vélez, el inigualable Diablo de la misma obra, de Pedro Zapata, de Humberto Arango, de Guillermo Piedrahita, de Lucy Martínez, de Nelly Pardo, Chela del Río, Danilo Tenorio, Vicky Hernández, Gilberto Ramírez, Sergio Gómez, Jorge Herrera,

Gabriel Uribe, y un largo etcétera, que en estos 60 años pasaron por allí (Rey, 1900).

El montaje del TEC nos ubica por momentos en la mejor época del grupo, pero también nos revela a un colectivo de muchachos guiados por la viuda del maestro, intentando reconstruir ese barco que a veces navega a la deriva, pero que en hora buena lo vimos fondear en tierra firme por más de una hora por el escenario del Teatro Fundadores en espera de la “Familia Forero” que nunca llegó.

Una ópera que sigue siendo bufa

Siguiendo con las obras de nuestros maestros, en particular con la dramaturgia de Enrique Buenaventura, nos encontramos con una nueva versión de *Ópera bufa*, por parte del Instituto de Bellas Artes de Cali, bajo la dirección de la maestra Doris Sarria, también con un elenco de jóvenes estudiantes, muy entusiastas por lo demás. La obra fue sometida a los mismos presupuestos de la dramaturgia del actor, siguiendo de manera ortodoxa el método de creación colectiva. Este trabajo que hace parte de la trilogía del Caribe, con la *Historia de una bala de plata*, en donde el maestro trabaja el tema del dictador. Debe señalarse una suerte de paradoja en *Ópera bufa*, pues de manera reiterada se insiste en que, como un legado del TEC, el texto teatral no se presenta como un subsidiario del texto literario, y sin embargo en esta obra, como en las otras dos del mismo tema, el experimento de Buenaventura consistió fundamentalmente en incorporar textos de escritores universales y novelistas y poetas latinoamericanos (poemas sobre las dictaduras en Centroamérica, poemas de

Ernesto Cardenal, Pablo Neruda, Enrique Buenaventura, Brecht, Shakespeare, Alejo Carpentier, etc.).

En este sentido, *Ópera bufa* es una obra en donde los diferentes lenguajes que hacen parte del corpus del lenguaje teatral crean la imagen escénica, que no solo se dedica a contar una trama, sino también la historia de un colectivo donde los personajes se transformaban con las épocas y cada actor, más que un individuo, construye actancias semejantes, donde la figura del dictador es el eje central de la línea temática. Un personaje que se desdobra en varios, todos encarnados por el mismo actor, acompañados de las dos muertes: la de la corte del poder, la Muerte Operática, con flores de girones de seda en el sombrero de velo negro, siempre igual, una Katrina de Posada, idéntica a sí misma y contrapuesta a esa otra muerte tosca, de fique, alpargatas y charretera a veces, la Muerte Criolla, popular, otra muerte de José Guadalupe Posada (Ruiz, 2016).

En un lenguaje escénico lleno de sugerencias ambivalentes. El montaje también asume ciertos riesgos al recontextualizar la pieza sobre hechos y circunstancias muy del presente, remozando el espectáculo escénico con propuestas actorales entre el circo y la farsa, unas veces de manera lograda y, en otras, rayanos en la caricatura.

La maravilla de estar ante un buen montaje

El Maestro o la energía de Santiago García, se hizo presente en el magnífico montaje de su obra: *Maravilla estar*, por parte del

grupo de la Universidad El Bosque de Bogotá, bajo la dirección del maestro Víctor Muñoz. Esta puesta en escena en verdad hace parte del trabajo de grado del grupo y, como ellos lo reconocen, aún está en proceso de construcción.

Los textos de García están inspirados en las obras: *Alicia en el país de las maravillas* y su continuación, *Alicia a través del espejo*, de Charles Lutwidge Dodgson, famoso escritor británico de finales del siglo XIX, más conocido por su seudónimo Lewis Carroll, quien además sería recordado también como matemático y fotógrafo. A estos referentes se debe sumar la ferviente afición del Maestro Santiago García por la astronomía (que él confesara, a raíz del montaje de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, en los años 60 con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional) y a sus investigaciones personales sobre la física cuántica y las teorías acerca de las leyes de la incertidumbre (Duque & Prada, 2004).

El personaje (Aldo Tarazona) llega de la oscuridad a un No espacio y a un No tiempo determinado. Es decir que de entrada nos hallamos ante un cronotopo bastante sui géneris, pues en estos territorios propios de la imaginación y de la alucinación los personajes van a discurrir por toda suerte de situaciones entre surreales, simbólicas y metafísicas.

El tratamiento, que a nivel formal el grupo le da al personaje, lo ubica más como un agente viajero tipo Willy Loman de Arthur Miller, aunque en su contacto con Alicia se proclama de profesión “explorador”, mientras aquella se presenta como “mentalista”. Este juego entre el explorador y la mentalista, mediado por los otros personajes extrañados en

su apariencia y en su proceder. Bumer y Fritz, que en la versión del grupo lo interpretan dos mujeres, que encarnan los roles de hombres, exultan todo un entorno de carnavalización, con claves de circo y de farsa, dotando al espectáculo de unos complejos códigos y sistemas de signos, a veces con reminiscencias del teatro del absurdo, y otras del teatro pánico, que tienen al espectador atado y en todo momento inmiscuido en la representación.

Excelente trabajo de actuación del conjunto, destacándose las chicas que hacen los papeles masculinos, la sobriedad de Aldo Tarazona y de Alicia, con una ejemplar dirección en cuanto al contrapunto de los ritmos narrativos y de ingeniosas soluciones escénicas. En la obra es fácil descubrir la otra faceta del autor, es decir esa vocación de clown que siempre acompañó al maestro Santiago García a lo largo de toda su carrera como actor y comediante.

Cabe anotar, sin embargo, que en la elaboración de los elementos de apoyo (utilería y escenografía) resultan demasiado elementales (no minimalistas). Con todo y eso, pudimos disfrutar de un buen trabajo de puesta en escena, en donde se cumplió la sentencia brechtiana, en el sentido que el arte si es bueno, ante todo debe divertir. “El arte, cuando es bueno, es siempre entretenimiento” (Brecht, 1934).

LAS NUEVAS PROPUESTAS DRAMATÚRGICAS

Este apartado está dedicado a los montajes realizados a la luz de las nuevas

propuestas dramatúrgicas, incluyendo en ellas las obras de Arístides Vargas, Fabio Rubiano, Gabriel Calderón, Roland Schimmelpfennig y Efraín Franco. Trabajos que también pueden ser encuadrados dentro de lo que hoy se autodenomina teatro posdramático. Obras reconocibles por sus textos fragmentados, su lectura paisajística, su simultaneidad, descentralidad e hibridación.

El concepto se ha acuñado en la mirada histórica de cierta contemporaneidad, sin pretender normatizar asuntos estilísticos, sino su intención se puede leer como la descripción de un conjunto de expresiones artísticas que están ocurriendo, sobre todo en Europa desde los años 60 hasta la fecha. La conceptualización ha sido sistematizada, entre otros por el alemán Hans-Thies Lehmann, desarrollada sobre todo en su libro *Teatro posdramático*, en donde lo define como una manera de superar cierta autarquía literaria, para irradiarse en todos los códigos del espectáculo teatral, de tal manera que para encontrar el sentido profundo del hecho teatral se debe descentralizar el texto y enfocar la mirada al conjunto total de la puesta en escena (Lehmann, 2016).

Una razón demasiado blindada

La ASAB, Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá, nos sorprendió con el montaje de la obra del dramaturgo y director teatral de origen argentino, Arístides Vargas, fundador y director de uno de los grupos más representativos del Ecuador: Malayerba. Aunque ya es un autor de trayectoria sus propuestas novedosas giran en torno a la memoria,

el desarraigo, la marginalidad. La suya es una escritura poética no carente de humor pero también de cierta amargura, pero a pesar de todo con la inocencia suficiente para creer que el mundo puede ser cambiado. Asimismo, su escritura tiene la crueldad de negarse esa esperanza y caer, por momentos, en la desesperación total (Alternativeteatral, 2015).

La obra de Arístides Vargas, basada a su vez en el *Quijote* de Cervantes, y *La verdadera historia de Sancho Panza* de Franz Kafka, es un relato casi que autobiográfico, pues recoge el testimonio de su hermano, Chicho Vargas, durante la dictadura argentina de los años 70. El recurso de los personajes (dos presos políticos) de imaginar otra realidad, en este caso las aventuras de Don Quijote y Sancho Panza, los ayuda a sobrevivir, y de alguna manera se convierte en una metáfora de la manera como Cervantes fue tejiendo su texto emblemático en prisión. Es una especie de fuga, a través de la fantasía para no alejarse de la utopía.

El montaje en rigor también era el trabajo de grado en dirección, del estudiante Juan Francisco Florido, quien tomó como pretexto la obra *La razón blindada* de Vargas, con la colaboración en la actuación de dos jóvenes actores que se revelaron en el festival por su gran histrionismo y capacidad de improvisación, además de una versatilidad e ingenio para cambiar de roles de manera casi automática. La puesta en escena deja a un lado los planteamientos políticos del autor, y se centra en el tratamiento de la locura, de modo que lo que queda es el espacio (un frenocopio) en el que dos personajes alucinados juegan constantemente a

asumir los roles de Quijote y de Sancho, con los escasos elementos que les brinda su propio entorno, acaso la tapa de un inodoro, dos palos, una mesa y un par de sillas, amén de unos trapos que les son suficientes para dotar de toda la parafernalia a sus personajes de ensoñación.

Los ambientes son creados también por un excelente diseño de iluminación que crea las atmósferas adecuadas de la realidad y la ficción; además de la presencia latente de los guardias que sugieren la interrupción ocasional de sus relatos.

Es inevitable en este montaje no evocar la pieza *Ñaque o de piojos y actores* del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, lo mismo que *Erase una vez un rey* del Grupo Aleph de Chile, y la versión colombiana de la obra, *El poder del juego* del TEAL –por allá en los años 70–, en donde parejas, tríos y cuartetos de personajes dialécticos hacían las delicias del público (Sánchez, 2015a).

El gran trabajo del equipo tiene sin embargo su inconveniente, y es precisamente la recurrencia exagerada al truco escénico utilizado para advertir el cambio de roles de los personajes, es decir, ese chasquido de dedos que al ser demasiado reiterado termina por volverse obvio y por ende predecible, además de la extensión innecesaria del espectáculo.

La muñequita ingenua y perversa de la casa

Quizás la que pudo ser una propuesta realmente contestaría en el festival fue el montaje de la Universidad de Caldas (los

otros anfitriones) de la obra del joven e irreverente dramaturgo uruguayo Gabriel Calderón, con quien podemos hacer fácilmente un equivalente de nuestro Andrés Caicedo.

La obra de Calderón es casi una premonición de adolescente en donde construye la historia de una familia, que puede ser una familia cualquiera, en donde habita una niña y su muñeca que puede ser cualquier otra niña con su muñeca. La versión del grupo, dirigida por el maestro Carlos Alberto Molano, recrea la estrategia del personaje que va de visita familiar a un espacio en donde solo sobreviven la madre y el mayordomo. Allí nos enteramos de toda la degradación de la familia con esa carga perversa de violencia y depravación que se refleja en el ser más ingenuo e inmaculado, como es el personaje de la niña (Alternativateatral, 2015).

La puesta en escena del grupo arriesga hasta la exacerbación la idea de ese pozo profundo que es el inconsciente, ese deseo latente que es la intención de matar al padre y a la madre, que en la obra no se insinúa en sentido figurado, sino literalmente. Poco a poco se va descubriendo que los actores y/o personajes, porque hay mucho de teatro de la presentación, van urdiendo una trama paralela, la cual consiste en ir involucrando al espectador desprevenido en este juego macabro, primero arrancándole unas risitas desenfadas para luego aterrarlo y acorralarlo como en los mejores experimentos del teatro pánico.

El montaje logra ese efecto de provocación al invadir el escenario con esas imágenes de travestismo, los manoseos y

obscenidades a los cuales es sometida la niña –que es idéntica a la muñequita–, la música entre la plancha y el de *strepeers show*, los carritos de supermercado típicos de la clase media y su cultura de *shopping center*, la manipulación de los objetos en un tono casi siempre rosadito, sobre todo el decorado y la escenografía, con algo de *kitsch*. Toda esta manipulación en la cual están siempre vedadas las relaciones de poder y dominación.

Sin embargo, toda esta explosión de imágenes y de atmósferas poco a poco va perdiendo su vigor, porque la intención de redundar y fastidiar al público va cediendo a una pretensión de agotar los recursos que se van desgastando y pueden opacar la capacidad de sorpresa del espectador, con actuaciones que pueden antojarse algo estereotipadas. Si los actores no se hubieran empalagado tanto en el uso y el abuso de estos recursos, que por momentos caracterizan a la propuesta de irreverente, estaríamos ante uno de los montajes más reveladores del festival.

Unas hermanas bien distintas

Cuando en una de las sesiones de los *Desmontajes* hablábamos de las comedias de Shakespeare, señalábamos que algunas de estas fueron escritas para congraciarse con la Corte, la nobleza, o con algún nuevo rico, como pudo haber sucedido con el Duque de Orsino, que algunos críticos del dramaturgo isabelino consideran que pudo haber sido un rico comerciante italiano afincado en Inglaterra, al cual los Actores del Rey implorarían su apoyo económico. Esto mismo pudo haber ocurrido con *Dos hermanas*, pieza de Fabio Rubiano que el grupo del Politécnico

Gran Colombiano puso en escena con la buena orientación del joven director Julián Romero.

¿Por qué digo que pudo ocurrir algo similar? Pues en esta propuesta dramaturgica de Rubiano no vemos al dramaturgo denso y riguroso que ha develado las pesadillas de una ciudad ciega y sorda, como han atinado a definirlo sus críticos más serios, sino a una suerte de guionista de cierta liviandad, de esos que quieren congraciarse con el establecimiento de ese teatro de evasión, escribiendo una obra llena de lugares comunes, con los archiconocidos chistes flojos y sexistas que circulan por las redes, y en saturados programas televisivos, con alguna alusión a *Medea* de Eurípides, como para darle cierta reputación al espectáculo (Teatro Petra 30 años, 2014).

El trabajo actoral un tanto desigual, asumido por las dos estudiantes del Politécnico, es digno de destacar, pues a pesar de la problemática diferencia en cuanto a los acentos y matices de los dos personajes, que crean un cerco a la verosimilitud de la propuesta escénica, logra hacer reventar a carcajadas o, como se dice en el argot de las comedias livianas, logra “hacer reír a mandíbula batiente” a un público complaciente y casi siempre dispuesto a divertirse con liviandades.

El montaje muy acertado de Julián Romero, con recursos ingeniosos, a veces algo atrevido y riesgoso, como la pretendida integración del personaje García con algún espectador desprevenido, logra su cometido al provocar en el auditorio la sensación de haber asistido a un espectáculo hartamente divertido.

Una propuesta de una importancia cardinal

La propuesta que vino del sur, de la Universidad Católica del Perú, sustentada en la obra *Los cuatro puntos cardinales*, de uno de los autores, genuino representante de la nueva dramaturgia alemana: Roland Schimmelpfennig, (nombre casi impronunciable para un texto casi indescifrable), bajo la dirección del maestro Jorge Villanueva, fue uno de los espectáculos teatrales más completos y equilibrados que tuvimos la oportunidad de apreciar en esta XII edición del Festival Internacional de Teatro Universitario en esta Manizales del alma.

La obra, con un argumento imbricado en la interrupción y en el descentramiento de las historias, se fragmenta y se rebela contra toda suerte de estructuras formales. Siempre se reiterará que un hombre ha tenido un accidente en un camión para dejar regadas sendas cajas de globos que otro hombre recoge con la intención de vivir del aire. Lo más parecido a un artista callejero. Estos dos hombres van a encontrar sus destinos en la persona de la chica a la que ambos aman, y que fue profetizado por una adivina que sabe que la muerte los ronda a todos.

En estas escasas y apenas esbozadas líneas temáticas se desarrolla una de las piezas clave de la nueva dramaturgia alemana. Un texto sugerente, con grandes evocaciones poéticas y acercamientos a otros textos y narrativas escénicas, planteado inicialmente para cuatro intérpretes (dos hombres y dos mujeres), el grupo lo metamorfosea en una hermosa obra coral, en donde es imposible no

retrotraernos a la tragedia griega. Sí, a esa tragedia de la cual deviene el teatro en Occidente y que apenas necesitó de un coro y de tres actores para narrarlo y actuarlo todo, de una vez y para siempre (Sánchez, 2015b).

Este grupo, con siete chicas y dos muchachos, asume este reto de duplicar y multiplicar los personajes. Gran experimento que logra descentrar el texto, ya de por sí descentrado. El grupo también recurre a un planteamiento de “austeridad escénica”, que nos recuerda en algo a Grotowski, en donde la poética del movimiento y un depurado trabajo vocal buscan hacer visible lo etéreo (Grotowski, 2008).

La música, lo coreográfico, el dominio del espacio escénico, el manejo de los ritmos corporales y vocales, un diseño de luces apropiado, un enfoque inequívoco de la danza teatro, y una dirección sobria pero contundente del espectáculo teatral, convierten a este montaje como la verdadera revelación del festival.

De los actores que reventaron una realidad que mortifica

De nuevo otro texto de Gabriel Calderón, ese joven dramaturgo uruguayo que está proponiendo una nueva textualidad sobre la escena latinoamericana. Esta vez el detonante es una frase cualquiera de aquellas que suele lanzar ese viejito loco y sabio, el exguerrillero y expresidente Pepe Mujica, haciendo referencia a los protagonistas del pasado político reciente, los victimarios de la dictadura y sus cómplices que se han atrincherado en los diferentes estamentos de la sociedad.

La obra, siguiendo las huellas que dejan las heridas de la memoria, nos ubica de nuevo en una historia familiar, como metáfora de la convivencia en la sociedad, con sus distintos actores. El duelo en el seno de la familia se convierte en el duelo de una sociedad que, en medio de su dolor, intenta contar toda la verdad, pero esta se fractura y se difumina como los fantasmas mismos a los que invoca.

Este montaje del grupo de la Universidad de Caldas (los insignes anfitriones), con una acertada dirección de Juan Camilo Molina, parte de las líneas argumentales del texto de Calderón, cuyas líneas argumentales son: una víspera de Nochebuena, cuando la familia se reúne –como es tradición– a dialogar, a limar asperezas, a evocar el pasado, para indagar qué pasó, a preguntarse por la causas de su disolución, termina irremediabilmente en la utopía frustrada de la reconciliación.

Imposible no evocar a *El duelo* de Chejov, ya que aquí de lo que se trata es de representar con toda actualidad los conflictos del hombre en cualquier latitud, es decir, aquello que no se puede ubicar en la solemne tontería o en la más sublime estupidez. Algo puede estar pasando en ese momento, en ese entonces y en ese ahora, para que hechos tan graves se den sin sentido en una sociedad burguesa llena de rituales y de amnesias que deambula dando palos de ciego (Chejov, 1979).

Todo esto sería puro melodrama, sino fuera por la estrategia del dramaturgo de traernos a escena el hecho de que casi todos sus familiares están muertos, acaso, con la excepción de la abuela paterna, y el novio de Ana, un joven con ínfulas de científico que se las ingenia para

regresarlos al presente, como una manera de congraciarse con su novia que tiene sus ilusiones detenidas en el pasado.

En este oleo de familia van apareciendo los fantasmas de la Madre, el Abuelo materno, su Padre, y su Tío, quien se encarga de ubicarnos en el tiempo. Así se va develando lo ocurrido en el pasado, una reconstrucción fragmentaria, pues el silencio y la amnesia de los protagonistas obligan a los espectadores a imaginar (el subtexto) lo que ocurrió en el pasado. Finalmente nos enteramos de que el abuelo colaboró con la dictadura, su padre y su tío fueron guerrilleros, y los demás roles que completan el fresco de la sociedad uruguaya del posconflicto (Dramaturgia uruguaya, 2012).

La puesta en escena, sobria, tamizada, con un manejo acertado del espacio, en donde los *flashbacks* ocurren sin ningún artificio, logra atrapar al espectador en esta atmósfera de misterios, evocaciones y realidades políticas que aborda la pieza. Tal vez el único *pero*, que debemos señalar, es la desigualdad en el nivel de interpretación de los actores, pues algunos se desenvuelven casi a un nivel profesional, mientras otros se quedan en un nivel muy aficionado.

Con todo, es junto al trabajo de nuestros compañeros de *Los cuatro puntos cardinales*, de la Universidad Católica del Perú, uno de los trabajos más inquietantes y reveladores de este festival.

Cabeza de Vaca o lo que va de la historia a la ficción

El trabajo que trajo la Universidad de Guadalajara: *Conjueros*, obra en formato de

monólogo múltiple, de uno de los nuevos dramaturgos mexicanos, Efraín Franco Frías, demanda una lectura especial. La obra es una especie de ficción histórica sobre el periplo del conquistador español Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y de su supuesto hijo Crisóstomo. (¿Personaje de ficción?).

Para el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, el enfrentamiento del narrador con el material que proporciona la historia también es un asunto de ficción, ateniéndonos a la reconfiguración de las historias por la memoria. Discusión que parte en torno de la identidad narrativa.

Para Ricoeur interpretar es extraer el ser-en-el-mundo que se halla en el texto. En este sentido, se propuso afrontar el problema de la “apropiación del texto”, es decir, de la aplicación del significado del texto a la vida del lector. La reelaboración del texto por parte del lector es uno de los ejes de la teoría de Paul Ricoeur (1999).

La intención de *Conjueros* se puede leer en la idea de mostrar el lado tenebroso de la Iglesia en la época de la Inquisición. Y para ello recurre tanto a lo documental como a la ficción histórica, en donde la puesta en escena gira en torno a la vivencia del conquistador español Alvar Núñez Cabeza de Vaca y su hijo Crisóstomo, quienes a través de un tratamiento especial del tiempo y del espacio se enfrentan a la Santa Inquisición. Se reconstruye una época de represión, cuando Cabeza de Vaca es acusado de no ser fiel a la Corona española por ciertas acciones y actos en contra de la institución religiosa, lo que fue suficiente para que la Inquisición le iniciara varios juicios y lo despojara de sus títulos.

Con la dirección del chileno Ricardo Hernández Salgado, quien no pudo viajar por diferentes razones, y la actuación de David Venegas Norzagaray, egresado de la Licenciatura en Artes Escénicas, con orientación en teatro, de la Universidad de Guadalajara, la obra se nos presentó como un trabajo de actuación muy profesional, con un tratamiento escenográfico y un diseño de iluminación muy sugerentes. Bastaron el tendido de un juego de sogas y unos pequeños círculos de luz para evocar una embarcación de la época, las mazmorras de la Inquisición y los palacetes de los prelados que decidían la suerte de los hombres caídos en desgracia en esta empresa alucinada de la conquista de América, como los ritos y las ceremonias de los indígenas con sus sortilegios interviniendo la realidad. Igualmente, se debe destacar la hermosísima partitura musical de Saúl Franco Hernández, quien interpreta su música original en vivo.

Personalmente, tuve la oportunidad de acercarme a estas historias, cuando en 1994 puse en escena la obra *Guatimoc o la caída de un imperio*, basada en el texto del escritor colombiano de la época republicana José Fernández Madrid, que curiosamente trató el tema de la conquista de México; en ese momento me atrapó la crónica de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, más conocida como *Naufrajos* (Núñez, 2008). La historia del conquistador que, paradójicamente, es conquistado culturalmente por los indígenas mexicanos y sus prácticas de chamanismo.

DE PERFORMANCES, INSTALACIONES Y OTROS DEMONIOS

Se nos ha vendido la idea de que los performances, las instalaciones o cualquiera de las acciones escénicas que trascienden las convenciones de lo puramente disciplinar, entiéndase el teatro o la danza, son un asunto exclusivo de la posmodernidad, y nos olvidamos que desde Esquilo el teatro griego, con todo y lo asombroso de su maquinaria, ya empezaba el tema de estos formatos puesto que de alguna manera el factor de la improvisación estaba enfocado en la idea de la provocación o el asombro, apoyados en un sentido particular de la estética, en donde lo interdisciplinar juega un papel preponderante.

También, el *performance* y la *instalación* están asociados a la idea del arte en vivo, el *happening*, el *body art* y, en términos generales, al arte conceptual. En el marco del cronotopo, la historia de estos formatos arranca comenzando el siglo XX, con las acciones en vivo de artistas identificados en los movimientos vanguardistas, muy cercanos al futurismo, al constructivismo, al dadaísmo y al surrealismo. Se puede considerar *El misterio bufo* de Vladimir Maiakovski, uno de los montajes precursores, con un enfoque cubofuturista, que en su época no fue muy bien comprendido, en plena efervescencia de la Revolución Rusa (Maiakovski, 1974). La idea es provocar una experiencia visceral o conceptual en un espacio y un ambiente específico; para ello, el espacio de exposición de la obra es transitado por el espectador para que interactúe con ella. Las intervenciones

en espacios naturales se han convertido en una de las formas más recurrentes de estas propuestas, y el Festival en su XII edición en Manizales no fue la excepción.

Buscando una salida a cualquier precio

La propuesta de la artista Daiana Carvalho Miranda: *Salida de emergencia*, de la Universidad Federal de Bahía –Brasil–, se inscribe en este formato del performance en donde una de las intenciones de la artista es incomodar al espectador, hacerlo partícipe en medio de su incomodidad, e interrumpir fugazmente su cotidianidad. En este trabajo se nota que hay más justificación que realización, pues en verdad la artista logra incomodar y hasta exasperar al espectador en el hecho de obligarlo a describir unos caminos en donde la geometría del espacio no concordaba con la geometría de su destreza corporal.

La epidermis diseminada en lo concreto

El trabajo del profesor Fernando Ovalle de la Universidad de Caldas (el último de los anfitriones): *Piel de cemento*, logró una intervención plástica y dancística con el espacio adyacente al Galpón de Bellas Artes. En la integración con dicho espacio y su materialidad, está la clave de profundización en lo orgánico de su propuesta. El entorno logró ser descrito con unos cuerpos que humanizaban por instantes la paródica estabilidad de las esculturas de hormigón en posiciones aéreas saltando en la cuerda floja. La piel se fundió con el cemento, y la música penetró hasta los folículos pilosos, encontrando en los poros de los andenes y senderos de concreto que fueron revestidos por

una especie de halito vital. El alma de los cuerpos en movimiento, conjurando el dolor y la ansiedad de estos espacios para ser habitados y resignificados por la magia de la danza.

Mutatis mutandis

La propuesta que llegó de Argentina con María Luz Roa, de la Universidad de Buenos Aires, a pesar de ser la socialización de un trabajo de grado en Antropología, concluye con una juiciosa investigación sobre el mundo de una población de cultivadores y cosecheros de la yerba mate (los tareferos), caracterizados por sus paupérrimas condiciones de vida. La obra, que se define a sí misma en dos partes, en primer lugar *Biografía mutante* en su tratamiento musical y en segundo lugar *Carne oscura y triste ¿qué hay en ti?* con un enfoque de teatro documental, se presenta como una propuesta híbrida entre el monólogo y el performance. El espectador es sobrecogido con imágenes sugerentes proyectadas sobre una pantalla tamizada con materiales propios del trabajo de los tareferos, cuya voz asume la actriz y performer, en una especie de denuncia muy cercana formalmente a estrategias del teatro de los 70. Imposible no evocar el documental *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva, además de la realidad de nuestros raspachines de hoja de coca, que son la parte de la cadena más frágil y demencialmente combatida del narcotráfico (ProimagenesColombia, 1966-1971).

Esta vocación trágica de la existencia de la pobreza, tal como la presenta la obra, que por momentos se asoma a lo elemental, con sus estereotipos y lamentaciones,

cercanos al melodrama de la miseria, por desgracia no ha logrado cambiar lo que se debería cambiar.

CONCLUSIONES

Sobre lo observado en este XII Festival Internacional de Teatro Universitario de Manizales, que en estos momentos se ha posicionado de tal manera que puede ser tanto o más importante que el mismo festival homónimo de teatro profesional, y que paradójicamente hace ya algunas décadas empezó siendo un festival de teatro universitario, podemos hallar algunos elementos esenciales que debemos destacar.

En primer lugar, el homenaje a los 60 años del TEC situó la discusión académica en los terrenos de la reflexión en torno de la *Creación colectiva*, al concepto de Grupo, y a una revaloración del Movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. En este sentido fueron un gran insumo las lecturas y los enfoques que sobre el tema aportaron los maestros Thamer Arana y Mario Cardona de la Universidad de Antioquia, específicamente sobre el Método, el desarrollo de su sistematización, sus enunciados, y su incidencia en lo pedagógico y en lo dramático. La vivencia de la creación colectiva en el Teatro La Candelaria, entendida como procesos expresados a través de experiencias de vida por parte de Alexandra Escobar y Felipe Rendón, jóvenes exponentes de las nuevas generaciones de la escena nacional.

Conocer de primera mano el legado del Maestro Enrique Buenaventura, a través de los talleres que orienta la maestra Jacqueline Vidal, y que se obstina por

ampliar la circulación de la obra del TEC, con el riesgo de que el pensamiento del maestro se convierta en doctrina.

La inevitable permanencia de los clásicos y sus viejas artes de hacer teatro que siguen permeando a los hacedores de las nuevas. Me refiero al joven Shakespeare, que sigue y seguirá siendo un faro imprescindible para todo estudiante y actor que quiera perseverar en el oficio.

La revalorización de la obra de nuestros maestros que ya empiezan a volverse clásicos, pues sus obras se siguen y se seguirán montando en todos los festivales de teatro, profesionales o aficionados. Nos referimos, por supuesto, a Santiago García y a Enrique Buenaventura.

El desarrollo de una nueva dramaturgia latinoamericana, con voces que refrescan la escena, a través de obras llenas de vitalidad y de otras miradas para develar nuestra realidad. Autores como Arístides Vargas, Gabriel Calderón, Efraín Franco, y Fabio Rubiano, empiezan a ser imprescindibles en las puestas en escena del teatro nacional.

La necesidad de volver a conversar civilizadamente sobre nuestros procesos, nuestros hallazgos, y nuestras limitaciones. Diálogos que en los 60 alimentaron la *Familia Forero*, pero que se han resignificado en estos momentos con eventos académicos como los *Desmontajes*, que propician la discusión y el enriquecimiento de nuestro trabajo, con el riesgo de que en algunas valoraciones críticas se cometa alguna injusticia con alguien, como las que se pudieron haber cometido con la presente lectura.

REFERENCIAS

- Alternivateatral. (2015a). La razón blindada. <http://www.alternivateatral.com/obra9486-la-razon-blindada>
- Alternivateatral. (2015b). Mi muñequita – la farsa–. <http://www.alternivateatral.com/obra13921-mi-muniquita-la-farsa>
- Brecht, B. (1934). *Cinco dificultades para decir la verdad*. Recuperado de <http://archivo.juventudes.org/textos/Bertold%20Brecht/Las%20cinco%20dificultades%20para%20decir%20la%20verdad.pdf>
- Chejov, A. (1979). *Teatro completo*. Madrid, España: Editorial Aguilar.
- Defoe, D. (2007). *Historias de piratas*. Barcelona, España: Ediciones Byblos.
- Duque, F. & Prada, J. (2004). *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá, Colombia: Investigación teatral editores - Ministerio de Cultura.
- Edmondson, P. & Wells, S. (2016). *La verdad sobre Shakespeare: argumentos, evidencias y polémicas*. Barcelona, España: Editorial Stella Maris.
- Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Halliday, F. E. (1985). *Shakespeare. Grandes biografías*. Barcelona, España: Biblioteca Salvat.
- Jaramillo, M. M. (2004). Teatro en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 17.
- Jaramillo, M. M. & Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista Estudios Sociales*, 17, 107-112.
- Lamus O., Marina. (s.f.). *Biografías*. Colección: Artes y Oficios. Biblioteca virtual del Banco de la República.
- Lehmamn, H.-T. (2016). *Teatro posdramático*. Editorial CENDEAC.
- López, L. (2016). *Shakespeare en el cine*. España: T&B Editores.
- Lope de Vega, F. (1973). *El nuevo arte de hacer comedias en nuestro tiempo*. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe.
- Maiakovski, V. (1974). *Poesía y revolución*. Barcelona, España: Península.
- Núñez Cabeza de Vaca, A. (2008). *Naufragios*. Editorial Losada.
- ProimagenesColombia. (1966-1971). Chircales. http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=1566
- Rey, P. N. (1900). *Actores del TEC & 501210*. OTRO: Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero.
- Ricoeur, P. (1999). *Historia y narratividad*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Ruiz, O. L. (2016). *La dramaturgia de Enrique Buenaventura en Ópera Bufo* (tesis de magíster). Universidad del Valle, Cali, Colombia. Recuperado de <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/10274/1/CB-0565882.pdf>
- Sánchez, C. A. (2015a). *Teatro de los 70s*. Bogotá, Colombia: Mincultura - Proyecto Editorial La Esfinge.
- Sánchez, C. A. (2015b). *Teatro griego del siglo V a.C. Para el teatro colombiano del siglo XXI d.C*. Bogotá, Colombia: Mincultura - Proyecto Editorial La Esfinge.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona, España: Alba.
- Teatro Petra 30 Años. (2014). *Grandes creadores del teatro colombiano*. Bogotá, Colombia: Mincultura.



Fotógrafo: Archivos Departamento de Artes Escénicas
Obra: Shakespeare en Tinieblas
Dirección: Liliana Hurtado Sáenz

EL PERSONAJE COMO ESENCIA PSICOLÓGICA*

THE CHARACTER AS A PSYCHOLOGICAL ESSENCE

Andrea Argel Lozano Silva**

** Magister en Artes Visuales. Estudiante del programa de Doctorado en Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México.
E-mail: campanitastocando@gmail.com

RESUMEN

El objetivo de este artículo es exponer una perspectiva del personaje al que nombramos “esencia psicológica”, en contraste con el predominante discurso del paradigma actante (basado en los estudios de narratología, principalmente del formalismo ruso y del estructuralismo francés). Apoyándonos para dicho fin en el análisis de las doctrinas de autores como Seymour Chatman, Francesco Casetti y Federico Di Chio. Erigiéndose esta teoría como un valioso recurso para su análisis y creación.

PALABRAS CLAVE

Psicología del personaje, actante, rasgo, personalidad, carácter.

ABSTRACT

The general objective of this article is to expose a perspective of the character that we named “psychological essence”, in contrast with the predominant discourse of the actant paradigm (based on the studies of narratology, mainly Russian formalism and French structuralism), getting support for that purpose, on the analysis of the doctrines of authors such as Seymour Chatman, Francesco Casetti and Federico Di Chio. This theory is established as a valuable resource for its analysis and creation.

KEY WORDS

Psychology of the character, actant, trait, personality, character.

* Recibido: 25 de junio de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

INTRODUCCIÓN

Cabe aclarar en primer lugar: la noción del personaje como “actante” supone la idea de haber sido creado primordialmente para cumplir una función dentro de la historia, por lo tanto más que designarle “personaje” se le llama con frecuencia “agente”. Desde la poética aristotélica, se nos deja ver una idea secundaria de este, donde solo existe en relación a la acción. Así nos dice Aristóteles: es posible haber fábulas sin caracteres, pero no caracteres sin fábula. Aunque es Algirdas Julien Greimas quien popularizó y amplió en la segunda mitad del siglo XX el concepto de “actante” (término que tomó prestado del lingüista Lucien Tesnière). Así dicho autor nos dice con respecto al relato es:

(...) una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes o actuados. A este nivel, una primera categorización: *individual vs. colectivo* permite distinguir un héroe asocial que desligándose de la comunidad, aparece como un agente gracias al cual se produce la inversión de la situación; que se presenta, dicho de otro modo, como mediador personalizado entre la situación-antes y la situación-después. (Greimas, 1970, p.48)

El actante, bajo este discurso, es un elemento validado por el puesto en donde se ubica dentro de las coordenadas pertenecientes a la estructura de la narración, además de la contribución que cumple para este avance.

Para Roland Barthes (1970):

Estos “agentes”, que son muy numerosos no pueden ser ni descriptivos ni clasificados en términos de “personas”, ya se considere a la “persona” como una forma puramente histórica, restringida a ciertos géneros (...) y que en consecuencia, haya que exceptuar el caso, amplísimo de todos los relatos (cuentos populares, textos contemporáneos), que comportan agentes pero no personas. (p.29)

Anderson (2007) nos dice que este actante puede tomar diversas formas:

Los agentes que promueven la acción pueden no ser humanos: cosas (una escoba), animales (un perro), monstruos (una sirena), fuerzas (una inundación), ideas abstractas (el bien, el mal), criaturas sobrenaturales (dioses, diablos, duendes). En un cuento alegórico la Virtud actúa como una señora virtuosa. En un cuento fantástico hadas y ángeles nos intrigan con sus caprichos. (p.237)

Según Vladimir Propp (precursor de esta teoría en 1928), una de las principales conclusiones estimadas, en su análisis de alrededor de 100 cuentos rusos, fue la de notar un número de acciones repetidas una y otra vez en dichos relatos. Abriéndose con ello las puertas a la formulación de normas o patrones identificables que a su vez conforman una estructura. En ese sentido el agente importa al nivel de las acciones realizadas, y la contribución de ello al relato se define pues por los principios así como los medios de la

acción: un deseo, un deber, un saber, de naturaleza y de intensidad variables.

Sin embargo, en este artículo propondremos un enfoque distinto del personaje al que llamaremos "esencia psicológica", a partir de analizar las tesis, fundamentalmente, de autores como Seymour Chatman, Francesco Casetti, Federico Di Chio, entre otros. Haciéndole frente a la muy extendida noción del "personaje como actante", donde hemos podido observar los militantes de estas teorías, en cuyo caso se resistieron a estimar al personaje como construcción psicológica, cediendo solo más que para catalogarla según es acción. Tomachevski llegó hasta negar al personaje toda su importancia narrativa, aunque después matizó.

EL PERSONAJE COMO PERSONA

Así, hemos de comenzar afirmando que una narración relata acciones, asimismo contar es elegir acciones ordenadas que conforman hechos más complejos. Estas acciones son realizadas por personajes, por lo tanto "no hay cuento sin acción ni acción sin agentes" (Anderson, 2007, p.236). No obstante, Chatman (1990) advierte la importancia de "tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama" (p.129). Casetti y Di Chio (1996) sostienen que "las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas de alguien, acontecimientos y acciones relativos a quien, como hemos visto, tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: en un palabra, una persona" (p.177).

Pero existe la dificultad de determinar ¿en qué consiste un personaje más allá de sus puntos de fricción con el entorno? Tratando de ofrecer una respuesta a dicha cuestión: "significa asumirlo como individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo actitudinal, así como una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc." (Casetti & Di Chio, 1996, p.178). En otras palabras, es concebirlo desde una unidad psicológica que simule aquello a lo que nos enfrentamos en la vida.

Sin embargo, algunos autores como Anderson señalan la imposibilidad de esta meta, puesto que la persona existe, mientras el personaje solo vive a través de las palabras y estas palabras en realidad son del autor. Chatman (1990) responde a ello afirmando: "por supuesto los personajes ficticios no son seres vivos, pero eso no significa que como imitaciones construidas estén limitadas de alguna manera a las palabras de un libro" (p.126). Expliquemos mejor esta idea: las palabras evocan un mundo, donde en mayor o menor grado se edifica tomando prestado de la experiencia, aun se trate de una entidad completamente fantástica, situación observable incluso en biografías de personas reales, donde es evidente, en este último caso, que un intento de conocerlo demandará una reconstrucción a través de datos y opiniones que nos llevarán tarde o temprano a una especulación de su persona, y en esta acción nadie acusará a sus biógrafos de erigirlos de meras palabras.

Los teóricos de los personajes a favor de una estima de ellos como "personas", advierten sobre el desatino de referirse

a estos como simples “abstracciones” o “cúmulos” verbales, pues es tal cual si dijésemos que una pintura tan solo es una tabla coloreada o una composición musical es una escueta emisión de sonidos varios, en contraste con la visión regular que tenemos del cine, la opera o el teatro que, si bien se pueden estudiar momentáneamente por separado (imagen, sonido, historia, etc.), en realidad se les concibe como un conjunto, no una división donde es más importante uno que otro. Por lo tanto en la historia, donde los personajes son parte, evitaremos una disociación de ellos, ya que todos sirven al fin común de la obra en su totalidad, para en contraste ir más por una estima como elementos unidos, pero también susceptibles de ser interdependientes para su estudio. Nikolajeva (2014) comenta al respecto, influida por la célebre opinión de Henry James: “El personaje (...) se revela a través del involucramiento con la trama. ¿Qué es el personaje sino la determinación del acontecimiento? y ¿Qué es el acontecimiento sino la ilustración del personaje?” (p.271). “(...) cuando un personaje hace algo, se convierte en personaje, y es el acto que realiza el personaje lo que constituye la trama. Ambos dependen uno del otro” (James citado en Canet & Prósper, 2009, p.67).

Sin embargo, tradicionalmente se le ha concebido como una mera subordinación a las acciones dentro del relato, aunque algunos estructuralistas han llegado a admitir la necesidad de una concepción del personaje más abierta y afuncional. Por ejemplo, Todorov está de acuerdo con la visión de Propp, pero simultáneamente distingue dos categorías: las enfocadas

en el personaje o psicológicas y las narraciones concentradas en la trama o apsicológicas.

Para las narraciones psicológicas, las acciones son “expresiones” o incluso “síntomas” de la personalidad por lo tanto “transitivas”; para las narraciones apsicológicas existe por derecho propio, como fuentes independientes de interés y por lo tanto “intransitivas”. En términos gramaticales narrativos, lo fundamental para las primeras es el sujeto, para las últimas el predicado. (Chatman, 1990, p.122)

Llamemos entonces a las primeras “X” y a las segundas “Y”. Los relatos psicológicos hacen hincapié en la experiencia de “X”, mientras que para las narraciones apsicológicas la importancia recae en los hechos. Dentro de la propuesta de Todorov podemos observar que cuando se cita un rasgo de la personalidad en una narración apsicológica hay una consecuencia regularmente inmediata, entonces si el personaje es codicioso buscará la manera de obtener dinero, es decir el rasgo promueve acciones, no puede haber actuaciones sin motivaciones. En las narraciones psicológicas su conducta no necesariamente detona una acción mediata, puede ser independiente o hasta contradictoria (regularmente estas situaciones son comunes en los relatos contemporáneos y poco frecuentes en los clásicos).

Aristóteles, quien fuese una inspiración para los estructuralistas, al enfatizar la acción por encima de los hombres que la

realizan, ya había señalado tímidamente una diferencia en *La Poética* donde el agente (*pathos*) es distinguible del carácter (*ethos*), sentando un precedente importante. Así el filósofo subraya la existencia del carácter del personaje, aunque siempre se le determine por las acciones. Según su visión, dicho carácter se reviste de cualidades “nobles” o “bajas” como por ejemplo “bondad” y “maldad”, igualmente él entiende carácter como: esas sustancias que conforman al agente y le hacen ser de cierto tipo.

Sumándose a esta apertura en el siglo XX, Barthes –quien es un estructuralista, el cual típicamente como sus colegas Bremond, Todorov y Greimas– considera al personaje según sus acciones. Pero Chatman (1990) en su análisis de *Sarrasine* de Balzac, deja ver que tanto el escenario como los personajes no se subordinan simplemente a la narración, pues son elementos que se manifiestan por su “código”, el designado “código sémico” (abreviado en SEM), contradiciendo su primera noción, para ceder a una visión de un personaje como esencia psicológica, al utilizar la palabra “rasgo” y “personalidad” en S/Z, las cuales indican que el personaje es producto de una mixtura relativamente estable (según la repetición del sema) y compleja (los rasgos más o menos congruentes y más o menos contradictorios), por lo tanto esta complejidad determina la personalidad, tal como lo hiciese el olor de un platillo donde se aprecia una mezcla y es justamente esa combinación que lo hace ser. En ese sentido, la personalidad se define a partir de los rasgos predominantes e incluso contradictorios.

LOS RASGOS Y LOS ESTADOS DE ÁNIMO

Los rasgos, según los psicólogos, no se limitan solo a los mentales (ofreciéndonos con ello la oportunidad de no hacerlo nosotros con respecto a los personajes ficticios), pero ¿qué es un rasgo? Según Chatman (1990), siguiendo las teorías de Joy Paul Guilford, “cualquier manera distinguible y relativamente duradera en la que un individuo se diferencia de otro” (p.130). Hay una tipología hecha por el psicólogo Gordon W. Allport, de la cual retomaremos algunas ideas, como aquella donde se nos sugiere identificar un rasgo como una actividad constante, es decir un sistema de hábitos interdependientes:

Si se puede mostrar que el hábito de lavarse los dientes (...) no tiene relación con el hábito de dominar a un comerciante, no hay posibilidad de que un rasgo comprenda estos dos hábitos; pero sí puede demostrarse que el hábito de dominar a un comerciante (...) está relacionado con el hábito de engañar a los guardias para poder pasar, se supone que existe un rasgo común de personalidad que incluye estos dos hábitos. (Chatman, 1990, p.132)

Chatman (1990) precisa los rasgos como:

Una cualidad personal relativamente estable o duradera reconociendo qué tanto puede revelarse, es decir, aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia, como puede desaparecer y ser sustituido por otro (...). El rasgo de timidez de Pip es sustituido por un esnobismo

después de heredar y este a su vez se convierte finalmente en uno de humildad y gratitud, tras el descubrimiento del origen de su buena fortuna. (p.135)

Por lo tanto, para saber si un individuo tiene un rasgo es necesario tener evidencia de reacciones repetitivas, aunque también vale la pena notar la existencia de actos independientes de los hábitos, incluso contradictorios, pues en toda personalidad existen hechos no relacionados con los rasgos, donde más bien es un producto del estímulo del momento.

Esta idea del rasgo como un conjunto de hábitos interdependientes es de gran utilidad para nuestro estudio, debido a que el público identifica ciertos hábitos como sintomáticos de un rasgo, es decir, si un personaje se le ve constantemente mirándose al espejo, cuidándose en demasía su apariencia, el narratorio se verá obligado a interpretar estos hábitos como un rasgo predominante. Esta persistencia evidentemente el público no la mide rigurosamente mediante la estadística, sino empíricamente, así la observación e identificaciones superpuestas serán significativas para mantener una idea coherente y elaborar un perfil del personaje, en el acto lector, aunque como lo mencionamos con anterioridad y sobre todo en las narraciones contemporáneas estos actos pueden ser incoherentes. Bajo este discurso, entonces los rasgos se distinguen de los fenómenos psicológicos momentáneos, es decir de los estados de ánimos pasajeros de los estables. Aristóteles denominó estos matices efímeros como *dianoia* (pensamiento), es decir lo que pasa en la mente en un momento particular, de un personaje, donde sin embargo no define su disposición general.

Comprendido lo anterior, ahora es factible divisar una diferencia primordial entre sucesos y rasgos. Los primeros tienen sus disposiciones rigurosamente determinadas en la historia (al menos en los relatos clásicos). El orden de la historia es fijo, aunque el discurso lo aborde en una secuencia alternativa la disposición natural siempre consigue reconstruirse (su terreno de acción está predeterminado). En contraste con los rasgos, quienes no presentan limitaciones, y pueden extenderse a lo largo de la obra, ya que no están sujetos en una cadena temporal, como ocurre con los sucesos, suscritos de manera horizontal (antes y después). No obstante, afirmar que un rasgo u otro existente no están limitados en su entorno no significa que su momento de participación no sea importante, de alguna manera estos coexisten con el relato, en contraste con los estados de ánimo, en cuyo caso sí tienen presencias limitadas pues, recordemos, son temporales.

Asimismo, los llamados rasgos adquieren propiedades o mejor dicho calificativos, designados culturalmente, por ejemplo desde:

La astrología (jovial, saturnino), la medicina galena (de buen humor, de sangre fría), la Reforma (sincero, intolerante, fanático, seguro de sí mismo), el neoclasicismo (fatuo, insensible, rústico), el romanticismo (deprimido, apático, tímido), la psicología y el psicoanálisis (introvertido, neurótico, esquizoide) etc. (Chatman, 1990, p.132)

Pero un rasgo es un adjetivo narrativo el cual puede ser sacado del lenguaje ordinario, que designa una cualidad regular de un personaje, durante parte o toda la historia (su ámbito):

Así como definimos “suceso” al nivel de la historia como un predicado narrativo (hacer o suceder), igualmente se puede definir un “rasgo” como el adjetivo narrativo que va unido a una cópula narrativa cuando esta reemplaza al predicado transitivo normal. El adjetivo real, por supuesto, no tiene por qué aparecer (y en las narraciones modernistas no lo hace). Pero sea inferido o no, es inmanente a la estructura profunda del texto. (Chatman, 1990, p.134)

La definición del rasgo narrativo como adjetivo, que a su vez se define como una cualidad personal, puede valorarse de forma improvisada por el público, sin necesariamente acudir a los rigurosos presupuestos de la psicología (aunque siempre resulta valiosa, para el autor que los crea, comprender algunas cuestiones). Sin embargo, en todo momento ya sea como lectores o creadores, a la hora de interpretar un texto narrativo debemos diferenciar claramente un caso de la vida real, de uno donde el término “ficticio” nos recuerda que estamos tratando con construcciones artísticas y no realidades psicológicas.

Percy Lubbock nos dice al respecto:

Nada es más sencillo que hacerse una idea de un ser humano, una

figura y un personaje por medio de una serie de ojeadas y anécdotas. Todos los días practicamos creaciones de ese tipo. Estamos continuamente juntando la evidencia fragmentaria que tenemos sobre la gente que nos rodea y formando sus imágenes en nuestra mente. Es la manera en la que hacemos nuestro mundo; parcialmente de manera imperfecta, muy por casualidad, pero aun así todo el mundo constantemente se enfrenta a esta experiencia como artista. (Citado en Chatman, 1990, p.137)

Añadiendo a ello, un testimonio a favor del “código de rasgos” de la personalidad como medio eficaz para examinar a los personajes, por supuesto no significa que sus vidas vayan más allá de las ficciones donde están inmersos; comprendamos que estos no tienen vida, solo les hemos dotado de personalidad en razón de tomar como referencia una estructura familiar para nosotros, pues hasta los relatos fantásticos demandan inferencias, suposiciones y expectativas acordes a nuestra experiencia. Por lo tanto, es válido estudiar la conducta de los personajes, en la medida de ser referentes de la realidad. Así los críticos tienen razón al poner en entredicho cuando se les psicoanaliza como personas verdaderas, no obstante deberían aceptar que son finalmente construcciones narrativas que se valen de la experiencia cotidiana y al mismo tiempo de los términos prestados por la psicología, afincados ambos a un contexto cultural, proveedor de adjetivos calificativos.

Incluso Anderson (2007) admite:

El cuentista es una persona real que crea a un personaje a su imagen y semejanza. Se observa a sí mismo, observa a los vecinos, junta esas observaciones e imagina a un personaje que es como él y como sus vecinos. Un escritor, por imaginativo que sea, no puede renunciar ni a su condición humana ni deja de percibir sus órganos sensoriales ni abandonar el sistema solar. Según que sea un misántropo o un filántropo rebajará o enaltecerá la imagen del hombre; si es un sofista intentará convencernos de que su saber es portentosamente metaempírico; si es un utopista de ciencia-ficción inventará criaturas en un remoto punto de la galaxia. Sea como fuere, ese escritor no podrá menos de proyectar su propia humanidad en los personajes que crea, no importa que tengan formas de animales o de cosas inanimadas. (p.241)

Afirmaremos entonces que un personaje se asemeja a una persona, en razón de aplicar las leyes en cuyo caso gobiernan la conducta humana, para de esta manera construir la ficción.

CONCLUSIÓN

Por lo tanto, podemos indicar finalmente y destacar ante la extendida noción del personaje como un agente subordinado a la acción de la trama a lo largo de la evolución histórica del término, el surgimiento de voces como las de los

estudiosos Chatman, Casetti y Di Chio (principalmente), quienes nos proponen la importancia de estimarle como persona, es decir dotado de una personalidad integrada por cualidades superpuestas. Esta visión es en cierta manera compartida por algunos estructuralistas como Todorov y Barthes, donde este último autor hasta confiesa ver en el personaje un resultado de combinaciones, fruto de una relativa estabilidad (indicada como la repetición del sema), y del otro lado algunas otras manifestaciones complejas e incluso contradictorias, de las cuales la combinación de estas erigen la llamada personalidad. En otras palabras, la personalidad es la forma de ser, definido desde lo cognitivo, la manera de pensar y sentir, pero también puede estimarse desde lo conductual (a través de sus acciones) o la mixtura de ambos.

Si analizamos al personaje desde su personalidad, acudiremos evidentemente al código de rasgos que lo componen. Los rasgos son entendidos como un carácter personal más o menos estable o duradero, pudiendo aparecer más pronto o más tarde en el curso de la historia. Entonces, para saber si un sujeto tiene un rasgo sobresaliente es necesario tener evidencia de reacciones repetitivas, diferenciándose de los estados de ánimo, los cuales son siempre pasajeros y no definen completamente al personaje, tan solo responden a un impulso del momento. Así los rasgos corresponden al verbo "ser", ilustrados perfectamente en la oración, mientras el verbo "estar" pertenece a los segundos (los estados de ánimo). Por lo tanto decir "estoy enojado" solo es un momento, no todo el tiempo.

Simultáneamente, los llamados rasgos adquieren propiedades o mejor dicho calificativos, designados culturalmente. Así el personaje se le estima como tal en la medida de construirse o estimarle, tomando como referente las leyes de la realidad o en el mejor de los casos de los términos prestados por la psicología, pero sin olvidar su calidad de ficticio. Este enfoque del personaje como “entidad psicológica” nos revela una idea de este, tan importante como los hechos en cuyo caso constituyen una historia, de tal manera que no existe una primacía de uno sobre otro, sino una lectura en la que ambos tienen un lugar de interés en el relato.

REFERENCIAS

- Anderson, E. (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, España: Ariel.
- Barthes, R., Bremond, C., Genette, G., Greimas A., Gritti, J., Metz, C., Morin, V., Todorov, T. (1970). *Análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Canet, F. & Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid, España: Síntesis.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1996). *Cómo analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid, España: Taurus.
- Nikolajeva, M. (2014). *Retórica del personaje en la literatura para niños*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.



Fotógrafos: Diego Giraldo, Santiago Benavides
Obra: La Casa
Dirección: Beatriz Cardona López

Cómo citar:

García, N. & Reyes, A. del R. (2018). Pedagogía artística en escenarios de catástrofe: intervención artística y pedagógica luego del terremoto del 16 de abril de 2016 en la provincia de Manabí (Ecuador). *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 10, 195-204.

PEDAGOGÍA ARTÍSTICA EN ESCENARIOS DE CATÁSTROFE: INTERVENCIÓN ARTÍSTICA Y PEDAGÓGICA LUEGO DEL TERREMOTO DEL 16 DE ABRIL DE 2016 EN LA PROVINCIA DE MANABÍ (ECUADOR)*

ARTISTIC PEDAGOGY IN CATASTROPHE SCENARIOS: ARTISTIC AND PEDAGOGICAL INTERVENTION AFTER THE EARTHQUAKE OF APRIL 16, 2016 IN THE PROVINCE OF MANABÍ (ECUADOR)

Nixon García Sabando** y Alba del Rocío Reyes Macías**

*** Docentes, Facultad de
Ciencias de la Educación,
Universidad Laica
Eloy Alfaro de Manabí.
Miembros del Grupo
de Teatro La Trinchera.
Manta, Ecuador.
E-mail: nixon.garcia@
uleam.edu.ec - albadelrocio.
reyes@uleam.edu.ec*

RESUMEN

Este artículo aborda la experiencia artística y pedagógica de un grupo de artistas independientes, docentes y estudiantes de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, con las personas afectadas por el terremoto del 16 de abril de 2016 en la costa del Ecuador. También refiere las acciones terapéuticas desde el campo de las artes aplicadas a profesores y estudiantes de educación superior y bachillerato. La praxis generada por esta intervención fue el detonante para desarrollar un proceso de sistematización y análisis, sustentado en bibliografía y estudios de experiencias similares vividas en el ámbito latinoamericano, además de investigaciones referidas a la pedagogía artística y arte terapia. En este trabajo se demostró la positiva incidencia de las artes y la educación en el proceso de recuperación emocional de las personas víctimas de catástrofes naturales o sociales.

PALABRAS CLAVE

Artes, damnificados, educación, pedagogía artística, recuperación emocional.

ABSTRACT

This article addresses the artistic and pedagogic experience of an independent group of performers, professors and students from Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí with the people affected by the earthquake in the coast of Ecuador on April 16th, 2016. It also refers therapeutic actions from the field of applied arts to secondary school and university professors and students. The praxis generated with this intervention was the starting point to develop a systematization and analysis process supported by bibliography and studies of similar experiences in the Latin American context, as well as research related to artistic pedagogy and art therapy. The positive impact of art and education in the process of emotional recovery of the victims of natural or social catastrophes was demonstrated.

KEY WORDS

Arts, victims, education, artistic pedagogy, emotional recovery.

* Recibido: 5 de mayo de 2016, aprobado: 10 de octubre de 2016.

INTRODUCCIÓN

A la mañana siguiente del 16 de abril de 2016, la tierra seguía temblando. Todos los habitantes de las provincias de Manabí, Esmeraldas y varias ciudades de la costa ecuatoriana estábamos en *shock*. No atinábamos a entender lo que había pasado a partir de las 18:58 del día anterior. En el ambiente se percibía una sensación de miedo, terror e insignificancia humana frente a la naturaleza.

El paisaje se mostraba demolido, pero el edificio humano más. Las miradas de las personas buscaban una explicación en el otro. Buscaban, sobre todo, una explicación en el cielo. En el ambiente se percibía una infinita angustia, una gran desazón y desconsuelo. En primera instancia, la reacción solidaria de las instituciones públicas y privadas, e incluso de personas particulares, se dirigió a tratar de atender las urgentes demandas de alimentación y albergues para guarecer a los damnificados, pero la tristeza, la incertidumbre y la desolación quedaron a la intemperie.

Tres días después del suceso sísmico, un grupo de artistas y gestores culturales de Manta, por un lado, y docentes universitarios junto a estudiantes de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, de educación básica y bachillerato, por otro, nos propusimos intervenir en esta situación de emergencia para aportar, desde nuestras experiencias y actividades, en la atención de los conflictos emocionales y afectivos que estaban padeciendo los más afectados, entre los que se encontraban niños, jóvenes, adultos y adultos mayores.

Todos los habitantes de los territorios signados por el terremoto, en diferentes medidas, padecían afectaciones emocionales que era urgente atender. Por eso una treintena de artistas, entre músicos, bailarines, teatristas, mimos, clowns, fotógrafos, gestores culturales y docentes, se propuso ayudar en la atención de estos problemas, pues “emplear la capacidad artística para tratar enfermedades, supone contemplar un gran crisol de disciplinas, ya que aún las cualidades del psicoanálisis, la psiquiatría, la pedagogía y la sociología” (López, s.f., p.3).

Nada mejor que el arte para propiciar el desentrañamiento de los conflictos personales o sociales ya que, como también lo señala López (s.f.), “El arte es el reflejo de las tendencias internas de la sociedad y presenta el campo idóneo para el desarrollo de la expresión personal y de la comunicación con uno mismo o con los demás” (p.3).

Desde el primer día de convocatoria se empezó con la puesta del trabajo escénico que se llamó *Arte por la vida*. En él convergieron el teatro, la danza, la música, la pantomima, las artes plásticas y la fotografía. La situación de emergencia obligaba a acelerar el proceso creativo, a tal punto que al cuarto día de ensayos se estrenó la obra en el refugio de damnificados del barrio Santa Fe, de Manta. Esto fue solo el principio porque las experiencias venideras generarían múltiples aprendizajes que conflictuarían las vivencias personales de artistas, estudiantes y docentes.

ARTE POR LA VIDA

La creación del espectáculo *Arte por la vida* se sustentó en dos personajes que forman parte de la obra *Tres viejos mares*, que integra el repertorio del Grupo de Teatro La Trinchera: doña Piedad y don Marcial, interpretados por los propios actores. En el guion dos ancianos rememoran sucesos sísmicos que vivieron años atrás. Sus difusas memorias los llevan a contar sobre terremotos y maremotos que padecieron. En la narración sus recuerdos toman cuerpo en el elenco artístico, quienes se encargan de revivir escénicamente las experiencias suscitadas, como en aquel terremoto que sucedió cuando ellos eran niños, un seísmo que coincidió con la función de un circo que había visitado el pueblo. Con el recurso del *flashback* aparecen en escena payasos, malabaristas, mimos, acróbatas, músicos y bailarines, convirtiendo al escenario en un circo, jugando e interactuando con el público. Los personajes, músicos y bailarines transmiten mensajes educativos sobre la manera de actuar ante catástrofes naturales, enseñando además las razones naturales por las que se ocasionan estos fenómenos.

La obra se sustenta en el juego y en la interacción con el público de todas las edades. Genera también sentimientos de solidaridad, optimismo y valoración de la condición humana en situaciones de desastre. Según expresa Casson (1997, citado por Grass, s.f.):

(...) el placer de ver una puesta en escena puede ser terapéutico: la energía libidinal y el estímulo del teatro pueden muy bien enriquecer un paciente

emocionalmente empobrecido (...) El drama promueve el uso de la energía y esto suele sentirse como placer y se alza en firme oposición contra las fuerzas destructivas de la muerte y la depresión. (p.45)

El efecto liberador de energía negativa de las personas afectadas por catástrofes naturales o de otra índole, a través del teatro y otras artes, valida considerablemente su aporte en estas situaciones de conmoción social e individual.

La risa, entonces, que provoca una obra de teatro, o ciertas actividades guiadas posteriores a la experiencia teatral, afectan directamente su corporalidad, permitiéndole liberar tensiones que de otra forma permanecerían bloqueadas, lo que hace mucho más difícil la elaboración del trauma, así como el aprendizaje de conductas de autocuidado. (Grass, s.f., p.3)

Bertolt Brecht, a propósito de lo señalado, expresó que: "Educar es la función más noble que hemos encontrado para el teatro" (Del Valle, s.f., p.2). Parafraseando esta cita podríamos señalar que educar es la función más noble que hemos encontrado para las artes, porque en la obra, como ya se dijo, convergieron todas las artes. En el caso de las artes plásticas, estas se aplicaron como instrumento didáctico y psicológico sobre todo con niños. Previo a la presentación del espectáculo, los menores, desde los dos años de edad, dibujaron en largos pliegos de papel, utilizando crayones y lápices de colores, lo que espontáneamente les afluía. Los dibujos expresaron sus

sentimientos, muchos de sus traumas, y también sus ilusiones. Por ejemplo, algunos dibujos eran de las casas o escuelas que se habían derrumbado, pero también de nuevas edificaciones que los niños plasmaban como ideal de vivienda que reemplazaría a la que perdieron. Había también brazos levantados, rostros tristes, banderas flameando y frases como “Viva el Ecuador”, “Viva Manabí”, “Viva Manta”, “Nos vamos a levantar”...

Esta experiencia ratificó lo que también expresara López (s.f.):

La expresión espontánea del dibujo y la pintura en los niños les lleva a exteriorizar sin trabas sus pensamientos, emociones y sentimientos acerca de sus vivencias (...) En ocasiones, los dibujos infantiles nos aportan información que jamás nos comunicarían de otra forma. (p.4)

En efecto, los dibujos realizados por cientos de niños transmitieron decididos mensajes que afluían una gran parte de su mundo interior, ayudándoles también terapéuticamente en su recuperación emocional, “ya que, el proceso gráfico permite expresar conflictos personales sin control consciente” (López, s.f., p.4).

Según señala López (s.f.), el aporte terapéutico del arte fue aplicado a raíz de la Segunda Guerra Mundial y es atribuido a “Adrian Hill, un artista que mientras convalecía en un hospital, liberaba su nostalgia y sus angustias pintando” (p.1). Su experiencia la compartió con otros enfermos generando resultados positivos en su recuperación emocional. Sin duda, una demostración palpable de que “El

arte permite proyectar conflictos internos y, por tanto, ofrece la posibilidad de poder resolverlos” (p.3).

RECONSTRUYENDO SENTIMIENTOS Y ESPERANZAS

El espectáculo *Arte por la vida* como proyecto artístico-pedagógico recorrió 14 albergues de la provincia de Manabí durante dos meses. Tuvo un público aproximado de cuatro mil personas, en su mayoría niños menores de 12 años (García & Reyes, 2016).

Su repercusión pedagógica trascendió más allá del aula escolar y la formalidad burocrática educativa. El arte asumió el rol de pedagogía reestructuradora de sentidos, de afectos y esperanza. Un hombre, menor de 30 años, que lideraba un refugio, una vez concluida la primera función de *Arte por la vida*, expresó visiblemente emocionado ante sus compañeros de albergue que la obra artística que acababa de ver “le abrió los ojos sobre muchas cosas” (García & Reyes, 2016), que el terremoto lo transformó para bien, pues “antes era una persona mala, con mal proceder, pero ahora pienso de otra manera, actúo de otra manera” (García & Reyes, 2016). En efecto, el enfrentamiento con los duros momentos provocados por el seísmo y el haber experimentado situaciones de duelo, junto a la responsabilidad que de pronto tuvo que asumir ante sus vecinos y familiares, generaron en esta persona sentimientos positivos que antes ignoraba. Con la historia representada artísticamente, el mundo emocional de esta persona, que de por sí estaba removido, afloró libremente

y se irrigó en sus fibras más sensibles, las que habían estado represadas por su particular experiencia de vida. Esta es una manifestación del aporte pedagógico del arte, actuando como recurso liberador de traumas y tensiones, despojando a las personas de la coraza social o antisocial con la que han actuado en su comunidad.

La pedagogía se sustenta en una relación educativa horizontal, es decir que el acceso al conocimiento y al proceso formativo se da tanto para los estudiantes como para los docentes. Es importante también no perder de vista que, como señala Orrego (2007):

La reflexión pedagógica, ya no implica, solamente, la búsqueda por el sentido de la educación, la selección de conocimientos adecuados para ser enseñados o dar respuestas a las necesidades sociales desde el hecho educativo; esta, la pedagogía, también requiere una reflexión que asuma el sujeto, no sólo teniendo en cuenta su contexto, sino que procure ver su historia propia y humana. (p.28)

Estas reflexiones guiaron también la práctica pedagógica-artística en nuestra intervención en los albergues. Por eso estuvimos prestos y activos para aprender a aprender. El proyecto *Arte por la vida* siempre estuvo en revisión, nutriéndose de las múltiples experiencias. En una de las presentaciones nos encontramos con una joven mujer embargada por una tristeza infinita. Había perdido en el terremoto a una hija de ocho años de edad. Nos contó que se sentía culpable porque el padre de su hija, de quien estaba separada, la

había recriminado y acusado de ser la causante de la desgracia. Producto de esta experiencia incluimos en la obra un mensaje combatiendo el sentimiento de culpabilidad, que lo volvimos a encontrar en diferentes circunstancias y en varios albergues.

Otro aspecto que asumimos desde la pedagogía teatral fue el de combatir el sentimiento de castigo divino, sobre todo en los adultos y adultos mayores, en quienes se manifestaba con mayor intensidad. La culpabilidad es una herencia ancestral que en la versión cristiana se remonta al pecado original, es decir el pecado como deuda contraída desde el origen mismo de la humanidad. Al respecto, García-Haro (2015) señala que: "Job sigue esta concepción que hemos llamado *ontología de la deuda* cuando se pregunta ardientemente por qué Dios le inflige semejantes desgracias: '¿Cuántos son mis delitos y pecados? Dame a conocer mi transgresión y mi ofensa' (Job, 13, 23)" (p.192). Este sentimiento fue recurrente en muchos de los damnificados, especialmente en adultos y ancianos, a quienes les resultó difícil superar los traumas post-terremoto.

En estos contextos el arte y la educación se enfrentan a estadios individuales y sociales agravados por los sentimientos de temor, terror y prejuicios ancestrales que la concepción formal y conservadora de la institucionalidad educativa no estaba en capacidad de atender. En cambio, el lineamiento educativo que considera a la educación como parte de los componentes culturales, históricos y sociales, es capaz de generar acciones dialécticas y consecuentes con el entorno

del conglomerado humano. Como lo expresan Trigo y colaboradores (2000, citados por Orrego, 2007): “el ser humano, no está dado únicamente por la naturaleza genética y biológica, sino y básicamente, por una naturaleza cultural y social” (p.28). Con estos referentes es posible encontrar recursos para actuar y gestar cambios importantes en sociedades diversas, incluyendo a aquellas que sufren acontecimientos de duelo y catástrofe.

Somos del criterio de que una obra artística nunca está concluida, siempre debe estar en proceso de revisión y nutriéndose en la confrontación social e individual. Más aún en el caso de *Arte por la vida*, que basó su estructura y eje temático en un suceso y experiencias vivas, asumidas por el propio público que recibía el trabajo. Sin duda, una vivencia creativa y pedagógica especial, además provocadora, que nos obligaba a estar trabajando al máximo con todos nuestros sentidos alertas, dando y recibiendo emociones, sentimientos, testimonios, los mismos que a su vez entraban en procesos constantes de reelaboración artística y didáctica, no solo para devolverlo s como un producto artístico-terapéutico, sino también para ser digeridos por los propios creadores de manera dialéctica.

El estado de ánimo que demostraban las personas damnificadas cuando llegábamos a los albergues era de incertidumbre, tristeza y desolación. Muchos esperaban de nosotros algún regalo, vituallas, alimentos y hasta dinero. Mientras transcurría la presentación artística ese estado de ánimo iba transformándose. La sonrisa afloraba en unos cuantos y de a poco contagiaba a los demás. Los niños se

incorporaban al juego escénico propuesto contagiando de alegría a todos, artistas y espectadores. Al final de la representación los músicos interpretaban canciones con mensajes de optimismo y solidaridad, también de afecto por la ciudad, la provincia y el país. En esa instancia el cuerpo de baile, los mimos, clowns, actores y actrices, incorporaban al público a la escena, bailando, cantando, jugando. La pieza concluía con una contagiosa alegría en el rostro de los damnificados y artistas, aportando con ello a combatir el estrés emocional de las víctimas del terremoto.

Nunca como en ese tiempo nuestro oficio artístico alcanzó su justificación humana. Nunca como entonces tomamos conciencia de lo fundamental que es para la humanidad el amor, la solidaridad y la valoración de la vida. Terminar cada función con el público cantando, bailando, jugando, flameando la bandera patria y gritando a todo pulmón “¡Nos vamos a levantar!”, nos emocionaba de manera indescriptible.

PROTAGONISTAS DE *ARTE POR LA VIDA*

El colectivo que conformó el proceso creativo, el apoyo logístico y la difusión del espectáculo *Arte por la vida* estuvo integrado por las siguientes personas:

Los músicos: Rainer Christian Rosenbaum, Nicole Cedeño, María Laura Briones, Fritz Feijóo, Mateo García, Luis Chasiquiza, Miguel Macías, Carlos Rezabala, Oscar Vicuña, Arianna Sengés y Karla Rivas. Los actores del Grupo de

Teatro La Trinchera: Rocío Reyes Macías, Magaregger Mendoza y Nixon García. Los alumnos de la Escuela de Teatro La Trinchera: Bríttany Bravo, Dixon Mero y Denisse Guerrero. Los integrantes de la Compañía Ceibadanza: Gabriela García Reyes, Miryan Rivera, Lady Bravo, Juan Reyes, Daniel Delgado, Angélica Reyes Parrales y Wayra Rosenbaum García. Artistas independientes como el mimo Carlos Delgado, los actores John Cellán y Javier Villacís, las actrices Nicole Rivera y Stefy Rivera, los bailarines Livis Falcones, Daylín Useda, Juan Pincay y Alejandro Mendoza; los fotógrafos de Foto Club Manta: Leiberg Santos, Sebastián Hernández, Jairo Mendoza, Melina Zambrano, Cardel, Kira Cabrera, Gabriela Delgado y Christian Reyes. El apoyo logístico de Betsy Bravo Aragundi y Sonia Moreira. También participaron profesores universitarios y estudiantes, sobre todo de las facultades de Ciencias de la Educación y de Psicología, de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí.

Sumaron también su importante apoyo varios teatristas de Quito que, bajo la coordinación de la actriz Daysi Sánchez del Grupo de teatro Malayerba, trasladaron hacia Manta y Portoviejo donaciones recaudadas con sus presentaciones artísticas en la capital. Posteriormente, se sumaron a esta cruzada de *Arte por la vida* otros actores y bailarines nacionales y extranjeros, sobre todo los que participaron en los Festivales Internacionales de Danza y Teatro que organiza anualmente la Fundación Cultural La Trinchera, eventos que en junio y septiembre de 2016 fueron dedicados a los damnificados por el terremoto.

Las caravanas artísticas de *Arte por la vida* se realizaron en buena parte por autogestión y también con el apoyo de instituciones como la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí y COPAL (Corazones para América Latina), organización de voluntarios alemanes que tiene su sede en la ciudad de Wurzburg, entre otras adhesiones solidarias.

Al terminar cada función con el público cantando, bailando, jugando, flameando la bandera patria o de la provincia y gritando a todo pulmón “¡Nos vamos a levantar!”, nos emocionaba de manera indescriptible. Nunca como en ese tiempo nuestro oficio artístico alcanzó su justificación humana.

“PEDAGOGÍA DEL SER”

El proceso de intervención pedagógica-artística se desarrolló también en las propias aulas educativas con docentes de educación primaria y secundaria, pertenecientes a los centros pedagógicos anexos a la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, así como también con profesores y estudiantes de nivel universitario. Se realizaron talleres de contención emocional y preparación para enfrentar futuros eventos sísmicos. Previamente, los docentes instructores de estos talleres habían recibido capacitación por parte de la Organización Panamericana de la Salud; conocimientos que, unidos a varias técnicas pedagógicas-teatrales relacionadas con el tratamiento de las emociones, manejadas por los instructores, generaron importantes resultados en profesores y estudiantes. No se trataba de dar clases magistrales o charlas sobre la manera de actuar frente a sucesos

naturales. Los talleres procuraron facilitar caminos para que los talleristas encuentren en su interior sus mitos, traumas y miedos. Pero también para que identifiquen sus fortalezas emocionales e intelectuales para enfrentar las manifiestas debilidades.

El teatro fue el gran aliado. De él extrajimos varios ejercicios con funciones terapéuticas como el de la construcción de esculturas; interpretación de roles de personajes pesimistas y optimistas; comunicaciones sensitivas entre los participantes, entre otros. El salón se llenó de múltiples energías y emociones. Pasábamos de las lágrimas a las risas y del grito al silencio, y viceversa; de la mirada esquiva al abrazo necesario, de la represión emocional al desborde de sentimientos. En esos momentos la pedagogía del deber se convirtió en la “pedagogía del Ser”, caracterizada por priorizar al sujeto en sus expectativas, intereses, dificultades y posibilidades de vivenciarse en el entorno social y educativo (Orrego, 2007, p.38). Cada participante tenía la necesidad de hablar, de contar sus experiencias, otros de gritar, también de llorar. Para ello no hay nada mejor que crear ambientes de escucha, de provocar miradas atentas y solidarias que ayuden a sobrellevar el duelo, “ya que puede manejarse mejor cuando es compartido y asistido por los demás”, (Burguess, 1985; citado por Novel y Lluch)” (Pacheco, 2003, p.33).

ARTE Y PEDAGOGÍA EN LAS CARPAS

La última parte del proyecto de intervención artística-pedagógica en los albergues de damnificados por el terremoto se realizó

con la participación de 31 estudiantes y dos docentes, pertenecientes a las carreras de Cultura Estética y Educación Parvularia de la Facultad Ciencias de la Educación, de la Universidad Laica Eloy Alfaro de Manabí, en convenio con el Ministerio de Inclusión Social.

Los estudiantes, con la asesoría de los docentes, dictaron talleres creativos de teatro, títeres, danza y dibujo. En improvisadas carpas o al aire libre se convocaron niños y jóvenes, y en algunas ocasiones madres, para compartir la experiencia de construir títeres, dibujar, realizar ejercicios de actuación o practicar danzas folclóricas de la región. Las primeras sesiones fueron difíciles. Los niños se mostraban dispersos y a ratos había acciones cercanas a la violencia. A ratos los instructores tuvieron que enfrentar prejuicios machistas de ciertos padres y madres que se negaban a que sus hijos practicaran danzas porque las consideraban propias de mujeres. Otros se oponían a que los niños construyeran títeres con las niñas.

Para combatir estos prejuicios se procuró entusiasmar a los niños con ejercicios que los motivaron a aflorar sus destrezas físicas o habilidades histriónicas a través de técnicas de expresión corporal, actuación y manipulación de títeres. Superados estos inconvenientes, algunas madres se integraron ayudando a sus hijos más pequeños en la construcción de los muñecos, que se hacían con objetos reciclados obtenidos por los propios niños.

Mientras se compartían estas actividades de docencia artística, en los alrededores

se daba todo un despliegue logístico de miembros de instituciones públicas, militares, personal administrativo, de salud, asistencia social. En todos se notaba premura y tensión por atender las necesidades básicas de alimentación, higiene, salud, elaboración de informes, control del orden, entre otros. Un ambiente totalmente opuesto al espacio lúdico y creativo que generaba el taller artístico. No significa aquello que se generaba una suerte de evasión de la realidad, sino que, al menos por unas pocas horas, el estrés emocional desaparecía, provocando una mejora paulatina en la salud mental del grupo de damnificados participantes de los espacios artísticos. Quijano (2017) destaca que:

El arte y la cultura no pueden solucionar todos los problemas de estas comunidades que en la gran mayoría de los casos, tienen muchos derechos afectados, pero son mediadores de la memoria, de la reconstrucción de afectos, relaciones y de posibilidad de curar el alma de las personas. (p.10)

Esta cura del alma, que señala Quijano, no es solo de los damnificados sino también de quienes contribuyeron en su recuperación. Fue un sentimiento común, de todo el grupo que conformó *Arte por la vida*, que la participación en esta cruzada artística no fue solamente para ayudar en la recuperación de la salud emocional de los damnificados, sino también para curarse psicológicamente cada uno de ellos.

CONCLUSIONES

Para todos los involucrados en el proyecto de intervención *Arte por la vida*, el terremoto del 16 de abril en la costa del Ecuador fue una lección de vida. Algunos artistas aprendieron, y otros ratificaron, que el verdadero escenario no está necesariamente en una sala de teatro sino también en el espacio humano que requiere con avidez del arte para nutrirse emocional e intelectualmente. Hubo el convencimiento de que nunca como en ese tiempo, el oficio artístico alcanzó su justificación humana.

Los docentes, aprendieron unos y ratificaron otros que el ejercicio pedagógico se genera más allá del aula formal y se nutre en su dialéctica horizontal del descubrimiento compartido, del conocimiento vivenciado.

Los estudiantes comprendieron que su rol no es pasivo ni motivado por la obtención de determinadas calificaciones o de un título académico: es una responsabilidad social ineludible que no deben desatender.

El terremoto del 16 de abril de 2016 en la costa del Ecuador removió no solo los cimientos geográficos de un país, sino también los cimientos humanos, y entre ellos los educativos y culturales. Puso a prueba los ideales teóricos de la educación y las artes, ubicándolos en escenarios inusuales de catástrofe social y natural. Una experiencia inédita en el medio, que dejó importantes lecciones que no deberían perderse de vista: se ratificó que el arte, la educación o cualquier profesión u oficio, se justifican en la medida en que asumen su responsabilidad social y humana.

Que la pedagogía no es únicamente una manifestación filosófica de la educación, sino además una impulsadora de la acción educativa, constructora de aprendizajes a través de interacciones dinámicas que involucran no solo a estudiantes y docentes, sino también a diversos actores de la sociedad.

REFERENCIAS

Del Valle, N. (s.f.). El teatro de Brecht. la palabra como herramienta en el proceso de desalienación del hombre. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/38801/Documento_completo.pdf?sequence=1

García, N. & Reyes, A. del R. (2016). *Arte por la vida. Intervención en los albergues*. Manta: ULEAM, Facultad Ciencias de la Educación.

García-Haro, J. (2015). Tres concepciones de la culpa. Historia y psicoterapia. *Clínica e Investigación Relacional, Revista electrónica de Psicoterapia*, 9(1), 187-205. Recuperado de http://www.psicoterapiarelacional.es/Portals/0/eJournalCeIR/V9N1_2015/09_Garcia-Haro_Tres%20concepciones%20de%20la%20culpa_CEIR%20V9N1.pdf

Grass, M. (s.f.). Niño terremoto: Teatro para el autocuidado y la aceptación de las emociones en niños y niñas. Recuperado de http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT26/GT26_GrassKleiner.pdf

López, B. (s.f.). Arte terapia. Otra forma de curar. Recuperado de <file:///C:/Users/%C3%91i/Downloads/Dialnet-ArteTerapiaOtraFormaDeCurar-2044648.pdf>

Orrego, J.F. (2007). La pedagogía como reflexión del ser en la educación. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*, 31(1), 27-39. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134112603003>

Pacheco, G. (2003). Perspectiva antropológica y psicosocial de la muerte y el duelo. *Cultura de los Cuidados*, 14, 27-43. Recuperado de https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/1040/1/culturacuidados_14_05.pdf

Quijano, L. (2017). Arte y cultura: el cuarto pilar del desarrollo sostenible Experiencia desde la ayuda humanitaria. Recuperado de <file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/ARTICULOS%20SOBRE%20RECUPERACION%20EMOCIONAL%20Y%20EDUCACION%20EN%20EMERGENCIAS/Arte%20y%20cultura.%20el%20cuarto%20pilar%20del%20desarrollo%20sostenible%20Experiencia%20desde%20la%20ayuda%20humanitaria%20.pdf>



Fotógrafo: Fabian Adien Martínez
Obra: Yo soy Rivera
Dirección: Daniel Ariza Gomez

NORMAS EDITORIALES

El autor que desee enviar artículos para consideración por parte del Comité Editorial de nuestra publicación deberá:

Enviar el artículo al correo electrónico de la revista: **revartescenic@ucaldas.edu.co**, el artículo debe cumplir con una de las categorías propuestas por Publindex para artículos científicos (para mayor información ver políticas éticas de la revista), en el asunto del correo indicarse el tipo de artículo.

1. El artículo debe estar en formato Word. De igual forma debe incluir: título del artículo, autor o autores y dirección del contacto (correo electrónico y dirección postal). Es indispensable indicar cuál autor se encargará de recibir y enviar la correspondencia o de lo contrario se asumirá que el primer autor se hará cargo de tal función. El texto debe estar digitado a espacio y medio, letra arial, tamaño 12. Al interior del artículo especificar los datos centrales del autor o autores, lo cual debe incluir: escolaridad máxima, la filiación institucional, ciudad, Estado o departamento, país y el correo electrónico (institucional) y ORCID.

La remisión del artículo debe ir acompañada de la hoja de vida de cada uno de los autores (ver formato en la web) y de la carta de cesión de derechos firmada por todos los autores (ver formato en la web).

4. Escribir el artículo con una extensión máxima de 20 páginas (folios o cuartillas tamaño carta, en caso de exceder el número de páginas el Comité Editorial decidirá sobre la pertinencia de su publicación), el cual debe ir precedido de un breve resumen analítico (objetivo, metodología, resultados y conclusiones) del trabajo en castellano y en inglés que no sobrepase las 150 palabras. Inmediatamente después de este resumen deben ir de cuatro a seis palabras clave para identificar las principales temáticas abordadas.
5. Redactar las críticas con una extensión máxima de 15 páginas (folios o cuartillas tamaño carta). La cual debe ir precedida de los nombres, apellidos y profesión de quien realiza la crítica, así como de los elementos bibliográficos de la obra completos (nombres y apellidos del autor, título completo del libro o de la obra, número de edición, ciudad de publicación, editorial, año de publicación).
6. Entregar artículos inéditos. Si se trata de un artículo traducido se debe indicar con claridad las fuentes y procedencia del texto original, así como los respectivos permisos para la publicación.
7. Enviar los gráficos, mapas y fotografías en una resolución mínima de 266 dpi en formato jpg o gif. Junto a los cuadros deben ir los anexos al artículo, indicando el lugar donde se pondrán dentro del texto. Todos estos recursos se deben enumerar consecutivamente en numeración arábiga e indicar con claridad la(s) fuente(s) correspondiente(s). En las tablas se deben usar únicamente líneas horizontales de acuerdo a las normas APA sexta edición.
8. Citar las fuentes bibliográficas, menores a 40 palabras, dentro del texto del siguiente modo: (autor, año, página). Ejemplo: (Muñoz, 1996, p. 30). Las citas que tienen más de 40 palabras se escriben aparte del texto, con sangría, sin

comillas y sin cursiva. Al final de la cita se coloca el punto antes de los datos —recuerde que en las citas con menos de 40 palabras el punto se pone después—.

9. Las notas al pie de página numeradas en orden consecutivo se utilizarán solo para aclaraciones, comentarios, discusiones, envíos por parte del autor y deben ir en su correspondiente página, con el fin de facilitar al lector el seguimiento de la lectura del texto.
10. Las referencias bibliográficas se harán con base en las normas APA, sexta edición. Recuerde que todas deben de llevar sangría francesa. Así:

Libro:

Apellido, Iniciales nombre del autor. (Año). *Título del libro*. Lugar de publicación: Editorial.

Adorno, T.W. (2004). *Teoría estética*. Madrid, España: Akal.

Libro con editor:

Apellido, Iniciales nombre del autor (Ed.). (Año). Título. Ciudad, País: Editorial.

Hess, B. y Grosenick, U. (Ed.). (2009). *Expresionismo abstracto*. Bonn, Alemania: Tachen.

Capítulo de libro:

Apellido, Iniciales nombre del autor. (Año). Título del capítulo. En Iniciales nombre del editor o compilador. Apellido. (Ed.) o (Comp.), *Título del libro* (pp. xx-xx). Lugar de publicación: Editorial.

Pérez, M.Á. (1988). Esquemas representacionales en el teatro. En J.L. Sierra (Ed.), *Estudios sobre teatro medieval* (pp. 147-157). Valencia, España: Universidad de Valencia.

Artículo revista:

Apellido, Iniciales nombre del autor. (Año). Título artículo. *Nombre de la revista, volumen* (número), pp-pp.

Cornago, Ó. (2009). Actuar de "verdad". La confesión como estrategia escénica. *ARTEA*, 13, 99-112.

Artículo con DOI:

Apellido, Iniciales nombre del autor. (Año). Título del artículo. *Nombre de la revista, volumen* (número), pp-pp. doi: xx.xxxxxxx.

Ferál, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-210. doi.org/10.11606/issn.2238-3867.

Artículo de periódico:

Apellido, Iniciales nombre del autor. (Fecha). Título artículo. *Nombre del periódico*, pp-pp.

Santillán, J.J. (31 de junio de 2008). Como poner la vida sobre el escenario. *Diario Clarín*, 12.

Tesis de grado o posgrado:

Apellido, Iniciales nombre del autor. (Año). *Título de la*

tesis (Tesis de pregrado, maestría o doctoral). Nombre de la institución, lugar.

Toulze, T. (2010). *Le Sacrifice comique de Valère Novarina. Étude rhétorique de la période 1975-2004* (tesis de posgrado). Lettres et Arts, sous la direction de Bernadette Bost, Université de Lyon II.

Online:

Apellido, Iniciales nombre del autor. (Fecha). Título del artículo. Recuperado de (URL).

Cerezo Arce, C. (2011). *Gestalt, cuerpo y voz*. Recuperado de <http://www.esuelagestalt.com/wp-content/uploads/2011/11/GestaltVoz%20Cuerpo.pdf>.

11. Para mayor información comunicarse con:

Rubén Darío Zuluaga Gómez

Director *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*

E-mail: zuluagateatro@gmail.com, revartescenicasscaldas.edu.co

Departamento de Artes Escénicas, Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Caldas, Sede Central. Edificio Bicentenario, 1° Piso.

Calle 65 No. 26-10 Manizales.

Teléfono (57-6) 8781500 ext. 18043.

POLÍTICAS ÉTICAS DE LA REVISTA

Publicación y autoría

La *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* se publica con una frecuencia anual 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 en un espacio de discusión académico, técnico e intelectual bajo grandes preocupaciones pedagógicas, filosóficas y estéticas.

La Revista recibe colaboraciones originales en forma de artículos investigación, de reflexión o de revisión (resultados de investigaciones) preferiblemente, aunque también recibe otro tipo de artículos entre los cuales están: entrevistas, ensayos, críticas y material con diversos enfoques afines a las artes escénicas. Los criterios generales de los artículos son: precisión, completitud, claridad, simplicidad e interés para la revista. Tiene también entre sus objetivos contribuir al desarrollo teórico y profesional de la comunidad universitaria y otros creadores trabajadores del medio.

Asimismo, si el autor de un artículo desea incluirlo posteriormente en otra publicación, la revista donde se publique deberá señalar claramente los datos de la publicación original, previa autorización solicitada al Editor de la revista.

Por su parte, la Revista se reserva los derechos de impresión, reproducción total o parcial del material, así como el de aceptarlo o rechazarlo. Igualmente, se reserva el derecho de hacer cualquier modificación editorial que estime conveniente. En tal caso, el autor recibirá por escrito recomendaciones de los evaluadores. Si las acepta, deberá entregar el artículo con los ajustes sugeridos dentro de las fechas fijadas por la Revista para garantizar su publicación.

La Revista no acepta material previamente publicado. Los autores son responsables de obtener los oportunos permisos para reproducir parcialmente material (texto, tablas o figuras) de otras publicaciones y de citar su procedencia correctamente. Las colaboraciones que aparecen aquí no reflejan necesariamente el pensamiento de la Revista. Se publican bajo responsabilidad de los autores.

Proceso de revisión por pares

Cada uno de los artículos recibidos es sometido a un proceso de revisión y selección. En una primera etapa se evalúa la originalidad y pertinencia del artículo por parte del Comité Editorial, posteriormente es sometido a una evaluación tipo doble ciego, a cargo de un árbitro quien conceptuara sobre su calidad científica, estructura, fundamentación, manejo de fuentes y rigor conceptual. Durante los meses siguientes al envío del texto, el autor será notificado del resultado del proceso de evaluación.

Política de autoría

En la lista de autores firmantes deben figurar únicamente aquellas personas que han contribuido intelectualmente al desarrollo del trabajo. Haber ayudado en la colección de datos o haber participado en alguna técnica no son, por sí mismos, criterios suficientes para figurar como autor. En general, para figurar como autor se deben cumplir los siguientes requisitos:

- Haber participado en la concepción y realización del trabajo que ha dado como resultado al artículo en cuestión.
- Haber participado en la redacción del texto y en las posibles revisiones del mismo.
- Haber aprobado la versión que finalmente va a ser publicada.

La Revista declina cualquier responsabilidad sobre posibles conflictos derivados de la autoría de los trabajos que se publican.

La *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* se adhiere a los lineamientos del **COPE: Code of Conduct**.

Conflicto de Intereses

La Revista espera que los autores declaren cualquier asociación comercial que pueda suponer un conflicto de intereses en conexión con el artículo remitido.

Transmisión de Derechos de Autor

Se remitirá junto al artículo el formato carta de cesión de derechos firmada por todos los autores (ver formato en la web).

Los juicios y opiniones expresados en los artículos y comunicaciones publicados en la revista son del autor(es) y no necesariamente del Comité Editorial.

Derechos de publicación

Si un trabajo es aceptado para su publicación, los derechos de impresión y de reproducción por cualquier forma y medio son de la Revista, aunque se atenderá a cualquier petición razonable por parte del autor para obtener el permiso de reproducción de sus contribuciones.

Política de acceso abierto

Esta revista provee acceso libre a su contenido a través de su página Web (<http://artescenicascaldas.edu.co/>) bajo el principio de que hacer disponible gratuitamente investigación al público apoya a un mayor intercambio de conocimiento global.

El autor hará una sesión de derechos Creative Commons (<http://co.creativecommons.org/>) de **Atribución**  esta licencia permite a otros distribuir, mezclar, ajustar y construir a

partir de su obra, incluso con fines comerciales, siempre que le sea reconocida la autoría de la creación original.

Declaración de privacidad

La *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* autoriza la fotocopia de artículos y textos para fines académicos o internos de las instituciones, con la debida citación de la fuente. Los nombres y direcciones de correos introducidos en esta Revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por ella y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

EDITORIAL GUIDELINES

The authors wishing to submit articles for consideration by the Editorial Board of our publication shall:

Send the article to the journal e-mail: **revartescenicascaldas.edu.co**; the article must meet one of the categories proposed by Publindex for scientific papers (for further information see ethical policies of the journal). The type of article must be indicated in the subject section of the e-mail.

1. The article must be submitted in Word format. Similarly it should include: title, author(s) and contact address (email and postal address). It is essential to indicate which author will be responsible for receiving and sending correspondence or otherwise it will be assumed that the first author will take over that function. The text must be typed and double-spaced, 12-point Arial font. Core data of the author or authors, should be specified inside the article which must include: professional education, institutional affiliation, city, state or province, country and email (institutional), and ORCID.
2. The Article reference must be accompanied by the curriculum vitae of each of the authors (see format on the web) and the copyright release form signed by all authors (see format on the Web).
4. The article must be 20 sheets maximum (letter size sheets or quartos). If the article exceeds the number of pages, the Editorial Committee will decide upon the pertinence of the publication), which must be preceded by a brief abstract (objectives, methodology, results and conclusions) of the work in Spanish and English, not exceeding 150 words. Immediately after this abstract, four to six key words must be included to identify the main issues under discussion.
5. The reviews must be written in a maximum of 15 sheets (letter size sheets or quartos), which must be preceded by the names, surnames and profession of the person making the review, as well as complete bibliographical data (author's name and surname, full title of the book or work, edition number, place of publication, publisher, year of publication).
6. Provide unpublished articles. If it is a translated article, the sources and origin of the original text as well as the

respective permits for publication should be indicated clearly.

7. Send graphs, maps and photographs to a 266 dpi resolution in jpg or gif format. Next to the tables, the article annexes must be attached indicating the place where they will be inserted in the text. All these resources should be numbered consecutively in Arabic numerals and indicate clearly the corresponding source(s). Only horizontal lines should be used in the tables according to APA format sixth edition.
8. Cite bibliographical sources, less than 40 words within the text as follows: (author, year, and page). Example: (Muñoz, 1996, p. 30). Citations that have more than 40 words are written aside from the text, indented, unquoted and without using italics. At the end of the citation the period must be placed before the data -remember that for citations less than 40 words the period goes after.
9. Footnotes, numbered sequentially, will be used only for clarification, comments, and discussions by the author and should go in the corresponding page in order to facilitate the reader following of the text.
10. References are made based on APA norms, Sixth Edition. Remember that all references must have hanging indentation as follows:

Book:

Last name, Author's name initials. (Year). *Title of the book*. Publication place: Publishing house.

Adorno, T.W. (2004). *Teoría estética*. Madrid, España: Akal.

Book with an Editor:

Last Name, Author's name initials (Ed). (Year). Title. City, country: Publishing house.

Hess, B. y Grosenick, U. (Ed.). (2009). *Expresionismo abstracto*. Bonn, Alemania: Tachen.

Book Chapter:

Last name, Author's name initials. (Year). Title of Chapter. Initials of the editor or Publisher name. Last name. (Ed) or (Comp), *Title of the book* (pp. xx-xx). Place of Publication: Publishing house.

Pérez, M.Á. (1988). Esquemas representacionales en el teatro. En J.L. Sierra (Ed.), *Estudios sobre teatro medieval* (pp. 147-157). Valencia, España: Universidad de Valencia.

Journal article:

Last name, Author's name initials. (Year). Title of the Article. *Name of Journal*, volume (number), pp-pp.

Cornago, Ó. (2009). Actuar de "verdad". La confesión como estrategia escénica. *ARTEA*, 13, 99-112.

Article with DOI:

Last name, Author's name initials. (Year). Title of the Article. *Name of Journal*, volume (number), pp-pp. doi: xx.xxxxxx.

Ferál, J. (2008). Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. *Sala Preta*, 8, 197-210. doi.org/10.11606/issn.2238-3867.

Newspaper Article:

Last name, Author's name initials (Year). Title of the Article. *Name of Newspaper* pp-pp.

Santillán, J.J. (31 de junio de 2008). Como poner la vida sobre el escenario. *Diario Clarín*, 12.

Graduate or Undergraduate Thesis:

Last name, Author's name initials (Year). *Title of Thesis* (Undergraduate, Master's or Doctoral Thesis). Name of Institution, place.

Toulze, T. (2010). Le Sacrifice comique de Valère Novarina. Étude rhétorique de la période 1975-2004 (tesis de posgrado). Lett res et Arts, sous la direction de Bernadett e Bost, Université de Lyon II.

Online:

Last name, Author's name initials (Year). *Title of Article*. Taken from (URL).

Cerezo Arce, C. (2011). *Gestalt, cuerpo y voz*. Recuperado de <http://www.escuelagestalt.com/wp-content/uploads/2011/11/GestaltVoz%20Cuerpo.pdf>.

11. For more information contact:

Rubén Darío Zuluaga Gómez

Scenic Arts Colombian Journal (Revista Colombiana de las Artes Escénicas) Director

E-mail: zuluagateatro@gmail.com, revartescenic@ucaldas.edu.co

Scenic Arts Department, Arts and Humanities Faculty, Universidad de Caldas, Main Campus, Edificio Bicentenario, 1° Floor.

Calle 65 No. 26-10 Manizales.

Telephone(57-6) 8781500 ext. 18043.

JOURNAL ETHICS POLICIES

Publication and Authorship

The Scenic Arts Colombian Journal (*Revista Colombiana de las Artes Escénicas*) is published annually and is issued nationally and internationally. It is dedicated to information, reflection and promotion of knowledge and dialogue between networks of thought and scenic work. This Journal constitutes a space for academic, technical and intellectual discussion about great pedagogical, philosophical and aesthetic issues.

The Journal accepts original contributions in the form of research, reflection or revision articles (research results) preferably, but also receives other articles among which are: interviews, essays, reviews and material with a variety of focuses pertaining to performing arts. General criteria for the articles include: precision, completeness, clarity, simplicity and interest for the Journal purpose. Contributing to theoretical and professional development of the university community and other creative workers of the area is also among the Journal objectives.

If the author of an article would like to include it in another publication afterwards, the journal where it will be published must clearly indicate the data of the original publication, prior authorization requested to the Editor of the Journal.

For its part, the Journal reserves the printing, total or partial reproduction rights of the material as well as whether to accept or reject the material submitted. It also reserves the right to make any editorial changes deemed appropriate. In this case, the author will receive written recommendations of the evaluators. If accepted, the author will deliver the article with suggested adjustments within the dates set by the Journal to guarantee its publication.

The Journal does not accept previously published material. The authors are responsible for obtaining the appropriate permissions to partially reproduce material (text, tables or figures) from other publications, and for citing the source correctly. The collaborations being published do not necessarily reflect the Journal's thinking. They are published under the responsibility of the authors.

Peer review process

Each of the articles received is subjected to a process of review and selection. In a first step the originality and relevance of the article is evaluated by the Editorial Committee. Then the article is subjected to double-blind evaluation by a peer who will judge the article scientific quality, structure, grounds, management of sources and conceptual rigor. During the months following the delivery of the text, the author will be notified about the results of the evaluation process.

Authorship Policy

Only those authors who have contributed intellectually to the development of the work must be included in the list of signing authors. Having helped in data collection or having participated in a technique are not, by themselves, sufficient criteria for authorship. In general, in order to be listed as an author the following requirements must be met:

- Have participated in the design and implementation of the work that has resulted in the article in question.
- Have participated in drafting the text and in any of its possible revisions.
- Have approved the version that will eventually be published.

The Journal accepts no responsibility for any disputes regarding the authorship of the works published.

The *Scenic Arts Colombian Journal (Revista Colombiana de las Artes Escénicas)* adheres to the guidelines of COPE: Code of Conduct

Conflict of interests

The Journal expects authors to declare any commercial association that might pose a conflict of interest in connection with the submitted article.

Transmission of Copyright

Along with the article, authors must submit the Declaration of Commitment of the Authors signed by all authors (see format on the web).

The judgments and opinions expressed in the articles and communications published in the Journal are the author(s)' and not the Editorial Committee's.

Publishing rights

If an article is accepted for publication, the rights of printing and reproduction in any form and medium are from the Journal, although any reasonable request by the authors to obtain permission to reproduce their contributions will be responded.

Open Access Policy

This journal provides free access to its content through its website (<http://artescenicass.ucaldas.edu.co/>) under the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge.

The author will make rights session to Creative Commons Attribution License (<http://co.creativecommons.org/>) de



which allows others to distribute, mix, adjust and build from his work even for commercial purposes provided that the original creation authorship is acknowledged.

Privacy Statement

The *Scenic Arts Colombian Journal (Revista Colombiana de las Artes Escénicas)* authorizes photocopy of articles and texts for academic or internal purposes of the institutions with proper citation of the source. The names and email addresses entered in this journal will be used exclusively for the purpose of the journal stated and are not available for any other purpose or another person.



 REVISTA COLOMBIANA DE LAS
ARTES ESCÉNICAS

FORMATO DE SUSCRIPCIÓN

Nombre / <i>Name</i>	<input type="text"/>		
Cédula / <i>Identification number</i>	<input type="text"/>		
Dirección / <i>Address</i>	<input type="text"/>		
Ciudad / <i>City</i>	<input type="text"/>		
Departamento / <i>State</i>	<input type="text"/>	Código Postal / <i>Zip Code</i>	<input type="text"/>
País / <i>Country</i>	<input type="text"/>		
Teléfono / <i>Phone Number</i>	<input type="text"/>		
Profesión / <i>Profession</i>	<input type="text"/>		
Institución / <i>Employer</i>	<input type="text"/>		
Correo Electrónico / <i>E-mail</i>	<input type="text"/>		
Dirección de envío / <i>Mailing Address</i>	<input type="text"/>		

Suscriptores Nacionales por un año: (2) Ejemplares

Mayores informes:
Universidad de Caldas, Sede central
Calle 65 # 26 - 10.
Teléfonos: (57)(6) 8802170
(57)(6) 8781500 ext. 11222
Código postal: 170004

E-mail: revartescenicass@ucaldas.edu.co
revistascientificass@ucaldas.edu.co
Manizales, Colombia.

Último ejemplar recibido / Last issue mailed:

Año / Year

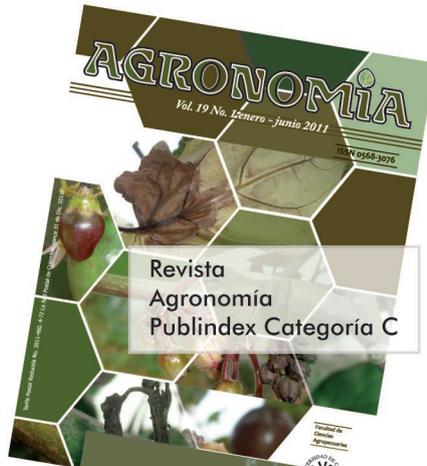
Volumen / Volume

Número / Number

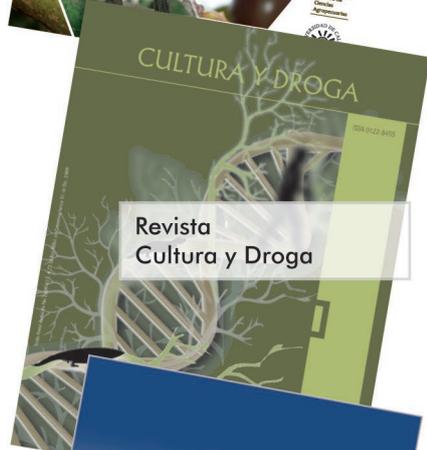
Fecha / Date



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
 Publindex Categoría C



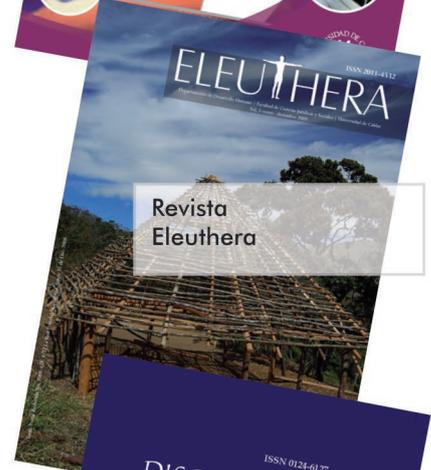
Revista
 Cultura y Droga



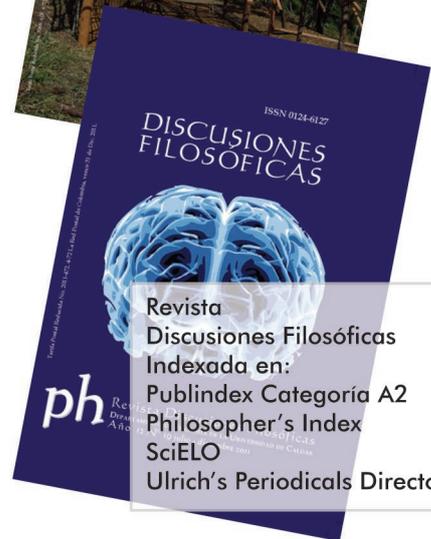
Revista
 Luna Azul (On Line)
<http://lunazul.ucaldas.edu.co>
 Indexada en:
 Publindex Categoría A2
 Index Copernicus, DOAJ



Revista
 Biosalud
 Indexada en:
 Publindex Categoría B
 Lilacs



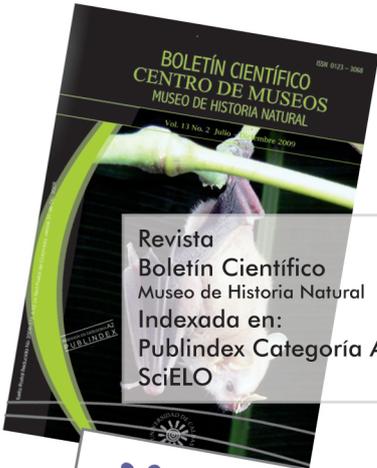
Revista
 Eleuthera



Revista
 Discusiones Filosóficas
 Indexada en:
 Publindex Categoría A2
 Philosopher's Index
 SciELO
 Ulrich's Periodicals Directory

Revistas

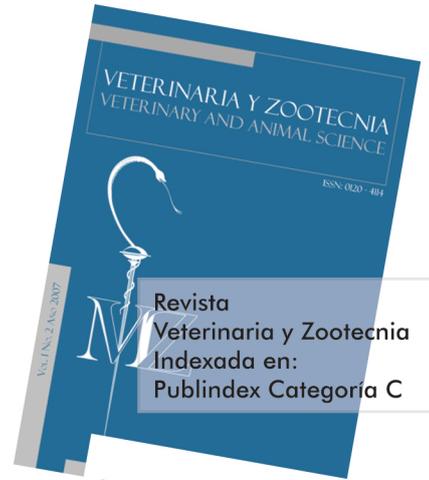




Revista Boletín Científico Museo de Historia Natural Indexada en: Publindex Categoría A2 SciELO



Revista Colombiana de las Artes Escénicas



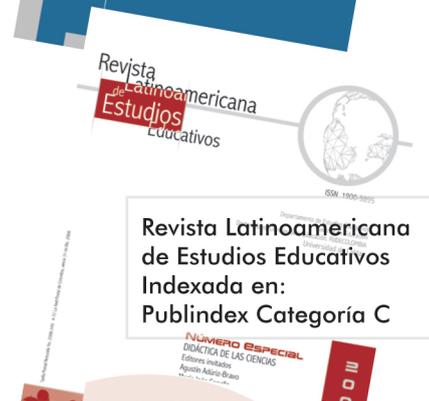
Revista Veterinaria y Zootecnia Indexada en: Publindex Categoría C



Revista Hacia la promoción de la Salud Indexada en: Publindex Categoría A2 Lilacs SciELO



Revista Jurídicas Indexada en: Publindex Categoría B DialNet



Revista Latinoamericana de Estudios Educativos Indexada en: Publindex Categoría C



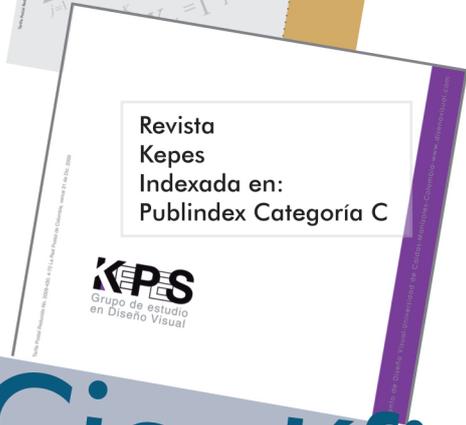
Revista Vector Indexada en: Publindex Categoría C



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
diciembre de 2016