

Presentar-Representar.

Cuatro perspectivas en
El fallecido ojo de vidrio

Carlos Araque Osorio

María Fernanda Sarmiento Bonilla

Cristina Alejandra Jiménez Gómez

Clara Angélica Contreras Camacho



CREACIONES



© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico
© Carlos Araque Osorio, María Fernanda Sarmiento Bonilla,
Cristina Alejandra Jiménez Gómez, Clara Angélica Contreras
Camacho

Primera edición, marzo de 2019
ISBN: 978-958-787-083-1

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Edwin Pardo Salazar

Corrección de estilo
Andrés Fernando Solano

Diagramación
Diego Villamil Espejo

Imagen de cubierta
Camilo Suárez

Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 24 No. 34-37
Teléfono: 3239300 ext. 6202
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Araque Osorio, Carlos

Presentar-representar : cuatro perspectivas en el fallecido
ojo de vidrio / Carlos Araque Osorio, María Fernanda Sarmien-
to Bonilla, Cristina Alejandra Jiménez Gómez, Clara Angélica
Contreras Camacho. -- Bogotá : Editorial Universidad Distrital
Francisco José de Caldas, 2019.

190 páginas ; 24 cm. -- (Creaciones).
ISBN 978-958-787-083-1

1. Actuación teatral 2. Teatro colombiano 3. Teatro - Ense-
ñanza 4. Teatro - Puesta en escena y escenografía I. Sarmiento
Bonilla, María Fernanda, autora II. Jiménez Gómez, Cristina
Alejandra, autora III. Contreras Camacho, Clara Angélica,
autora IV. Tít. V. Serie
792.08 cd 22 ed.
A1626042

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de la
Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.
Hecho en Colombia

Contenido

CONTENIDO	5
PRESENTACIÓN	9
<i>Por Carlos Araque Osorio, investigador principal</i>	
DEL NICHU HACIA LO DESCONOCIDO	17
<i>Escrito por: María Fernanda Sarmiento Bonilla</i>	
Retrospectiva y análisis del entrenamiento	17
El entrenamiento en Vendimia Teatro	20
Entrenando <i>El fallecido ojo de vidrio</i>	31
Por una poíesis del entrenamiento	34
Referencias	39
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN <i>EL FALLECIDO OJO DE VIDRIO</i> DESDE LOS CONCEPTOS PRESENTACIÓN-REPRESENTACIÓN	43
<i>Escrito por: Cristina Alejandra Jiménez Gómez</i>	
Introducción	43
Acercamiento a las generalidades y conceptos	44
<i>El fallecido ojo de vidrio</i> : una presencia para el público-partícipe-testigo	53
Conclusiones	61
Referencias	64
NARRATIVAS DE DIRECCIÓN. EXPERIENCIA DE UN MONTAJE	69
<i>Escrito por: Clara Angélica Contreras Camacho</i>	
Representación-Presentación	70
Investigación-creación	73
Desarrollo de la puesta en escena en el montaje <i>El fallecido ojo de vidrio</i>	77
Funciones de socialización, resultados parciales	91
Referencias	95

¿UN FALLECIDO PRESENTADO O REPRESENTADO?	99
<i>Escrito por: Carlos Araque Osorio</i>	
Introducción	100
Un necesario trabajo de campo	102
Representación-interpretación/presentación-estados	119
Presentar-representar en <i>El fallecido ojo de vidrio</i>	139
Sugerencias y opiniones de los participantes	148
Conclusiones	160
Referencias	164
 ANEXOS	 167
Texto <i>El fallecido ojo de vidrio</i>	167
<i>Escrito por: Carlos Araque Osorio</i>	
Fotos	183

Dedicado a las personas que han participado creativamente en la configuración de la *Fundación Cultural Vendimia Teatro* y el grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Representación-Interpretación/Presentación-Estados. Socialización final.



Foto: Camilo Suárez.

Presentación

Este libro es el resultado del proceso de investigación-creación *Representación-Interpretación/Presentación-Estados*, adelantado por el grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra y financiado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. El proyecto básicamente consistió en el montaje o puesta en escena de la obra *El fallecido ojo de vidrio*, de autoría del investigador principal, Carlos Araque Osorio.

Dicho proyecto fue realizado a partir de los marcos teóricos y referenciales que conciernen a los criterios de presentación y representación, en esencia con el debate contemporáneo sobre si se construye un personaje para el acto o si se realiza la puesta en escena a partir de estados emotivos y sentimentales. Sobre lo anterior se hacen preguntas como: ¿se puede repensar la escena contemporánea desde la representación o desde la participación?, ¿esto se logra a partir de la interpretación o la caracterización? Los interrogantes fueron importantes para el progreso de la presente investigación-creación.

El teatro contemporáneo casi que exige una investigación sobre el tema de la relación entre los personajes entre sí, así como entre el personaje y el actor/actriz que lo interpreta, pero fundamentalmente su vínculo con el público. Es necesario indagar si en el proceso de actuación hablamos desde el actor que interpreta un personaje o a partir del performer, que se descifra a sí mismo. También es importante reflexionar sobre el momento en que el mismo concepto de diálogo asociado al teatro dramático que pretende una conversación dialógica es puesto en duda.

En la contemporaneidad se habla de corporalidad como el dispositivo que activa la creatividad y el protagonismo es puesto en cuestión. Se opta por la participación o intervención directa y los espectadores ya no son simples asistentes. En la escena tradicional se conversa por medio de diálogos más o menos comprensibles para que un público más o menos sensible asimile desde su silla y pueda, o no, estar inmerso en el conflicto que se desarrolla en la escena.

En las posibilidades de la escena contemporánea no se pretende que el discurso sea dirigido a personas pasivas, sino a entidades individuales, identificables y reconocidas como personas con características y condiciones específicas, incluso, identidades sociales.

No se emite un discurso para esperar una respuesta de un participante o asistente dudoso, lo fundamental es que se retorna al cuerpo como centro de atención; para ello se acude a la exigencia física y corporal, al movimiento transitorio, al cuerpo ma-

nejado con precisión desde la géstica y la kinesis. Se entiende el cuerpo como algo que significa y sensibiliza.

No se trata del cuerpo como depositario de la palabra, sino el cuerpo-signo, que maneja un discurso disímil al racional y que significa independiente del texto o de la razón. El teatro contemporáneo adquiere entonces características de metalenguaje como algo macro y total que lleva al participante al lugar de la representación. Ya no es fundamental representar en un lugar y un tiempo determinado y la historia cotidiana no conduce los hilos del drama, es el acontecimiento estético lo que en realidad importa y lo que busca conmover, lo que pretende transformar.

Hay una nueva búsqueda por asociar la investigación con la creación a partir del montaje de un texto “dramático”, en el cual se indaga sobre las visiones contemporáneas del personaje, ya sea que este se encuentre vigente o en crisis. Si bien el concepto de personaje está puesto en duda en la actualidad, en nuestro proceso de investigación-creación no hablaremos solo de construir un personaje para la escena, pues denominamos esta actividad como la acción de “crear un personaje”. Vale la pena preguntarse por qué hablamos de creación, aunque en apariencia puede significar lo mismo que construir; quizá sea porque construir tiene una relación más concreta con el oficio, con el hacer, mientras que la creación tiene una concordancia específica con la imaginación y la sensibilidad.

Preguntarse sobre: ¿cómo se concibe y cuál es la práctica del actor en la construcción y creación de un personaje para la escena en su experiencia individual o grupal? y ¿cuál es la propuesta pedagógica de formación de la escuela o departamento de teatro a la que uno pertenece?, es sin duda una labor compleja, pero más complicado puede ser dar respuesta a estas inquietudes, ya que esas preguntas recibirán sin duda plurales réplicas.

Cuando analizamos estas interpelaciones lo primero que pensamos es que son temas complejos e intentar responderlos en un solo proyecto de investigación es casi imposible, pero luego de darle vueltas, revisar autores y concretar ideas, finalmente decidimos responder no solo desde cómo se concibe y cuál es la práctica en la experiencia individual o grupal, o cuál es la propuesta pedagógica orientada hacia la formación teatral, sino además pensamos que se debe relacionar esta reflexión directamente con una experiencia de investigación, la cual fue concretada por el grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra y el semillero de investigación Del entrenamiento actoral a la construcción del personaje.

Ahora bien, gran parte de la claridad que se logró durante el proceso de investigación creación estuvo determinado por la forma como se organizaron las respuestas y se llevó a cabo el proceso de creación. Para lograr este objetivo se siguió una metodología clásica y convencional de lo particular a lo general (persona, grupo de teatro, grupo de investigación), o mejor, de lo individual a lo social, pasando por lo colectivo.

Es claro que ni en lo individual ni en lo colectivo se manifestó o expresó un pensamiento, unas metodologías y unas formas genéricas de organizar y concebir las relaciones entre el entrenamiento actoral y la construcción del personaje, ya que cada integrante, actor, actriz o director, que participó en el proceso, tiene sus propias formas y maneras de emprender las problemáticas planteadas e implementó diversos modos de solucionarlas en la escena.

Una ventaja importante del resultado es que el grupo de investigación compartió criterios frente a la construcción del personaje y la puesta en escena, proceso que estuvo directamente relacionado con metodologías y formas de crear más o menos similares y comprendidas desde marcos teóricos, aunque diferenciables, aceptados comúnmente. Por ello, fue fundamental y se convirtió en un componente importante los anexos que corresponden a los informes de las co-investigadoras del proyecto, María Fernanda Sarmiento Bonilla, Cristina Alejandra Jiménez Gómez y Clara Angélica Contreras Camacho, quienes fueron las asesoras y consultoras durante todo el proceso de investigación creación; ellas realizaron un acompañamiento detallado y estudiaron diversos temas en los cuales plasmaron sus inquietudes, dudas, críticas, aportes y proyecciones surgidas durante el proceso de creación y montaje de la obra.

Es crucial tener en cuenta que las asesoras son integrantes de los grupos Vendimia Teatro, y de investigación Estudios de la voz y la palabra, ya que al ser parte de estos conocen de cerca los planteamientos y prácticas del investigador principal y por tanto aportaron desde una mirada crítica no solo a la investigación, sino al proceso y resultado de creación, de hecho, terminaron elaborando el mundo externo de la obra y se encargaron del manejo, manipulación y creación poética de las sombras. Como resultado de este proceso cada una de ellas escribió un capítulo, que forma parte sustancial de este libro.

María Fernanda Sarmiento Bonilla, elaboró un primer escrito sobre el entrenamiento actoral en relación con la propuesta de montaje. Su texto trata sobre los procesos de entrenamiento teatral, realiza una mirada general de lo que significa el procedimiento desde que el término alcanzó contundencia en el ámbito escénico —finales del siglo XIX— con definiciones de Stanislavski, Meyerhold, pasando por Grotowski y Barba. Luego, analiza las propuestas que recientemente se han realizado en América Latina sobre el tema con autores como Matteo Bonfitto. Después de realizar este barrido por el concepto y la práctica, la autora centra su atención en la narración, descripción y análisis de los procesos de entrenamiento del grupo Vendimia Teatro. Además de detallar las secuencias de preparación del grupo, relata las relaciones que teje alrededor del entrenamiento. Este análisis incluye una mirada hacia el proceso de preparación del grupo, en especial de Carlos Araque, para el montaje de la obra *El fallecido ojo de vidrio*. El texto finaliza con una apuesta para los devenires del grupo frente a los procesos en mención.

Cristina Alejandra Jiménez Gómez, toma como punto de partida la necesidad de diálogo con los conceptos, contextos y relaciones que la posmodernidad brinda a las artes escénicas, específicamente al teatro dramático y posdramático. A partir de los múltiples territorios y preguntas sobre *personaje*, *drama*, *texto* y las profundas y directas desestabilizaciones que generan estos cuestionamientos en el rol de actores y actrices, asume la revisión y análisis del proceso de creación de *El fallecido ojo de vidrio*, intentando determinar si es factible la relación entre el término *presentación*, asociado directamente al teatro posdramático con el ya mencionado teatro dramático. Enfoca estas inquietudes en resolver el acto creativo de actores y actrices: *la construcción del personaje*, teniendo en cuenta que existen métodos y técnicas que se preguntan por el espacio de construcción del personaje dramático y buscando responder cuál es el vínculo entre presentación y representación, sus lugares fronterizos y escisiones para abordar posibilidades creativas en relación con los contextos del teatro actual.

Clara Angélica Contreras Camacho, centró su análisis en conceptos de dirección y su relación con la puesta en escena. Su reflexión transita por las discusiones sobre la representación-presentación y la investigación creación vista desde el oficio de la dirección teatral. En un primer momento, desarrolla y expone lo que entiende por representación-presentación, uno de los temas álgidos de la escena contemporánea, teniendo en cuenta su relación con la puesta en escena. Para el segundo momento, se detiene en comprender lo relacionado con la investigación creación, tema que desde el estudio y práctica de las artes también presenta nuevas perspectivas. En la última parte de su ensayo, intenta relacionar estas posturas teóricas con la práctica desde la observación y asistencia de la dirección en el montaje de *El fallecido ojo de vidrio*.

Por su parte, el investigador principal, tuvo la responsabilidad de asumir, encarnar y crear al personaje-entidad de la obra en mención. Para cumplir esta responsabilidad realizó un trabajo de campo en México, sobre todo para entender y comprender la complejidad del personaje de la muerte y su impacto en las culturas tradicionales latinoamericanas. Indagó sobre las relaciones existentes entre el rito, el mito y la máscara en los procesos de creación teatral, principalmente en los actos de creación.

Así mismo, centró su análisis en las relaciones existentes entre la presentación que se realiza por medio de los estados del actor y que comprometen su cuerpo, pensamientos, sentimientos y sensaciones, en contraste con la representación que se lleva a cabo por medio de la interpretación y el objetivo de construir personajes para la escena. Es importante esta diferencia, dado que son dos formas disímiles de asumir el cuerpo en vida en el escenario: la primera, está argumentada en las teorías del teatro posdramático y el papel que juega un actor en esos marcos conceptuales;

la segunda, se sustenta en las teorías del teatro dramático y la importancia del texto para el proceso de montaje o puesta en escena.

Los cuatro capítulos instalan cuestiones sobre el acto de participación del público en el proceso de puesta en escena e intentan comprender su estricta relación en el hecho teatral; ese espacio liminal entre lo real y el acuerdo comunitario, el territorio de la afectación y la presencia. ¿El personaje identifica al público, le cuestiona, le invita a participar o es el público-testigo el que posibilita el acontecimiento?

La importancia de este proceso de investigación creación radica en que, desde cuatro miradas diversas y posturas teóricas complementarias, el análisis está orientado a exponer, clarificar y detallar cómo ha sido el proceso de exploración y la relación que tiene con la creación escénica, todo lo que ocurre en un grupo de investigación, en correlación con un grupo profesional de teatro. Cabe destacar que este proceso entrega este material escrito para ser evaluado y socializado y a la par ofrece el resultado de un proceso de creación que puede ser analizado, criticado, disfrutado e intervenido por los integrantes de la Facultad de Artes ASAB, la comunidad de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y la ciudadanía en general.

Existe una quinta mirada, la de los partícipes-testigos, quienes en el proceso de socialización pueden dejar sus opiniones, críticas y sugerencias por medio de un novedoso dispositivo que consiste, básicamente, en que “*El fallecido*”, personaje central de la puesta en escena, los invite a escribir sobre la experiencia vivida y depositar sus epístolas en una urna que se coloca a la salida de la cripta con el fin de que luego se puedan leer y completar sus memorias.

Estos escritos son seleccionados y algunos de ellos comentados en un capítulo dedicado a esta labor. Las observaciones que hace el investigador principal sobre las opiniones no profundizan en los temas propuestos, sino rescatan algunos dictámenes y planeamientos que sirven para desentrañar y evidenciar varios de los objetivos en los que se argumentó el proceso de investigación creación. La relación con el público partícipe es tan importante que varias de sus sugerencias son tenidas en cuenta para el montaje final, siendo siempre dinámico, cambiante y mutante. Es en sí otra forma de participación clara y precisa, donde no solo se asiste y se tiene la opción de estar y ser, también se puede dejar huella y memoria, es decir, ayudar a construir hacia el futuro el resultado del proceso.

El texto se concluye con la inclusión de la obra dramática *El fallecido ojo de vidrio*, que es el punto de partida del proceso de investigación y una adaptación ampliada y libre del cuento corto *Un ojo de cristal. Memorias de un esqueleto*, de Alfonso R. Castelao, en el que por medio de la narración y el humorismo, realiza un rescate de lo popular, lo público y lo comunal. Castelao murió en 1950 y solo comenzó a ser difundido en los países de habla hispana en los setenta, ya que su lengua original era el gallego. Sin embargo, su obra fue conocida desde 1936 en Argentina, donde su poética y creatividad incidieron en el teatro y la narrativa. En sus escritos abordó

lo barrial en relación con lo rural y lo agrícola en relación con lo urbano; temas muy interesantes para la cultura del tango, la carrilera, el corrido, la ranchera, la carranga, la milonga y el arrabal.

En realidad, el cuento de Castelao no fue más que una disculpa para realizar este proyecto de investigación creación, ya que lo verdaderamente importante es que con el dispositivo de un esqueleto que puede ver, se pueden contar, narrar, sugerir, y sobre todo, presentar y representar experiencias, anécdotas y leyendas que atraviesan nuestra historia como ciudad, país y cultura.

Enero de 2019. Carlos Araque Osorio¹

¹ Investigador principal del proyecto. Egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), antropólogo, maestro en Arte Dramático, especialista en Voz Escénica y Ciencias de la Educación, magister en Dirección Estratégica, doctor en Artes con especialización en Teatro de la Atlantic International University. Dirige Vendimia Teatro y el grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Sombras de cementerio en la obra *El fallecido ojo de vidrio*.



Foto: Camilo Suárez

Del nicho hacia lo desconocido

Escrito por: María Fernanda Sarmiento Bonilla¹

Retrospectiva y análisis del entrenamiento

Hablar de entrenamiento en los procesos de creación en esta época es un tema que casi siempre coloca el acento en acciones que le permitan a la actriz adiestrar, fortalecer, disciplinar, afinar o desarrollar habilidades que amplíen las posibilidades del trabajo escénico. Clásicamente el entrenamiento ha sido entendido como un espacio de esfuerzo físico, exigencia psicológica o completo agotamiento. Después de las propuestas de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba, que centraron el trabajo escénico en la preparación de actores, muchos colectivos de teatro concentraron su labor en jornadas de ejercicios que les permitieran fortalecer las habilidades que se requieren en la escena.

Las múltiples interpretaciones que se realizaron de trabajos como *El teatro pobre* (Grotowski, 2006) o la antropología teatral (Barba, 2003 y 2007) colocaron en la agenda del teatro la búsqueda de diferentes metodologías, técnicas o formas que llenaran las necesidades sobrepuestas en esa época: la preparación de actores.

Para finales de la década del setenta, ya no se discutía sobre la necesidad de tener cuerpos virtuosos en escena; era una certeza, para ese momento, que el cuerpo de la actriz debía ser capaz de responder a movimientos no solo extra-cotidianos, sino también acrobáticos y gimnásticos, así mismo se vislumbraba la mirada desde otras tendencias que estudian el cuerpo —bien sea para la escena u otras actividades humanas, como la guerra y el combate— desde culturas orientales (India, China, Japón). Producto del trabajo de Barba (2007), muchas personas y grupos de teatro volcaron sus esfuerzos en averiguar los procesos de entrenamiento o preparación de tradiciones como el Kathakali, Kabuki, Noh, Suzuki, entre otras. Así, el entrenamiento teatral cobró una dimensión fundamental en los grupos de los años ochenta. De diferentes formas y con diferentes intensidades, las agrupaciones teatrales los

¹ Artista escénica. Doctora en Artes Escénicas de la Universidad Federal Bahía, Brasil. Magíster del mismo programa de posgrado. Egresada de Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Su experiencia pedagógica es amplia en el área de preparación actoral, así como en educación e investigación social, sindical, popular y de género.

incluyeron en sus prácticas, procesos de entrenamiento y preparación, sobrepasando las tareas que el ejercicio de la creación exigía.

Este énfasis por el entrenamiento actoral de finales del siglo XX, comenzó a generar grandes cuestionamientos en la escena teatral cuando se observó que el esfuerzo puesto en las jornadas de preparación de muchos grupos no surtía ninguna variación en los resultados de los procesos creativos. Era posible observar actores con grandes habilidades acrobáticas pero con poquísimas herramientas para el trabajo en la escena o en el montaje; voces apagadas, cuerpos escondidos, gestos que confundían los mensajes emitidos, eran manifestaciones muy comunes en grupos que tenían fuertes jornadas de entrenamiento. Paralelo a este tipo de trabajo teatral, aparecían grupos y montajes que no focalizaban su trabajo en el entrenamiento o preparación actoral, alcanzando resultados que lograban capturar mayor agrado en el público existente. Con este contrapunto el sector pudo concluir que el entrenamiento no era garantía de calidad en los resultados escénicos.

Además, aparecieron y aparecen otros cuestionamientos sobre la necesidad del entrenamiento actoral. Hoy existe un gran debate entre entender el entrenamiento como un adiestramiento del cuerpo (Carvajal, 2007) o entender el entrenamiento como proceso de *poíesis* (Braga y Beigui, 2013). Aunque los dos ejemplos colocados anteriormente pueden ser diferentes, se encuentran en la preocupación por la enajenación del cuerpo. Continuamos así en la máxima cartesiana donde el cuerpo es una posesión y no un ser. Se tiene un cuerpo y no se es un cuerpo. Esta posición ha llevado a ver a la actriz como suma de fragmentos que deben ser adiestrados, cada uno en un espacio específico, cuando lo que ocurre en el oficio escénico es todo lo contrario.

Hoy podemos colocar los entrenamientos no solo como espacios de fortalecimiento y adiestramiento de herramientas teatrales, también como potenciadores de procesos creativos o lugar de conocimiento del sí y de las otras.

Potenciador de procesos creativos

Los mecanismos de entrenamiento utilizados en las últimas décadas del siglo XX recibieron fuertes cuestionamientos por no aportar directamente a los procesos de creación. Sin embargo, al dejar de ver los diferentes entrenamientos como meros espacios para fortalecer las herramientas básicas del ejercicio de la actuación, podemos encontrar en ellos un lugar que ejercita la creatividad y otorga a los procesos de montajes verdaderos laboratorios de prueba y error que llevan a la construcción de personajes, roles, narrativas, comportamientos y estéticas, formas que enriquecen la escena construida.

Pensar y activar el entrenamiento como el lugar de laboratorio donde cada acción —a través de su repetición y ensayo— genera un proceso de preparación y al mismo tiempo alimenta un proceso de creación aumenta las dimensiones a trabajar. No se piensa un entrenamiento en abstracto para una generalidad de herramien-

tas básicas, este se utiliza con la consciencia en las búsquedas propias del trabajo creativo. Aunque la utilización de las técnicas reconocidas en el medio sea material frecuente para la realización de estos entrenamientos, la modificación de estas, en vista del proceso creativo, es indispensable. Cada una de las técnicas, tradiciones y metodologías trabajadas en procesos de entrenamiento que busquen apoyar y potenciar los procesos de creación, deben ser reelaboradas por las actrices o ejecutantes. Debe reverse cómo cada técnica entrenada ayuda a la creación de dispositivos que puedan sustentar las creaciones emprendidas. Así, la apropiación de diferentes tradiciones es mayor y cambiante, no es estática la relación con las tradiciones, sin embargo es posible volver a los orígenes de ellas siempre y cuando esa vuelta sea interpretada para las necesidades de la creación.

Con la reinterpretación de cada técnica, metodología o tradición de entrenamiento, se crea, paralelamente, una nueva forma de prepararse. La actriz al modificar la técnica practicada para conseguir los anhelos esperados en la creación, funda otras rutas, bifurca los caminos, abre nuevos senderos. Esas nuevas rutas pueden servir para la configuración de tipos de entrenamientos subjetivos, en estos la relación entre sujeto y tradición-técnica-metodología no es padronizada. Con esta perspectiva los entrenamientos dejarían de ser fórmulas establecidas que imitan a un maestro o a un grupo.

De esta forma, el entrenamiento es el espacio creado —y actualizado continuamente— por cada actriz. Allí, ella coloca desde la fórmula aprendida y reinterpretada, hasta los nuevos horizontes descubiertos por la práctica continua y el reconocimiento del sujeto que ejecuta. Entre la reinterpretación y el reconocimiento aparece la contextualización de la práctica. Los ejercicios o procesos de entrenamiento dejan de ser fórmulas extranjeras y ajenas a los cuerpos que las practican, se convierten en procedimientos que hablan del espacio sociocultural de quien las ejecuta. Con esto, partimos para otra visión del entrenamiento.

Entrenamiento como autoconocimiento y conocimiento de las otras

También es posible abrir procesos de entrenamiento en donde no se tenga un objetivo ni de montaje, ni de preparación. El entrenamiento, mirado desde la orilla del autoconocimiento y conocimiento de las otras, permite entender más las subjetividades propias y las del grupo con quien se trabaja.

No es una novedad afirmar que el arte teatral es ontológicamente colectivo. Es imposible pensar en teatro y no pensar en grupos, colectivos, redes, asociaciones de personas interesadas en utilizar el palco teatral como lugar de manifestación de deseos, desesperanzas, angustias, alegrías, etc.

Sin embargo, muchas veces los procesos de formación o conformación de equipos para objetivos de puesta en escena, olvidan el espacio de reconocimiento entre las personas que los conforman. Esto, para el trabajo de las artes escénicas, no es

un espacio de encuentro y conocimiento formal alrededor de una mesa, con unas copas, comidas o sonidos agradables. Para el trabajo en la escena es necesario el reconocimiento de las subjetividades que se dispondrán para la creación. Esto es posible a través de entrenamientos que dejen manifestar los impulsos, sentires, reacciones, modos y respuestas de cada individuo. Con el reconocimiento de estas particularidades se forma un grupo. No es solo la suma de individuos los que arman un colectivo, es el reconocimiento y articulación de las subjetividades en pro de un trabajo escénico lo que configura un grupo.

Proyectar los procesos de entrenamiento hacia el reconocimiento de sí y del grupo de personas con las que se trabajará, puede ser otra forma de descubrirse y revelar quiénes lo integran. De esta forma, el autoconocimiento y el conocimiento de las otras, se produce de forma más orgánica y efectiva para el trabajo creativo. No es un reconocimiento cotidiano, sino es un conocimiento a partir de la actividad escénica, del comportamiento en función del ejercicio teatral.

Si el grupo consigue crear un lenguaje a partir de la compresión de gestos, sonidos, formas, ritmos y pulsos de cada integrante, la relación en escena será fluida, entendible, presta para cualquier cambio o evento ocurrido en la plenitud de la labor teatral.

Con todo, estas son simples propuestas de otras formas de entender y poner en práctica los procesos de entrenamiento. Lo que no restringe que nuevas formas de concebir esos procesos puedan aparecer.

El entrenamiento en Vendimia Teatro

A pesar de todas las anteriores preguntas, cuestionamientos o razonamientos, muchos grupos de teatro continuamos dedicando tiempo de nuestros encuentros a entrenar y afinar las herramientas que consideramos pertinentes para el ejercicio, tanto en la escena, como en el proceso de creación.

El entrenamiento en Vendimia Teatro ha logrado pasar del lugar de acondicionamiento, mantenimiento, fortalecimiento y adiestramiento de los elementos técnicos para el oficio teatral, a un espacio de convivio, conocimiento y descubrimiento. Después de más de trece años de realizar un mismo esquema de movimientos, canciones, gestos, textos y relaciones, se ha encontrado un lugar que ofrece algo mucho más allá del fortalecimiento de las herramientas actorales.

Orígenes

Vendimia Teatro, en su fundación en 1987, fue influenciada por las corrientes de la antropología teatral y los planteamientos de la preparación actoral hechas por Meyerhold y Jerzy Grotowski, principalmente. Esto hizo que el entrenamiento fuera una constante para todos los procesos de creación en el grupo y como rutina por fuera de la realización de montajes, es decir, un entrenamiento que pudiera exis-

tir independientemente de la obra o trabajo que se estuviera montando. El trabajo corporal fue y ha sido fuertemente mantenido durante sus años de desarrollo como grupo.

Con el pasar de las generaciones y el procesamiento de las diferentes metodologías de entrenamiento, el grupo, en sus últimos trece años, mantuvo un esquema que le ha permitido configurar una identidad como agrupación teatral, alejada de las formas de asociación por proyectos o compañías; siendo así, se espera que las personas que ingresen en el grupo tengan una perspectiva mayor a la permanencia solo por un montaje.

De esta forma, algunas personas se integran al grupo inicialmente por compartir el espacio de entrenamiento y no por la participación en un montaje².

El entrenamiento que actualmente el grupo mantiene —con muchas variaciones desde su creación— nace con el proceso de montaje de la obra *El destino del caminante*, estrenada en 2004. Allí se opta por priorizar una estructura secuencializada de entrenamiento por encima de ejercicios fragmentados que tengan objetivos particulares sobre las herramientas necesarias para la escena.

En un principio, la secuencia fue creada para precisar movimientos que vienen de la biomecánica (Meyerhold, 2005), la acrobacia, la danza moderna y contemporánea; también para potenciar las habilidades de la voz, generar mayor potencia y volumen en su emisión. Fueron incluidas secuencias provenientes del Hatha Yoga (saludo al sol), canciones producto de las investigaciones musicales con las comunidades indígenas Uitoto (Ortiz, 2007) y secuencias inspiradas por el trabajo con el director griego Theodoros Terzopoulos.

Este esquema de entrenamiento tuvo, y aún tiene, mucha influencia de la práctica docente e investigativa de los integrantes del grupo, original y principalmente, de la experiencia como profesor, actor y director de Carlos Araque Osorio, fundador de Vendimia Teatro.

Características

El grupo metodológicamente trabaja el entrenamiento, principalmente a partir de un gran esquema que reúne diferentes secuencias, ejercicios y actividades que, se cree, aportan al trabajo actoral para la escena y los procesos de creación, siendo realizado secuencialmente, es decir, no se detiene la concentración de la energía que se dispone desde el comienzo, pasando de una secuencia a otra. Se entra en una especie de atmósfera extra-cotidiana que impide la comunicación normalizada, lo que quiere decir que no hay enunciaciones, preguntas, afirmaciones o frases que expresan cotidianamente lo que ocurre en este espacio. Sin embargo, en su configuración, se han abierto —descubierto— otros canales de comunicación que expresan

2 Esto sucede generalmente, no en todos los casos.

lo que pasa con cada una de las personas. Es casi como un otro universo donde la comunicación no se realiza con palabras y sí con gestos, respiraciones y sensaciones manifestadas en ese momento. Este esquema tiene una duración aproximada de 30 minutos.

También se han realizado jornadas de entrenamiento y preparación actoral que no hacen parte de este esquema y salen de la atmósfera descrita en el párrafo anterior.

Así, se estudian otras formas de entrenar bajo las convenciones normales de una clase: explicación, ejecución, repetición, preguntas y respuestas. En algunos casos se ha logrado integrar estas exploraciones al esquema mayor.

Durante todos estos años ese gran esquema ha sufrido modificaciones por varios motivos, entre ellos, por encuentro con otras formas de entrenamiento, necesidades propias de quienes integran el grupo y los mismos procesos de montaje.

Una de las primeras modificaciones o agregados a la secuencia de movimiento fue el reconocimiento de que no existía ningún trabajo sobre la emotividad en el esquema. Ya se había detectado que en la última secuencia ejecutada se aceleraba el ritmo de su accionar, para esto se propuso realizar esa secuencia con una canción³ proveniente del montaje *La geografía de los nervios* (2005), que nos ayudaba a desacelerar la velocidad y el ritmo de su ejecución. Esa misma secuencia con esa canción, permitió encontrar un espacio fecundo para el trabajo emotivo. Allí se propuso, en un principio, dejar que apareciera o provocar alguna emoción, ese reto debería afectar el accionar de los movimientos y la emisión de la voz, sobre esta variación se exploró un par de años.

Luego, sobre la pregunta de qué tanto sirve el entrenamiento a los procesos de creación, se propuso trabajar con los personajes que se estaban creando en el momento durante esa última secuencia. Así, se consiguió descubrir y encontrar voces, gestos, ritmos y calidades de movimiento que se imprimían en la creación realizada en el momento. Esta práctica se continúa hasta hoy, ya no se trabaja sobre cualquier estado emotivo, sino que se trae algún personaje ya creado o en proceso de creación, para que realice esa secuencia, más aún, para que se relacione con los otros que aparecen.

Otra característica es el tipo de estados comunicativos que se generan en la ejecución del esquema mayor. Aunque la disposición generada en la práctica de este esquema concentra la energía de quienes lo realizan y las sensibilidades que se despiertan durante su ejecución, existe un plano de comunicación que brinca entre lo cotidiano y lo escénico. Esto permite realizar el entrenamiento con cierta flexibilidad que aleja de atmósferas ritualistas, solemnes o frías. Al inicio se descubrió que —seguramente por las tradiciones orientales con las que se estaban acostumbradas

3 Esta canción se creó para el montaje en mención, a partir de una glosolalia escrita por Antonin Artaud.

a entrenar y la mirada moderna y occidental sobre estas prácticas— la atmósfera generada al realizar el entrenamiento era de seriedad, circunspección, reserva, sensaciones que alejaban de otros estados como la risa, el juego, la perversidad o la malicia, tan comunes en las manifestaciones culturales y sociales. Tranquilamente, se fue abandonando esta atmósfera enfatizando la atención hacia la comunicación con las demás personas. De esta forma, los ojos dejaron de estar concentrados en la lejanía, se borraron los rostros hieráticos y los gestos neutros, para transitar por las miradas de quien estaba enfrente o a los lados.

Así, la comunicación se enriqueció al intentar leer lo que estaba pasando por quien se observaba. Las sensaciones aumentaron al descubrir que a quien miraba estaba con pereza, eufórica, con hambre o tal vez había trastabillado el movimiento que se estaba ejecutando. Esa información generaba otras sensaciones que eran manifestadas en el mismo momento. Las risas, los gestos de compasión y hasta la disminución o aumento del ritmo, fueron algunas de las alteraciones que la ejecución sufría por la atención en las sensaciones individuales.

Una característica adicional es el acuerdo de trabajar en sincronía los movimientos y casi siempre la voz. Esto quiere decir que la mayoría del esquema se trabaja coordinando velocidades, ritmos, direcciones, trayectorias y niveles. Dado que el esquema se realiza en círculo, el trabajo kinésico aumenta en la medida de conservar los espacios propios y de las otras, al mismo tiempo en que se realizan desplazamientos. Se aprendió, de diferentes formas, las secuencias que componen el esquema, así, la mayor parte es coreografiada y acordada.

Durante estos años, se decidió cuantas veces se hace x o y movimiento, hacia qué dirección se dirige la mirada o con qué intensidad, resonador o vocal se emiten las voces. Así se han sincronizado los ritmos individuales con el ritmo del grupo. Eso ha ayudado a aumentar la escucha y el compartir el espacio, también a conocerse en otros niveles que aportan al trabajo en la escena, este tema se profundizará más adelante.

Sin embargo, teniendo en cuenta lo anterior, se ha dispuesto de momentos para que el trabajo diacrónico aparezca en la estructura sin que este signifique un alejamiento del grupo o una desconexión. Durante el esquema existen varios momentos donde las voces de cada integrante trabajan por separado según las necesidades de cada ejecutante, lo acordado es mínimo con la voz, se decide si será un texto, una canción o la emisión de sonidos que ayuden a la dicción, la proyección o la articulación. Además de la voz, también se tienen algunos momentos donde los movimientos van en un mismo ritmo pero son de naturalezas diferentes. El quehacer en esos espacios no es pactado por todo el grupo, solo se acuerda la duración del momento a través de una canción o la llamada de alguna de las integrantes a la siguiente secuencia.

Dado que Carlos Araque fue profesor de todas las integrantes del grupo, existe cierta relación de respeto y escucha mayor, a su vez él conserva cierto rol de docen-

te. No obstante, este vínculo también se ha deconstruido, colocando un nivel de escucha para todos por igual, sin priorizar lo propuesto por Carlos. Así mismo, él ha abandonado los roles de profesor o de integrante más antiguo del grupo, de esta forma escucha y sigue las propuestas o instrucciones de alguna integrante.

Estas son las características más relevantes del esquema de entrenamiento que Vendimia ha realizado por más de diez años. A continuación, se describe cómo se está ejecutando actualmente este esquema.

Descripción

El esquema, en su gran mayoría, se trabaja en círculo. Estando todos los integrantes de pie realizando una rueda alrededor de un pañuelo que está justo en el centro, en el piso, se inicia con la secuencia de Hatha Yoga, llamada “el saludo al sol”. Al realizar esta actividad, se inicia un trabajo vocal emitiendo “s”; en la mitad de la secuencia se expresa “m” y hacia el final se vuelve a la “s”. La cadena se repite, esta vez ya no se pronuncian “s” y “m” sino vocales, una vocal por cada una de las posturas de la secuencia; la mirada debe estar, en lo posible, encontrada con los ojos de otra compañera. Al terminar este proceso se pasa a la activación y concentración de la energía individual focalizando la atención en los chacras de cabeza, frente, pecho y vientre. En esta continuidad se emite un “ohm” por parte de algunos integrantes y otros pronuncian una “m” en resonador nasal, la emisión corresponde a una sola respiración, tiempo que determina cuánto se está con las manos en cada uno de los chacras mencionados. Mientras se efectúa su ejecución, se cierran los ojos.

Se continúa con el ritmo de las pronunciaciones de “m”, esta vez se realizan posiciones de equilibrio que se ejecutan siempre hacia los dos lados: la primera es con las palmas juntas y sobre la cabeza, una de las piernas está doblada y la otra soporta todo el peso; la siguiente, se hace llevando una rodilla a la altura del ombligo, se agarra con las manos y se gira el tobillo de la pierna que se levantó. Luego, llevando uno de los pies hacia atrás, a la altura de las nalgas, se agarra con la mano del mismo lado del pie que se levantó, entretanto, la mano que queda libre se levanta en diagonal hacia el mismo lado.

Al terminar esta secuencia de esculturas con emisiones de “m”, se inicia el canto “Burabambo yeyebue”. Los asistentes se mueven conservando el círculo con un ritmo de cuatro tiempos, en el último una de las piernas se levanta. Mientras los pies están llevando este ritmo y la voz está cantando la canción, el resto del cuerpo —tronco y brazos— improvisa diferentes movimientos sin salirse del ritmo. Muchas veces se prueba ir a nivel bajo, giros o saltos dentro de esos cuatro tiempos.

Al finalizar una ronda de la canción se continúa con el ritmo en los pies, desde ahí se marca el inicio de emisiones de vocales, una por una. Casi siempre, Carlos indica el número de tiempos en los que se debe emitir la vocal. Esos tiempos están entre cinco y seis negras. Esta secuencia de emisión de vocales, moviéndose en círculos en cuatro tiempos hacia un lado, cuatro tiempos hacia el otro, se repite.

Después de la repetición y continuando con el mismo paso, se inicia nuevamente la canción “Burabambo yeyebue”. En la primera ronda que se canta, se marca el cuarto tiempo levantando el pie del lado al que se va y realizando un toque sutil a las personas que se tiene a los lados cuando corresponda. En la segunda repetición de la canción, el círculo se rompe y las personas recorren todo el espacio sin perder el tiempo marcado con los pies y la canción. Allí, se procura tener contacto con las demás personas y, de la misma forma que en el círculo, al cuarto tiempo se levanta el pie y se intentan toques sutiles con solo con el pie levantado.

En la tercera ronda de la canción se busca una persona para realizar relaciones corporales, llamadas pulsadas o relaciones pre-acrobáticas. Son movimientos que se hacen en parejas, donde una sirve de apoyo a la otra; a partir de este soporte, la otra persona utiliza el cuerpo de su compañera para hacer alguna pasada. Hay varios tipos de estas relaciones, se pueden realizar desde el suelo, sea que la persona que va a dar el apoyo esté acostada o de pie. Se busca rotar de pareja, por lo menos dos veces. No se deja de cantar la canción. Si el grupo está compuesto en número impar, la persona que se queda sin pareja mantiene el ritmo y el paso, también puede realizar posiciones invertidas mientras busca una pareja.

Cuando ya se ha pasado por dos o tres personas, alguna pareja toma la decisión de comenzar con la siguiente estructura. Esta decisión se manifiesta a partir de la ejecución del paso correspondiente a esa estructura. Este paso también es de cuatro tiempos, los pies se intercalan cada tiempo, uno de ellos va hacia adelante y atrás, mientras el otro se queda de base en un solo punto. Este paso es acompañado de una danza, inspirada en los bailes de los pueblos indígenas del sur del país, que se realiza abrazando a dos participantes por cada lado, así se forma una línea de personas que marcan el paso descrito anteriormente. Esta danza va acompañada de una canción compuesta por Yenny Rocío Ortíz⁴. Al iniciar la canción el paso tiene una variación; en tiempo intercalado, el pie que marcó el paso adelante marca dos tiempos antes de volver atrás.

Cantando esta canción y llevando el paso, recorreremos el espacio con diferentes trayectorias. La canción se coloca entre tres y cuatro veces. Antes de finalizar la última repetición, se busca de nuevo la formación en círculo para, desde ahí, iniciar la siguiente secuencia que está basada en los ritmos de la canción que hemos llamado “Cáu”. Esta secuencia, creada por Carlos Araque, inicia con movimientos de las manos y brazos en tres niveles, el movimiento de las manos lleva al tronco a moverse también. Seguido del movimiento de los brazos y el tronco, se realizan movimientos

4 Integrante de Vendimia Teatro, actriz y música. Actualmente vive en Buenos Aires y mantiene contacto frecuente con el grupo. Su investigación de tesis de grado se basó en las formas musicales de la comunidad indígena Murui-Muinane; compuso una opereta en la cual las integrantes de grupo participamos como bailarines y cantantes. Una de las canciones de este trabajo se quedó dentro del entrenamiento del grupo.

de giros, sin que los pies salgan del punto en donde están. Al realizar un giro se doblan las rodillas haciendo un descenso rápido y volviendo a estar de pie. Esto se repite cuatro veces, dos por cada lado. El mismo giro se redunda otras cuatro veces, pero en estas repeticiones en vez de doblar las rodillas, todo el cuerpo va al suelo, este movimiento es parecido a una espiral. Al terminar las cuatro repeticiones, se realizan movimientos de manos y tronco, donde se busca ondular la columna. Uno de ellos lleva a un contra-impulso, dando un pequeño salto, después de este se dibujan nuevas líneas en el espacio con manos y brazos y la secuencia se termina. Durante toda ella, no se deja de cantar la canción.

Después, se realizan las secuencias del lanzamiento de la piedra, de la flecha y la cacería del venado, que fueron copiadas de la biomecánica propuesta por Meyerhold y aprendidas por diferentes personas que compartieron procesos de formación en la escuela o con estudiantes del maestro ruso, sin embargo, estas no se mantuvieron fieles, se transformaron. Por un buen tiempo, se realizaba cada secuencia por los dos lados, actualmente solo se efectúan una vez y por un lado. Durante la ejecución del lanzamiento de la piedra y la flecha, cada integrante modula su voz como lo crea necesario. La mayoría realizan emisiones de “r”, “rr” o combinaciones arbitrarias de vocales y consonantes. Al realizar la cacería del venado cada una canta una canción diferente.

Al terminar estas tres secuencias se inicia la última parte, en donde se realiza la partitura llamada “El sol serpiente”, creada por Carlos Araque, inspirado en los entrenamientos que recibió de Theodoros Terzopoulos. En ella se mantiene, durante toda su ejecución, la canción que llamamos “Grerurder”⁵, la cual tiene un ritmo lento y unas notas que recuerdan sentimientos de melancolía, nostalgia, tal vez alguna imagen fúnebre.

“El sol serpiente” inicia con la base de los pies más abierta y uno de ellos atrás, los brazos están extendidos, en forma de cruz. Cada pie dibuja una línea, de atrás hacia adelante y realiza un medio giro por el aire. Seguido, se juntan las manos en el centro del pecho y asumen un gesto de sostener un bastón, se dobla y estiran las rodillas por un impulso generado en la pelvis. Al subir de nuevo, se juntan los pies. Las manos, abiertas, buscan el suelo y el coxis jala el cuerpo hacia atrás, haciendo que este dé un balanceo por toda la espalda, volviendo con tal impulso que las rodillas toquen el suelo y con un nuevo envión, generado desde la pelvis, el cuerpo se ponga de pie.

Estando erguido, los pies vuelven a separarse; los brazos, cada uno a su tiempo, se abren hacia atrás llevando el cuerpo, de espalda, en un arco hasta que las dos manos consiguen tocar el suelo. Por el mismo camino los brazos se devuelven y el

5 Esta canción también fue compuesta para la obra *La geografía de los nervios* por Jenny Rocío Ortiz, a partir de las glosolalias de Antonin Artaud.

cuerpo vuelve a quedar en vertical. De nuevo, los pies se cierran, las manos están juntas, con el mismo gesto anterior. Las manos repiten el movimiento, se abren y buscan llegar hasta el suelo. Apoyadas allí, los pies, de un brinco, se desplazan hasta atrás. Con todo el cuerpo boca abajo y las manos a la altura de los hombros, el pecho se levanta, como la posición de *la cobra* del Hatha Yoga. Luego la pelvis se eleva hacia el techo y los pies, dando pasos, atraviesan la línea demarcada por las manos.

Con el cuerpo boca arriba, sostenido por el apoyo de manos y pies, se inicia un movimiento hacia atrás donde se van intercalando pie derecho con mano izquierda, pie izquierdo con mano derecha. En este desplazamiento las manos dibujan un gesto frente al rostro y los pies, al elevarse pasan el talón por la misma línea del rostro. Se dan, de esta forma, unos cuatro pasos hacia atrás y otros cuatro hacia adelante. Este número no es establecido, es posible que sean más o menos pasos.

Al volver al lugar de arranque, con las manos apoyadas en el suelo, los pies caminan de nuevo hacia atrás, el cuerpo vuelve a estar boca abajo, se realiza la figura de *la cobra* y con un impulso que nace en la pelvis, los dos pies, al mismo tiempo, se abren y el tronco se levanta. Las manos se cruzan y se colocan sobre el plexo solar. Los pies se cierran. Las manos se elevan hasta estirar los brazos y el pie izquierdo se cruza frente al pie derecho. Las manos bajan hasta el suelo, pero el tronco no se dobla hacia adelante, sino que la pelvis baja haciendo que las rodillas se doblen. Este movimiento se realiza con una cierta velocidad que deja aparecer un impulso, siendo transformado en un giro hacia el lado derecho. Durante el giro los brazos se elevan. El impulso se mantiene y se realiza este mismo giro hacia el otro lado, repitiéndose por cada lado unas dos veces, aproximadamente. En el último giro, el impulso se detiene y las nalgas son colocadas en el suelo. Los pies se juntan en frente con las rodillas dobladas y los talones juntos. Las manos tocan las rodillas, luego agarran los tobillos y con un contra-impulso, el cuerpo rueda hacia el lado derecho. Esto hace caer en la misma posición pero dándole la espalda al grupo, es decir, que en el giro el cuerpo rotó 180°. Al llegar allí, el pie derecho se cruza en frente, el cuerpo se pone en la vertical y queda de nuevo mirando al interior del círculo. De pie y con la base un poco abierta, las manos van al lado contrario, en un gesto rápido que es respaldado por un impulso que se genera al doblar las rodillas, esto se repite unas cinco veces, más o menos.

En el último impulso el cuerpo se eleva dando un salto con giro hacia el lado derecho. El impulso se deja correr, con tal de dar un segundo salto. Al terminar este segundo salto, las manos buscan apoyarse en el suelo. El pie derecho se queda apoyado enfrente y el pie izquierdo se estira hacia atrás. El tronco se levanta y de pie con los brazos extendidos a los lados, se dan un par de pasos hacia atrás. Con la base abierta, se busca un impulso desde la pelvis que, a través de pequeños brincos, haga avanzar el cuerpo hacia adelante. Cuando el círculo esté cerrado por sus integrantes, las manos se buscan en el centro del cuerpo, las rodillas se juntan y el coxis busca

el suelo. El cuerpo sigue el impulso dejando la espalda extendida en el suelo. Las piernas y los brazos también se estiran, todo el cuerpo queda estirado boca arriba.

De esta forma, todo el cuerpo gira hacia la derecha. Boca abajo, las manos se ponen a la altura del pecho y el tronco se eleva. El coxis va hacia los talones y la mano izquierda busca apoyarse, de ese lado, cerca al tobillo. En este momento el cuerpo está mirando hacia fuera del círculo. La pelvis se abre y deja pasar la pierna derecha por enfrente 180° , esto hace que el cuerpo gire de cara al círculo, y sin elevarse, con los dos pies apoyados en el suelo, la base abierta, las rodillas dobladas, el tronco erguido, las manos concentradas enfrente del pecho y los codos elevados, se desplaza, con pequeños brincos generados por la pelvis, hacia adelante.

Cuando el grupo se encuentra muy cerca unas de las otras, se hace una pequeña pausa en el movimiento y al mismo tiempo estiran las rodillas haciendo que el cuerpo quede en la vertical, con la base de los pies un poco abierta. Los brazos giran hacia atrás llevando el cuerpo, de espaldas, al suelo. Allí, con el impulso que se trae desde arriba, se da un balanceo hacia atrás, pasando por toda la espalda, este se devuelve y el cuerpo queda de nuevo de pie. Los brazos se elevan, la pierna izquierda se lanza hacia adelante y al devolverse hace que el cuerpo gire 180° . De espalda al círculo y con los dos pies en el suelo, las manos palmocean el pecho, luego los muslos y buscan el suelo.

En posición de *cobra*, el cuerpo se gira levemente a la izquierda, el pie, de ese lado, se coloca a la altura de la mano, seguido, el pie derecho busca la misma posición pero por su lado. Las rodillas se estiran, los codos se doblan y el cuerpo se deja caer hacia adelante rodando por la espalda. Al dar la cara de nuevo, las manos hacen un gesto enfrente del rostro. La espalda vuelve a buscar el suelo. Con las rodillas muy cerca al pecho todo el cuerpo gira por el suelo hasta quedar boca abajo, con las rodillas aún en el pecho.

Desde esta posición, se apoya la cabeza⁶ y los codos en el suelo, las manos se cierran por detrás de la cabeza, los pies buscan el techo. Se sostiene esta posición un par de segundos. Luego el cuerpo se cierra y se deja rodar la espalda por el suelo. El impulso se detiene cuando las nalgas se apoyan y el cuerpo queda sentado, las rodillas quedan elevadas y los pies en el piso. Allí, las manos tocan la punta del pie, luego las pantorrillas, después las rodillas, estas siguen hasta cerca de la boca haciendo un gesto con los dedos muy abiertos, por último se posan en la frente. Desde allí, los brazos se estiran y dibujan un círculo hacia atrás. Este recorrido con las manos es lento, en cada uno de los pasos el movimiento se detiene por unos cuantos segundos. Al llegar, las manos atrás se apoyan en el suelo. La pelvis se estira y el pie izquierdo lanza una patada hacia el techo haciendo que el pie derecho salga

6 También es posible no apoyar la cabeza en el suelo. Elevarla un poco dejando que solo los codos y el antebrazo queden con el apoyo de todo el cuerpo.

del suelo. Al devolverse el pie izquierdo pasa por debajo de la pelvis, haciendo que el cuerpo gire y quede boca abajo.

Con las manos, aún en el suelo, se intenta una rápida parada de manos. Al caer los dos pies al suelo, el tronco se levanta. De pie, los pies cierran la base y las manos se juntan, como sosteniendo un bastón a la altura del pecho. Desde allí, se avanza hacia afuera del círculo. Antes de dar el paso, la rodilla se eleva a la altura de la cadera, el pie baja en una línea casi recta golpeando un poco el suelo. Después de unos cinco pasos, se da un paso igual a los anteriores, pero en vez de avanzar hacia adelante, el pie derecho, cuando toca el piso, se desliza hacia el lado. El pie izquierdo busca cerrar la base. Con la base cerrada, las rodillas se doblan haciendo bajar el cuerpo, pero sin doblar el tronco. Se da el mismo paso y se hace lo mismo pero hacia el otro lado. Al estar de nuevo en pie, con las manos en el pecho y los codos elevados, el brazo izquierdo se abre en una diagonal hacia adelante, todo el cuerpo lo sigue, luego el brazo derecho se abre de la misma forma pero hacia su lado. Después el brazo izquierdo se abre en una diagonal hacia atrás, repitiendo el mismo impulso; el brazo derecho realiza lo mismo por su lado.

Al terminar estas diagonales, los pies vuelven a cerrar la base. El cuerpo gira 180°, y sin perder la posición de los brazos —codos elevados y manos juntas a la altura del pecho— avanza hacia el centro del círculo, con pasos de rodillas elevadas y golpes en el suelo. Al llegar al centro del círculo, se da media vuelta y se aleja de este, dando unos cinco pasos. En ese punto, se elevan los brazos, se dejan caer hacia adelante completando un círculo. Con el impulso producido por los brazos, el cuerpo se eleva dando un salto, al devolver el impulso, las rodillas se flexionan, haciendo que el coxis llegue cerca al suelo, en esa posición el cuerpo da media vuelta y retoma la vertical. De cara al círculo y de pie, los brazos se extienden a la altura de los hombros y el pie derecho se levanta dibujando un círculo a la altura del pecho, después, el pie izquierdo, realiza el mismo movimiento. Cada pie repite este movimiento unas cuatro veces, intercalándose.

Seguido a esto, se inicia una pequeña danza donde el pie derecho va hacia adelante y hacia atrás, el pie izquierdo funciona como eje que va intercalando el peso con el otro pie. Las integrantes van desplazándose en la línea del círculo hacia el lado derecho. Los brazos, generalmente están extendidos, pero producto de las búsquedas emotivas de rol o personaje, estos y las manos asumen otras posiciones. Después de estar un tiempo aproximado de 30 segundos con este paso, el pie derecho se mueve hacia adelante sin flexionar la rodilla y dibuja un círculo, por el suelo, hacia el lado izquierdo, dejando que el cuerpo dé media vuelta. Allí, con la mirada hacia afuera del círculo, la rodilla izquierda se apoya en el suelo, luego la derecha, seguido el pie izquierdo se apoya en el suelo, luego el derecho retornando a la vertical. Se da un paso hacia adelante, se juntan los dos pies, la mano derecha se coloca junto al hombro izquierdo y el brazo izquierdo se eleva. Desde allí, las rodillas se flexionan,

el coxis llega al suelo y se balancea hacia atrás por la espalda, dando un bote. Al terminar, estando con las rodillas apoyadas en el suelo, el pie izquierdo sale hacia adelante y hace avanzar un poco el cuerpo, dejando que la rodilla vuelva a apoyarse en el piso. El pie derecho hace el mismo movimiento, pero hacia su lado. Esto se repite, intercaladamente entre un lado y otro, cuatro veces. Luego las manos se apoyan en el suelo, la pelvis se eleva y la cabeza pasa muy cerca de las manos, hasta llegar a la posición de *cobra*. Estando en esta posición los dos pies, con un pequeño salto, llegan a la altura de las manos, liberándolas del apoyo. El cuerpo se deja caer hacia atrás y se extiende completamente por el suelo boca arriba. Allí la pierna izquierda se levanta 90° y se mueve hacia el lado derecho, llevándose todo el cuerpo, haciendo que este ruede sobre sí mismo hasta quedar en posición fetal sobre el costado derecho. Se vuelve a extender, gira, de nuevo sobre sí mismo para buscar la posición fetal sobre el costado izquierdo. Se extiende y gira de nuevo para quedar boca arriba. Allí las rodillas se doblan y buscan quedar cerca a las orejas. Aparece un balanceo hacia adelante que logra colocar los pies apoyados en el piso y el cuerpo fuera del suelo. De pie, la mano izquierda dibuja un ocho a la altura de la pelvis, lo mismo hace, después, la mano derecha, pero con el impulso generado el cuerpo da media vuelta quedando de cara al círculo y así terminando la secuencia.

El entrenamiento como cultivo de personajes, situaciones, universos y relaciones escénicas

El entrenamiento anteriormente descrito ha posibilitado la construcción en conjunto de los personajes, situaciones o roles usados en los procesos de creación.

Digo en conjunto, porque si bien, cada actriz trabaja en sus tareas de forma individual y tal vez aislada del grupo, el resultado de eso solo se concreta con la relación entre el resto de los integrantes. Esto parece obvio para un proceso de montaje, que la construcción del personaje se realiza en una búsqueda del actor con las informaciones que tiene del proceso u obra, luego, esto entrará en juego con las “creaciones” de las otras personas que intervienen en ellas, modificando, respectivamente, la creación hecha individualmente.

Esto también ocurre en Vendimia, pero ese reconocimiento no se hace solo en los espacios directos de creación, es decir, en los ensayos y montajes. Este intercambio de construcciones se realiza, sobre todo, en el entrenamiento, es allí, donde cada integrante va poniendo sobre la brasa sus hallazgos: tonos de voz, tipo de movimientos, ritmos y cualidades; al ponerlos todos al mismo tiempo, comienzan a florecer las relaciones entre los personajes y roles.

Es en esos momentos donde el grupo comienza a tener otra fase de construcción, pues esto no se realiza sobre las situaciones directas de cada montaje, no se ve la relación con la obra solo a partir de las circunstancias enunciadas por el texto o la dramaturgia, sino a través de las relaciones generadas con las partituras del entrena-

miento. En esta medida, las posibilidades entre los personajes aumentan, por tanto no se restringen únicamente a los episodios marcados por el montaje.

Existen varios momentos en la estructura del entrenamiento que potencian el trabajo anteriormente descrito, esto ocurre, sobre todo, en la última partitura llamada “El sol serpiente”, en la cual, como se describió anteriormente, se solicita a cada integrante realizarla con gestos, cualidades, emociones y características del personaje o rol en construcción. Allí, mientras se realizan los movimientos ya descritos, se canta y pronuncian textos, se comienza a tejer formas de comportamiento que enriquecen la construcción de los personajes, pues las miradas, las voces, la calidad del movimiento, generan complicidades, alianzas, disgustos y antipatías entre los personajes que comienzan a nutrir lo que pasa en escena.

También existen otras partes del entrenamiento que fortalecen elementos para los montajes. Por ejemplo, al realizar la secuencia “la cacería del venado”, se tenía como indicación que cada uno cantara una canción diferente, así se puede probar la voz entonada de su personaje, al mismo tiempo, escuchar las voces y canciones de los otros protagonistas. Pero también, este espacio ha servido para cantar en grupo canciones que se tiene destinadas para el montaje, lo que no solo ayuda en afinación y concordancia musical, sino que abre el espacio para la manifestación vocal de los personajes teniendo en cuenta la interacción con los otros.

Con varios montajes y el foco puesto directamente en sus necesidades, se han construido secuencias de entrenamiento independientes de la principal, aunque estas no reemplazaban la general y se realizaban después del adiestramiento. En la mayoría de las ocasiones, parte de estos entrenamientos específicos, se utilizaron como material en el montaje, permitiendo que los personajes entretejeran relaciones y formas de comportamiento. Una vez más se tenía otro espacio, independiente al proceso de montaje, que permitía la construcción en conjunto de las relaciones de quienes estábamos en escena.

Es así como el entrenamiento en Vendimia es necesario para la consolidación de personajes, roles, situaciones y relaciones que se manifiestan en el trabajo a realizar.

Entrenando *El fallecido ojo de vidrio*

Durante el proceso de creación, el grupo estaba ensamblando también la obra *Abanderadas y cargadores*, así todos se reunían para entrenar. La mayoría estaba presente en esta actividad pensando en la construcción del montaje que tenían todos, mientras Carlos Araque se dividía entre las necesidades de este y las del personaje de la obra *El fallecido ojo de vidrio*.

Así, Carlos, en algunas partes del entrenamiento, se dejaba llevar por las propuestas del grupo para la construcción de una atmósfera para la nueva obra. En

otras partes, se concentraba en *El ojo de vidrio* y exploraba diferentes formas de comportamiento de este personaje.

En varias ocasiones entrené, observando a Carlos buscar cómo serían las formas de hablar, comportarse, moverse, responder, del personaje en mención. Observaba cómo su cuerpo se transformaba en algo menos fuerte que el actor mismo y cómo sus maneras parecían más sutiles y tranquilas. Su voz buscaba cierto regionalismo colombiano que recuerda la zona del pacífico, por la región del Choco. Su rostro se transformaba al punto de dibujar, con mucha precisión, la máscara que su personaje asume en escena. La relación de este personaje con el resto de partícipes en el entrenamiento no era muy clara, tal vez por la premisa de ser un trabajo donde el actor, en escena, no comparte sino con el público, o por ser, las otras propuestas, distantes a la naturaleza de este protagonista.

En la última etapa de montaje, nos encontramos, de nuevo, los cuatro⁷ integrantes base de Vendimia, quienes hacemos parte del montaje de *El ojo de vidrio*. Esto, puesto que en el montaje *Abanderadas y cargadores*, nos acompañaban cuatro personas más, que recientemente también integran el grupo.

En los primeros ensayos, el foco era establecer el esquema de acciones para la puesta en escena. Pero después, Carlos nos solicitó realizar, a los cuatro, el esquema de entrenamiento siempre al iniciar un ensayo.

Este “reencuentro” nos devolvió una atmósfera de confianza, tranquilidad, familiaridad que aún, como es lógico, no alcanzamos con las nuevas personas que integran el grupo. En este ambiente, realizar el esquema de entrenamiento matriz, reactivó lazos de comunicación que van más allá de lo cotidiano y nutren la escena.

Esto se vierte de una manera poderosa en la construcción de las relaciones para el nuevo montaje. En esa última fase del proceso de creación, el entrenamiento funcionó para aclarar las relaciones entre el personaje principal, Ojo de vidrio, interpretado por Carlos, y las demás protagonistas. Clara, quién interpreta a La enterradora; Cristina, quien pone su voz para darle vida a La gringa y a El niño; y yo, quien le dio movimiento y sonido a La intelectual. Cada una también le da vida a otros personajes, como El gallo, La gallina, El lobo, Los ojos de vidrio, Las bailarinas de la danza macabra, La muchedumbre gaitanista, etc.

Cabe aclarar que las tres actrices realizamos, sobre todo, una labor técnica en el montaje. La puesta está basada en la relación entre el personaje principal y estos otros, que son animados a través de sombras. Muchas de las atmósferas propuestas por la puesta, son acompañadas por imágenes reproducidas con luces y figuras sobre telones blancos. Quienes realizamos este trabajo somos las tres integrantes.

7 Cristina Alejandra Jiménez Gómez, integra el grupo desde 2008. Clara Angélica Contreras Camacho y María Fernanda S. Bonilla, hacen parte desde 2003. Carlos Araque Osorio, fundador.

Esto, exigió de nosotras, toda una exploración sobre la física de la luz, la sombra, la proyección y la oscuridad. No habíamos trabajado antes con estas herramientas tan intensamente como lo proponía Carlos para este trabajo. Duramos varios meses construyendo las imágenes y entendiendo que con las sombras, el mundo funciona al revés, como nos lo enseñó nuestro amigo y gran actor de sombras, Gabriel Von Fernández.

En algún momento no existía, entre quienes componemos el montaje, la intención de ir más allá en las relaciones, de un movimiento técnico, de prender y apagar una luz, de mover una figurita o emitir un texto en cierto momento. Producto de hacer el entrenamiento siempre antes de los ensayos, empezamos a generar relaciones entre aquellos pequeños personajes que aparecen en la puesta en escena.

De esta forma, El ojo de vidrio ya no estaba entrenando solo o con personajes que no corresponde a su universo. Logramos crear una atmósfera que les proporcionó tanto al personaje principal, como a los otros personajes, un espacio donde la manifestación y la relación entre estos surgiera de forma natural, verosímil y sobre todo enriquecedora.

Por su parte, Carlos trabajó, además de las relaciones con los otros personajes, en el comportamiento de El ojo de vidrio. Hizo énfasis en su forma de hablar, aspecto que le costaba trabajo mantener durante toda la obra; también trabajó en el movimiento de las manos y la forma de caminar. Insisto en que estas búsquedas en Vendimia se hacen a partir del esquema de entrenamiento; fundamentalmente los personajes se investigan, se preparan y se disponen a partir del entrenamiento, así, Carlos realizaba las secuencias trabajando en las formas de su personaje.

Ya en los ensayos, podíamos ver cómo esos comportamientos reforzados con los entrenamientos, se ponían en práctica durante la puesta en escena. Las mismas manos, el mismo caminar, la voz, tanto tonos como formas, aparecían durante los ensayos de la obra.

También percibimos una gran diferencia entre hacer el ensayo con y sin entrenamiento. Para Carlos la diferencia fue abismal, pues su cuerpo, al estar frío y sin un vehículo que le permitiera conectarse con el comportamiento de su personaje, no respondía a la interpretación deseada; para nosotras, el cambio también fue evidente, sin entrenamiento nuestra concentración se dispersaba fácilmente, pues estar en la tras-escena parecía un ejercicio muy despreocupado y sin mucha responsabilidad, el cuerpo así se dispone, pero con la atención que consigue despertar el entrenamiento, fue mucho más efectivo estar conectadas todo el tiempo con los pasos de montaje.

Una vez más valoramos, en gran medida, el esquema de entrenamiento que hemos acunado en el grupo, reconocemos en este espacio la puerta que nos enlaza con la actividad en escena y cómo con El ojo de vidrio el entrenamiento fue mucho más que pertinente y necesario. Como grupo, sentimos la ineludible necesidad de

despertar otros canales de comunicación que solo logramos activarlos realizando nuestro esquema de entrenamiento.

Por una *poíesis* del entrenamiento

Cabe ahora una reflexión en perspectiva de futuro y con retrospectiva. Esto es, pensarse en una proyección de la práctica del entrenamiento en Vendimia y cómo esta puede llegar a tener otra forma de concebirse para los caminos a recorrer por el grupo.

Como se narró en páginas arriba, el entrenamiento ha acompañado al grupo en diferentes procesos y tenido diferentes funciones. En muchos casos, ese acompañamiento desborda los límites de la preparación y formación de herramientas que enriquezcan la práctica escénica o creativa. En varios momentos del grupo, el entrenamiento ha estado allí como el lugar para encontrarse con las y los integrantes. Así, importa muy poco lo que pueda aportar a los procesos de creación, pues por esos momentos no se está trabajando para alguna puesta en escena.

Con lo anterior, es pertinente la investigación del autor y profesor brasileiro, Mattheo Bonfitto (en Beigui y Braga, 2013) sobre el entrenamiento, en donde, después de pasar por diferentes estilos, teorías y quehaceres en su ejercicio actoral, propone dos categorías que le permiten ampliar las nociones del entrenamiento: el *entrenamiento como praxis* y *entrenamiento como poíesis*.

En el caso del *entrenamiento como praxis*, diferentes procedimientos serían pre-determinados y sus objetivos establecidos de diversos modos, siendo un medio que serviría a una finalidad. En el caso del *entrenamiento como poíesis*, el objetivo más importante sería el de crear las condiciones para que los materiales emerjan, para que ellos puedan venir a voluntad y puedan ser desarrollados posteriormente por los autores (Bonfitto, en Beigui y Braga, 2013, p. 166)⁸.

Aplicando estas dos categorías a los procesos, que con el entrenamiento Vendimia ha tenido, se puede afirmar que cada vez el grupo se acerca más a un *entrenamiento como poíesis*.

El entrenamiento era visto como el espacio para fortalecer y preparar las herramientas para el trabajo en la escena, pero discretamente y muy lentamente, el entrenamiento en Vendimia ha perdido ese fin, para dar un espacio donde los personajes surjan y tengan una cuna para nacer y desarrollarse. Así, el entrenamiento se vuelve *poíesis* en la medida que ya no está fortaleciendo, formando o preparando herramientas, sino que está abriendo un espacio al ejercicio creativo.

Hay algo que parece interesante en este entrenamiento, que se dirige hacia pretensiones más de tipo creativo y menos formativo, las acciones realizadas en la partitura o secuencia con la que se entrena hace más de trece años, lo cual no se ha

8 Traducción del portugués al español realizada por la autora.

dejado de realizar durante este tiempo, es la misma secuencia que busca aportarle al trabajo de creación. Los mismos movimientos, canciones y secuencias abandonan el plano del adiestramiento y la preparación para entrar en los pasos de la ruptura, de la transformación, de la misma creación. Así, se realizan los mismos movimientos que se han ejecutado durante la última década, imbuidos en universos de ficción que permiten conectar con los procesos creativos que se llevan a cabo. No fue necesario ir a otros destinos ni parajes, con el mismo viejo barco conocido, reciclado y actualizado, se navega por sensaciones, emociones, gestos y acciones que ayudan a encontrar roles, personajes, relaciones, cantos, sonidos y formas de estar en la escena con las especificaciones que esta pedía en su momento.

Ahora bien, el entrenamiento en Vendimia ha tenido tradicionalmente una forma más de praxis, donde los movimientos y procedimientos han sido elegidos *a priori* y han sido colocados con fines muy precisos; en los últimos años del grupo esta forma ha migrado a una condición más de *poiesis*, se han encontrando en las mismas estructuras fugas para salir de lo programático y llegar a la incertidumbre que nutre los procesos de creación. Se podría insistir el entrenamiento —tenga este una forma más de praxis o de *poiesis*— como modo de existencia.

Se afirma, una vez más, que el entrenamiento en Vendimia ha mantenido al grupo unido más allá de los procesos de creación o de circulación, así se ha convertido en un motivo para permanecer juntos como grupo.

La investigación de Bonfitto vuelve a ser pertinente, en tanto argumenta, desde otros campos del conocimiento, cómo diferentes procesos de preparación pueden apuntar a *modos de existencia* en el universo de lo teatral.

Ese proceso inicia con lo que Foucault apunta como “inquietud de sí” y se desdobra en la medida en que el hombre constata que para tener acceso a otros modos de existencia es necesario el desarrollo de un tipo específico de “trabajo”, que no tiene relación con las ocupaciones dirigidas a la adquisición de prestigio o poder económico (Bonfitto, en Beigui y Braga, 2013, p. 170)⁹.

La decisión por renunciar al prestigio y al poder económico con las actividades que el grupo realiza fue tomada orgánicamente. Después de varias tentativas de sacar provecho económico y reconocimiento, el grupo encontró que no era apetito ni deseo de ninguno de sus integrantes, lograr esto con las actividades realizadas. Dedujo, en cambio, que la búsqueda del reconocimiento tanto económico como social, dejaba una atmósfera de incomodidad e intranquilidad. Desde hace varios años, el grupo entrena, crea, produce y circula trabajos con una muy baja pretensión de conseguir mucho dinero o prestigio. Así, quienes integramos el grupo, aumentamos nuestras posibilidades creativas, pues no nos sometemos a lo que el mercado

9 Traducción del portugués al español realizada por la autora.

compra o a lo que la sociedad está dispuesta a reconocer. Básica y sencillamente, creamos y hacemos lo que queremos.

La decisión de seguir entrenando hace parte de esta filosofía, de este modo de existencia. Seguimos preguntando por nosotras, como individuos, artistas, como grupo; nuestra necesidad de tener esos “otros modos”, como lo cita Bonfitto refiriéndose a Foucault, se traduce en el “trabajo específico” de un entrenamiento que se erige como hogar, como cueva.

Allí, en este hogar, ha sido evidente la construcción de sujetas contextualizadas. No existe unificación o uniformidad entre los integrantes del grupo, y sí hay un crecimiento de nuestras particularidades a través de la unión y la relación con el contexto. Lo que tenemos en el recorrido es como lo dice Bonfitto (en Beigui y Braga, 2013): “no el sujeto visto como ser aislado, y sí las dinámicas relacionales que este establece con los otros y con el mundo”, encontrando “una conexión intrínseca entre construcción de conocimientos y procesos de modificación de la propia existencia” (p. 170)¹⁰. Estos procesos y conexiones se las debemos, en gran medida, al espacio del entrenamiento que se ha mantenido y no abandonado.

¿Qué nos queda? Podríamos afirmar que el entrenamiento es un espacio para cuidar y mantener en el grupo, pero también, es un espacio que ya está “institucionalizado” y no requiere de mucho esfuerzo para mantenerlo. Reconocemos en nuestro esquema de entrenamiento matriz un gran valor, que ya hace parte del patrimonio inmaterial del grupo y que estamos decididas a mantener con alguna flexibilidad que no ponga en riesgo su perdurabilidad en los caminos que aún faltan por recorrer.

A pesar de llevar haciendo el entrenamiento hace más de una década, las integrantes del grupo manifiestan no sentir ni agotamiento ni tedio al realizar el esquema. Pareciera que los movimientos nunca se agotan, que las búsquedas con cada una de las secuencias fueran tan actuales que no hay espacio para pensar que hay que dejar de hacerlas.

Esto me sorprende mucho. Producto de mi sorpresa, en la última fase del proceso de montaje de *El ojo de vidrio* y cuando realizábamos el entrenamiento solo las cuatro personas que estamos de base en el grupo, pregunté a Carlos, Clara y Cristina, cómo se sentían haciendo el entrenamiento, sabiendo que hemos realizado los mismos movimientos hace más de doce años; sus respuestas aumentaron mi sorpresa y generaron un profundo amor por nuestro oficio y nuestro grupo.

Clara, inició con una respuesta que sacudió a las demás personas. Respondió rápidamente: “¡Me aburro!”. Esa era la respuesta que yo estaba esperando, pero el complemento volvió a dejarme sin base. Ella aclaró que siempre le cuesta mucho iniciar el esquema de entrenamiento, pero una vez iniciado, siente cómo su cuerpo

10 Traducción del portugués al español realizada por la autora.

se despierta, la pereza la abandona y las barreras que tiene para la expresión van siendo superadas entrenamiento tras entrenamiento. Eso la satisface mucho, reconoce que aunque le cueste mucho decidirse para realizarlo, sabe que su ejecución la dejará más despierta y atenta para la escena.

Cristina, respondió que ella nunca ha dejado de buscar cuando hace el esquema, o dicho de otra forma, el esquema siempre le permite preguntarse por sus herramientas como actriz, sobre el apoyo de su voz, las posiciones de su cuerpo, el superar barreras que aún no consigue vencer, esto enriquecido con la relación que genera con las otras personas. Afirma que muchas veces no solo se queda con sus propias ejecuciones, sino que al mirar a quienes realizan con ella el entrenamiento, activa una especie de espejo que le permite buscar otras formas de hacer. Ella observa cómo los otros respiran, cómo nosotras emitimos las voces, con qué resonadores o posturas, esto lo aplica a su movimiento y siente las diferencias que le permiten cambiar sus modos o mantenerlos, puesto que le son más eficaces.

Tanto Cristina como Carlos concuerdan que el entrenamiento les aburre cuando la conexión entre los cuatro se pierde, y cuando las otras se distraen con diferentes pensamientos, que evidentemente no hacen parte de las búsquedas que el esquema nos suscita. En esa situación, manifiestan que preferirían no realizar el entrenamiento en grupo.

Por su parte, Carlos inició su respuesta con la afirmación escrita en el párrafo anterior y la completó diciendo que él cree que en el ejercicio de la repetición se fundamenta la preparación de un actor. Afirma que se deben repetir procedimientos y movimientos que le permitan al ser mantener y potenciar sus herramientas para la escena. Compara nuestro oficio con el del músico, diciendo que durante toda su vida este tendrá que realizar las mismas notas, arpegios y posiciones, para no perder lo ya alcanzado y superar los problemas aún detectados. Con lo anterior, concluye que nuestro esquema de entrenamiento es algo más que necesario para él, cuenta que extraña el esquema cuando no lo realizamos durante algún tiempo, y afirma que no reemplaza ese espacio por otros tipos de entrenamiento, como la preparación individual o los procesos de formación que tiene con sus grupos de estudiantes.

En tanto a lo que me concierne, respondí mi pregunta contándole al grupo que necesito del entrenamiento para realizar cualquier trabajo en escena, y que parece que no me pesa la repetición de los movimientos, conocidos por más de una década, sino que me sobrecarga no establecer otro tipo de relaciones con quienes practicamos el esquema. Como señala Schechner (2013), el quehacer teatral se centra en torno a las interacciones entre las personas que realizan la práctica, el hecho teatral en sí mismo y quienes lo presencian. Para nuestro caso, no solo ocurre con la relación con el público, sino fundamentalmente con nosotros.

Claro, compartimos la afirmación de Grotowski (2006), quien aduce que para hacer teatro es fundamental la presencia de espectadores y actores. Es más, en varias

ocasiones hemos tenido personas que llegan al grupo solo con la pretensión de conocer nuestro esquema de entrenamiento, cuando asisten al espacio de preparación se convierten en público, a su vez nuestro comportamiento se modifica un poco, es inevitable que no ocurra, pero aun así, la conexión entre quienes practicamos no se pierde, es más, muchas veces hemos encontrado que la relación se potencia.

Siento, entonces, que algunas veces, cuando solo estamos los cuatro, nuestra relación no se altera y queda en un espacio de comodidad, familiaridad, pero cuando la búsqueda de los personajes, situaciones, relaciones o universos que nutren el proceso creativo, llevado en paralelo, se toman el entrenamiento, este cobra dimensiones que logran emocionarme más allá de lo habitual; esto me entusiasma a seguir con nuestra práctica. Esto también ayuda a percibir, con mayor fineza, el trabajo que realizo en el esquema. Quiere decir que al estar compenetrada con el entrenamiento, los aportes, las búsquedas, los hallazgos que aparecen durante su ejecución, son mucho más evidentes. La atención necesaria para tener un satisfactorio proceso de entrenamiento, no solo recae en la eficacia de la técnica entrenada o en la destreza con que el ejecutante la pueda realizar, importa, también, el estado de atención y conexión con las secuencias perpetradas.

Aquí se junta el estado físico con el emotivo y psicológico. Los procesos de preparación para teatro requieren de una atención no solo en lo físico, es decir, en la forma en cómo se realizan los movimientos, se emite la voz o en los grados de dificultad y exigencia; requieren, también, una atención sobre las emociones y las relaciones de estas con los procesos físicos. Cada uno de nuestros cuerpos carga historias que se sintonizan mejor con ciertos universos, formas o dinámicas. Para este oficio, será necesario que la actriz busque aquellas formas que le brinden mayor afinidad, puesto que así tendrá más efectividad en sus procesos de preparación.

Esto es lo que ocurre en Vendimia. Este esquema de entrenamiento, cuando logramos enlazarnos o volver solo uno lo físico, lo emotivo y lo psicológico, nos ofrece todo un escenario de preparación, búsqueda, trabajo, descubrimientos de posibilidades para la escena. Aún no se agota, tal vez por nuestros contextos o porque encontramos en él unos universos que se integran con nuestras historias y recorridos, o tal vez por todo lo anterior con la sensación de ser cuerpo en vez de tener un cuerpo.

El entrenamiento debe alejarse de fórmulas preestablecidas o de técnicas foráneas que no tengan ninguna traducción a los comportamientos que nos han construido como seres. Un entrenamiento para teatro debe estar muy distante de prácticas que marcan diferencias entre las emociones y lo físico o biológico, debe trazar distancia con la fórmula cartesiana que condena el cuerpo y privilegia la razón.

La antítesis de la preparación para teatro podría ser la práctica realizada en tantos gimnasios o centros deportivos, muy similares a las metodologías que las escuelas utilizaron para amaestrar nuestros cuerpos, creyentes de una doctrina militar. Allí, el

cuerpo es tratado sin ninguna consideración por sus estados emotivos o sus contextos, es visto como objeto susceptible de ser fortalecido solo a través de sus músculos, con el fin de asemejarse a la imagen padronizada construida por la modernidad.

David Le Breton (2002) hace un recorrido histórico y análisis moderno de la relación que nuestra cultura occidentalizada construyó sobre el cuerpo:

El divorcio respecto del cuerpo dentro del mundo occidental remite, históricamente, a la escisión entre la cultura erudita y lo que queda de las culturas populares, de tipo comunitario. Estos son los orígenes del borramiento ritualizado del cuerpo, tan típico de la modernidad. (p. 59).

Afirmo, apoyándome en lo anterior, que el entrenamiento en Vendimia Teatro se instaura como una *poésis* de la práctica teatral, lo que significa que para hacer teatro allí, es necesario pasar por procesos de entrenamiento y preparación que le permitan a los cuerpos un conocimiento en el que se relacionen más allá de las fronteras formales impuestas por nuestras sociedades que limitan al ser y enclaustran a la emoción.

Sin embargo, tenemos la pretensión de ampliar la mirada hacia formas de entrenar que enriquezcan las herramientas creativas que el grupo necesita, sin dejar de valorar nuestro actual esquema, proyectando búsquedas hacia nuevas formas. Una posible ruta es comenzar sin estructuras preestablecidas, a partir de la exploración de las necesidades, referentes o intuiciones que hoy cargamos.

Afirma Bonfitto (en Beigui y Braga, 2013): “Entrenamiento como *poésis* no es limitado por sistemas de referencia *a priori*; este es generado por la exploración de materiales, procesos que pueden llevar a la creación de procedimientos y elementos en cada proceso creativo” (p. 167)¹¹.

Con estas pretensiones, bastante inciertas, y con estos trazos poco definidos, suelto a los caminos el entrenamiento de Vendimia Teatro, que como lo podrán concluir, es mucho más que un espacio de preparación de profesionales para la escena. Es, para nosotros, el espacio que mejor manifiesta las relaciones creadas desde el nacimiento de este colectivo, que sin lugar a dudas, desde sus primeros integrantes, ha dejado huellas que hoy nos hablan sin palabras, sin sonidos, y sí con formas de hacer, que de manos, o mejor de cuerpo, nos llegan como voces susurrantes de otros universos.

Referencias

Barba, E. (2003). *Obras escogidas*. La Habana: Ediciones Alarcos.

Barba, E. (2007). El arte secreto del actor. *Diccionario de antropología teatral*. La Habana: Ediciones Alarcos.

11 Traducción del portugués al español realizada por la autora.

- Beigui, A. y Braga, B. (2013). *Treinamento e modos de existência*. Natal: EDUFRN.
- Grotowski, J. (2006). *Hacia un teatro pobre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Meyerhold, V. (2005). *El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral*. Ciudad de México: Escenología AC.
- Ortiz, Y. (2007). *Tres piezas musicales inspiradas en los cantos míticos de los Murui-Muinane* (Trabajo de grado). Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies an introduction*. New York: Routledge.

La intelectual desconcertada, personaje de *El fallecido ojo de vidrio*,
interpretada por María Fernanda Sarmiento Bonilla



Foto: Fernando Araque

La construcción del personaje en *El fallecido ojo de vidrio* desde los conceptos presentación-representación

Escrito por: Cristina Alejandra Jiménez Gómez¹

La gringa, personaje de *El fallecido ojo de vidrio*



Foto: Fernando Araque

Introducción

El presente artículo toma como punto de partida la necesidad de diálogo con los conceptos, los contextos y las relaciones que la posmodernidad brinda a las artes escénicas, específicamente al teatro dramático y posdramático. A partir de los múltiples te-

¹ Artista interdisciplinar e investigadora. Magíster en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia y maestra en Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Docente de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital para el proyecto curricular de Artes Escénicas. Hace parte del grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra. Desde 2008 es integrante del grupo Vendimia Teatro como actriz y creadora. Su accionar está vinculado con la ciudad, la teatralidad y las prácticas urbanas cotidianas y populares.

territorios y preguntas sobre personaje, drama, texto, conflicto y las profundas y directas desestabilizaciones que generan estos cuestionamientos en el rol de actrices y actores, se asumirá la revisión y análisis del proceso de creación de *El fallecido ojo de vidrio*, intentando determinar si es factible la relación entre el término *presentación*, asociado directamente al teatro posdramático, con el ya mencionado teatro dramático.

Estas inquietudes se enfocan en resolver el acto creativo de actores y actrices dentro de la concepción de *la construcción del personaje*. Teniendo en cuenta que existen métodos y técnicas que indagan sobre esta construcción desde el teatro dramático, se busca responder cuál es el vínculo entre presentación y representación, sus lugares fronterizos, zonas grises y escisiones, todo para abordar posibilidades creativas en relación con los contextos del teatro actual.

El fallecido ojo de vidrio se tratará aquí como pieza en laboratorio, teniendo en cuenta el sentido claro que presenta la obra: oralidad, narración, humorismo. Estos conceptos acercan la performatividad y la teatralidad al lugar donde convergen la presentación y la representación, al recinto de ausencias y presencias: el cuerpo.

En este caso, se revisará si en el proceso de creación de *El fallecido*, se construye o no personaje, indagando sobre la idea de presencia y los campos liminales de cualquier espacio teatral o performativo, entre lo real y el acuerdo, en el territorio de la afección y la presencia. ¿Personaje o presencia identifican al público, le cuestionan, le invitan a participar?

De la misma manera, se instalan cuestiones sobre el lugar del público en el acto escénico y cómo este, al ser involucrado en un acto de *participación*, propicia el acontecimiento teatral. Allí, se crean moradas y articulaciones para que el público aparezca ahora como el participante, expandiendo su rol de público-testigo.

Acercamiento a las generalidades y conceptos

Presencia-ausencia-performer-actor

La teoría del teatro posdramático recoge y asume como punto de partida unos comportamientos artísticos similares, unas convergencias creativas que ponen en cuestión los pilares y los fundamentos del teatro dramático considerando una renovación teatral y una fragmentación a los sistemas hegemónicos y canónicos de representación. En los albores de la posmodernidad y posterior a una explosión de vanguardias iniciadas en la Europa de finales del siglo XIX, nacen hacia los años sesenta diversas prácticas teatrales que ponen en crisis el concepto de representación. En este debate, se cuestiona esencialmente al personaje y al drama: conflicto, diálogo y texto.

De las artes hechas cuerpo, espacio y tiempo, emerge la *presencia*. En esta, se instala una voz, un gesto, siendo lo que posibilita el acontecimiento escénico. En el drama y posdrama la gran cercanía reside en el cuerpo.

El cuerpo establece lo presente y determina la presencia en un mundo lleno de medios, dispositivos y tecnologías, he aquí uno de los puntos que acercan al debate sobre la representación. Jean Luc Nancy (2011) plantea que “el teatro nos interroga (por qué) se nos representa [...] como el modo por excelencia de la presentación de la presencia (y) no hay presencia si no es esta presentada” (p. 1).

Desde esta perspectiva, la presencia es todo aquello que ratifica lo tangible, lo real, lo que aparece ante nuestros ojos de facto y nos instala en el juego de lo que es, pero también de parecer o aparecer. Si representar es presentar a la presencia y traer aquello que permanecía ausente, entonces nos encontramos ante la crisis de la representación, pues lo que se representa aparece como desprovisto de presencia efectiva o como ausente de sí mismo. Aquí la idea ya no se encuentra representada por el objeto, evidenciando la ausencia de sí misma.

Esta contradicción se da entre la ausencia de la cosa *reproductible* y la ausencia en la cosa *representable* (Nancy, 2007). Aclarando que para el autor todos estos planteamientos suponen el concepto de lo real, de la *cosa en sí*, de la presencia. Así, el teatro dramático al poner en escena la presencia, oscila entre estas dos lógicas: una que se mueve en la demasía de mostrar y lo demasiado poco de real que hay en ello.

En un problema de presencias y ausencias, el teatro dramático es presentado por los teóricos contemporáneos como un espacio de simulacros y artificios en relación con todas aquellas prácticas escénicas surgidas a mediados del siglo XX y XXI. Con la crisis de la representación, aparecen cuestionamientos a la lógica de la palabra, a la predominancia del texto dramático, a la mimesis, la escena y el personaje, sobre esto se orientan los debates que el teatro posdramático consolida como corriente de renovación.

Para Dubatti (2016), la historia del teatro occidental registra una mirada unívoca del mismo, una relación epistemológica que desde su origen ha sido perpetuada a través de siglos de historiografías que no consideran cambios de pensamiento, visiones del mundo poéticas, prácticas y teóricas. Teniendo en cuenta este planteamiento, es preciso decir que al no ser reconocidas otras geografías o culturas, la idea de teatro parece consolidarse como una mole de concreto inamovible y perdurable, lo que lleva a relacionarnos con esta idea en un ejercicio de tensiones entre el teatro como dispositivo hegemónico de representación y las manifestaciones escénicas que se alejan de ello, en espacios de creencia, fiesta y celebraciones asociados a la naturaleza. Así, canto y baile, pieles de animales, ropajes, máscaras y cuerpo, configuran entonces rito y carnaval.

Para las teorías posdramáticas, el problema con el personaje reside en que su presencia solo está enunciada en el texto y la palabra, esto desde el punto de vista literario. Aquí, la imposibilidad de que el personaje esté y sea (vivo) en la escena, potencia y refuerza la idea de su irrepresentabilidad dado que no se conoce su esencia, su presencia real que se encuentra escondida, por un dios también ausente. La mimesis aristotélica definida como la imitación de la realidad sensible se cuestiona y se

promulga ilusoria, pues en el artificio la presencia fluctúa entre lo que se muestra y lo poco que tiene de real en relación con sus aspectos formales. No se puede olvidar, sin embargo, que el teatro es el lugar donde se relaciona la presencia y la acción; así las cosas, la crisis de la representación es una cuestión sobre códigos.

Estos códigos que configuran la realidad no pueden ser dejados de lado, pues si bien la posmodernidad señala la subjetividad como lugar del acontecimiento y punto de enunciación que posibilita una ruptura a los mecanismos de representación, no se tiene en cuenta que también actrices y actores crean mundos posibles desde su propia subjetividad y cuerpo. Aun así, es común escuchar que en el personaje teatral no se involucra la presencia o la profundidad de la persona, es decir, de quien presenta, se presenta o es presentado. Pero si aquello presentado no parece o aparece cercano a aquello que se configura como real, la comunicación entre los asistentes al teatro no se hace efectiva, pues al referir un mundo generalizado la representación pierde sentido.

Teniendo en cuenta lo anterior, teorías instaladas en el *logos* y no en el *corpus*, desconocen las posibilidades que un cuerpo presenta como el *acontecimiento sensible* (Lyotard, 2006) y que vincula tanto al público como al creador.

Si el personaje es el lugar de enunciación de la ausencia, más allá del escenario o el texto, el cuerpo es en sí mismo el lugar de la presencia. Actor o actriz en su rol social “encarna conductas imaginarias que torna convincentes realizándolas en la trama de la vida real” (Duvignaud, 1966, p. 11). La representación se muestra aquí como la encarnación de lo convincente, un sentido de lo contundente en la especificidad del código de lo real.

Para el teatro posdramático y el performance, el performer se separa de la representación y tiene en sí mismo la noción de romper con todo aquello que “no es convincente” desde su propia subjetividad. Es decir, el performer no se pregunta por el personaje, no habita un ser que no es, es sí mismo en la realidad.

Desde este punto de vista, se retorna a aquella cuestión planteada sobre el código dado que en la perspectiva de lo real el teatro abre también la posibilidad de lo irreal, de otros mundos posibles, de dejar de lado el exceso de realidad o del aparecer real. El teatro es hacer tangible lo intangible, es traer universos inimaginados a diferentes planos y dimensiones del ser, estar y el presentar, por tanto, el personaje también acontece en una realidad concreta que se instala entre este y el espectador.

En la relación con el público, el espectador, testigo o participante, la orientación de estos debates se enfoca en el mismo sentido: el cuerpo afectado como centro del acontecimiento escénico que despierta la autonomía de lo sensible y una condición estética, un pensamiento-cuerpo.

Continuar con la discusión sobre presentación y representación no nos desvía de esos territorios que el texto escrito, la palabra y la imagen también poseen. Espacios que el cuerpo posibilita, y en un sentido categórico, expone que la vida es un acto

participativo en el que algunos permanecen adormecidos o activos. La actriz y el actor —igual que el performer— lo saben, lo conocen, hacen de ello una experiencia sensible y viva. Todo cuerpo presupone una memoria, una vida, un comportamiento, atendiendo justamente al concepto de la performatividad, siendo asumido para referenciar estos eventos y a su vez, resolver los dilemas del lenguaje en tanto que la palabra performance presenta, en muchos casos, intraductibilidad.

Aun así, la condición de performático denota la “forma adjetivada del aspecto no discursivo de performance” (Taylor, 2003, p. 6)², en esos otros campos lejanos al logocentrismo de la palabra, nos instala en la reflexión sobre las posibilidades de la representación más allá del texto dramático. Lo anterior, en cierto sentido, presenta un panorama que incluye múltiples interacciones y espacios de conocimiento para el ser humano y su cuerpo. Afirma Taylor (2003) que desde la danza hasta el comportamiento cultural más convencional es, en esencia, performático.

Desde ese punto de vista y destacando el prejuicio anti-teatral de la Europa de finales del siglo XX, se sigue perpetuando la relación del teatro con el artificio como lo opuesto a lo real y verdadero, la puesta en escena de lo no auténtico. Todo ello parece contradictorio cuando justamente en nuestra relación con el mundo, ahora tan determinada por los medios masivos de comunicación, internet y la tecnología, se asume la hiperrealidad y los simulacros como eje central de la contemporaneidad.

Lo hipervisible es el despliegue y la eficacia de lo técnico en favor de la ilusión perfecta, no de la alusión o la ilusión que da cabida a la duda, sino de aquella que mata la profundidad y trabaja para supremacía de la realidad (Baudrillard, 2007, p. 14).

Para el teatro (dramático) actuar es hacer. Así como en un intento de traducción cercano al español del término performance, se habla del “arte de acción” o “arte de performance”. Este encuentro instala al cuerpo como receptor de técnicas y métodos dentro de uno u otro lenguaje; expande las posibilidades de lo que puede, lo que sabe y lo que hace un cuerpo; se convierte en organismo, materia, sonido, gesto. En la perspectiva de la creación del personaje se debe tener en cuenta que la actuación, en cualquiera de sus formas o estilos, instala de entrada una relación con la subjetividad, con el cuerpo y las emociones, con la percepción y lo orgánico que no está en el orden de lo imitativo, de la mimesis.

Meyerhold, Grotowski, Stanislavski, Artaud, Barba... aunque parezcan opuestos en sus concepciones, todos apelan al cuerpo como materia esencial y viva en —y para— el teatro. Teniendo en cuenta el debate sobre el género dramático en el siglo XX y la constante pregunta sobre el texto escrito, el diálogo y lo literario que trae a colación la crisis de la representación y que evidencia una cuestión sobre código y lenguaje, es preciso señalar, que en términos de Artaud (1978), la escena es un lugar físico que exige ser ocupado y que se le debe permitir hablar su propio lenguaje, el de los

2 Traducción del inglés al español realizada por la autora.

sentidos. Apelar a los sentidos es llamar esa porción de realidad, crear el acontecimiento, satisfacerlos, pero independiente de la palabra, puesto que hay una poesía del lenguaje y poesía del sentido. El lenguaje se expresa y manifiesta materialmente en la escena, orienta a los sentidos y el de la palabra orienta al espíritu.

Desde esta perspectiva el cuerpo es no solo vehículo o receptáculo de la palabra, sino su trascendencia. El cuerpo que acciona desde los sentidos y no desde la palabra, lenguaje manifiesto que ocupa el espacio; presentar y generar acontecimientos precisa de una relación de los cuerpos. La palabra enuncia y encarna, pero el cuerpo puede generar una *poíesis* del acontecimiento. Para hablar de ello, tanto en el teatro como el performance, Barba (1999) lo llama procesos de *aculturación* e *inculturación*. Estos momentos de *colonización* suponen un cuerpo que *aprende a aprender* (Barba, 2010, p. 351), a configurar y reconfigurar los códigos sociales y culturales. En el performance el cuerpo está en sí mismo sobrepasando sus límites. El cuerpo como espacio de tránsito para el teatro o performance se instala en el lugar de la pregunta y de la posibilidad, constituye el espacio creador, hace parte de la dimensión política y social que el arte requiere siendo necesario establecer que performer, actriz o actor, desempeñan un rol social.

Según Lehmann (2013), la *interculturalidad*, entendida como una de las dimensiones políticas del teatro, no se puede negar pero existen ambigüedades y debates, ya que mientras estas formas de expresión cultural sean también formas de la cultura del poder político dominante o de la cultura oprimida, no puede existir *comunicación*.

El arte del performance recuerda que nuestras manifestaciones y eventos se expanden hacia otras regiones de la experiencia humana. De esta manera, funciona como lo define Taylor (2003): “actos vitales de transferencia, transmitiendo saberes sociales, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” (p. 2)³.

Sin embargo, ante la perspectiva de asociación con el teatro dramático, se asume, entre otras concepciones, que actriz y actor no solo *representan*, sino que crean nuevos ambientes en un entorno social real, en busca de marcos sociales para participaciones efímeras e imaginarias.

Se podría extender el análisis de los aspectos que determinan la práctica artística y las preguntas de orden estético de uno y otro lenguaje, pero es necesario retomar nuevamente el problema sobre la intraductibilidad del término performance y su relación con el desarrollo del teatro actual.

La no comunicación anunciada por Lehmann (2013) entre formas de expresión cultural, manifiesta que en muchas ocasiones el código cultural no logra generar un acontecimiento en el público, lo que evidencia que en nuestro contexto las prácticas del performance tienen de facto un choque cultural, sin embargo, es importan-

3 Traducción del inglés al español realizada por la autora.

te señalar que siendo el performance una praxis que resalta la subjetividad como centro de la experiencia estética, esta cercanía con la particularidad del individuo (performer) permite que dentro de la dimensión social del arte del performance —y de este como acontecimiento— la colectividad también se constituya como espacio de participación.

Pero más allá de identificar el arte del performance como un lenguaje lejano a nuestras necesidades y contextos, es importante resaltar sus cercanías políticas y sociales con el teatro pues, prescindiendo del origen de la palabra performance, eventos sociales, estéticos y *prácticas in-corporadas* (Taylor, 2003, p. 3), hacen parte de la condición humana y pueden constituirse como espacios de construcción del conocimiento.

El teatro actual, en la corriente posdramática, acoge al performance como una práctica expandida de las artes plásticas y artes del cuerpo o artes vivas. Aun así, es preciso indicar que debatir sobre el teatro no necesariamente debe involucrar una pugna conceptual con el performance u otras prácticas, dado que en la naturaleza constitutiva de una y otra se encuentran tanto cercanías como rupturas que deben ser comprendidas dentro de la vastedad del universo estético y las posibilidades creativas para el artista. En un artículo, Cornago Bernal (2006), señala que:

El concepto de *teatro posdramático* nace como un mal menor, justificable desde una aproximación histórica y un contexto teatral que acusan ciertas deficiencias; nace por tanto con esa vocación escénica que tiene todo lo que es transitorio, lo que surge motivado por unas circunstancias concretas, pero que desde otros enfoques u otro momento de la historia no sería necesario por superfluo. (p. 220).

Para el autor, en esta lucha de hegemonías artísticas y disciplinares, el performance es tildado de superfluo como el teatro de *maquinaria ilusionista* (Lehmann, 2013). El primero es anecdótico e íntimamente subjetivo, el otro establece una ilusión. Desde esta perspectiva, la crisis de la representación está dada por la forma de configurar la realidad de quien establece el código estético, cultural o político. Sin embargo, el performance existe como acto que busca cuestionamientos sociales, históricos y políticos, que deja de ser “transitorio”, en tanto se ha convertido en una de las prácticas artísticas más implementadas como concepto de la posmodernidad. Aunque el teatro se enfoque en una perspectiva radicalmente opuesta al performance, se puede identificar otra proximidad entre estos, pues si bien han sido herramienta de poderes dominantes, en sus relaciones son esencialmente campos de las artes escénicas que poseen la necesidad de dar una respuesta a las preguntas de la época, tanto en el campo académico como social, político y cultural.

A ello se acota, que dentro de la crisis del pensamiento europeo, se expanden argumentos y discursos que, en nuestro caso, no hacen eco de un ordenamiento de nuestra realidad, contexto e historia. Por ello, también se hace necesario resaltar

que aunque conductas anti-teatrales y anti-posdramáticas hacen parte de las discusiones de cada día, esta investigación propone observar la relación con la *aproximación histórica* y el contexto (teatral).

La actuación en la contemporaneidad: perspectivas posmodernas, posdramáticas, poshistóricas

Como lugar de diálogo con la idea de no comunicación entre expresiones culturales y la problematización propuesta sobre la crisis de la representación como una cuestión de códigos, se asociará la teoría del teatro poshistórico propuesta por Carlos Araque Osorio (2011), intentando resolver las discusiones sobre el contexto e historia.

Araque (2017) se pregunta si es posible reconocer un teatro posmoderno, acotando:

[...] reconocer un teatro posmoderno en nuestro país y en nuestros contextos latinoamericanos, ¿nos tomamos en serio las teorías del teatro posmoderno que cuestiona las historias oficiales, las narrativas absolutamente racionales y las fábulas unilineales? El teatro posmoderno, como lo plantea Lehmann y como se ha desarrollado en la actualidad, no sigue secuencialmente después del teatro moderno, como el teatro poshistórico no es una progresión del teatro histórico, pues esto sería admitir que existe un ascenso histórico amparado en sucesos universales que se repiten más o menos iguales en diferentes lugares y épocas. (p. 13).

Lo anterior, nos instala en la necesidad de asumir una postura creativa que, independiente del lenguaje, disciplina o dispositivo escénico, relacione temas, que aunque son universalmente humanos, también se configuran como realidades y contextos propios de cada cultura, sociedad o del individuo. Desde esa perspectiva, la relación historia-contexto posibilita la expansión de las manifestaciones estéticas y escénicas, incluso quienes se asumen activistas o la misma sociedad civil las integran a sus prácticas cotidianas, rompiendo así con las miradas canónicas o resignificando contextos.

Es importante resaltar, que la reelaboración está directamente ligada al cuestionamiento de los mecanismos de control de las sociedades en donde el arte y los medios de comunicación implantan los imaginarios, cánones y estereotipos de vida y sociedad. Con el poder del colonialismo, la imposición y acumulación de signos culturales, perpetúa el desconocimiento de los universos simbólicos y cometidos sociales de aquellos que fueron sometidos. Así, mencionamos aquello que Duvignaud (1963) propone como el ejercicio de la *vocación prometeica* donde actor o actriz —y performer— se presenta aquí como un combatiente del dinamismo creador, pues al ser un contenedor de signos, satisface a una colectividad consumidora de símbolos. Más allá de entrar en la discusión de las relaciones formales entre el significado y el

significante, se asume que cualquier actividad de comunicación y de participación no se abstrae de un contexto y una vida colectiva, social rígida o adormecida.

En nuestras sociedades acumulativas, donde la capacidad y sobre todo la posibilidad de cambiar las estructuras es absolutamente reducida, teatro y performance, actriz-actor y performer, podrían —y deberían volver— apelar a ese lugar polémico que posibilita la creación de otras realidades, de lo posible y lo imaginario.

El rol de actriz-actor y performer, en estas sociedades, es el de irrumpir, quebrar o transformar ese determinismo establecido en relación con la configuración de mitos y ritos. Allí, se puede hacer posible la participación colectiva, puesto que estas experiencias no deberían ser reducidas a las formas y códigos de la afectividad en los modos de vida cotidianos.

En la profunda relación con todos aquellos acontecimientos, sucesos, historias y relatos que no hacen parte de la linealidad y secuencialidad “evolutiva” que el pensamiento modernista instala, es preciso recurrir a participación activa y de agenciamientos micropolíticos de grupos e individuos. Así, el teatro poshistórico asume sus propios contextos y necesidades también como respuesta a las lógicas y regímenes de la globalización mostrándose, como lo dice Valencia (2016) “imprevisibles, en cuanto a sus efectos, (condenando) así a un vacío epistemológico, teórico y práctico por carecer de un conjunto de códigos comunes [...]” (p. 40).

De esta manera, en una sociedad tradicional que defiende lo real como todo aquello que ha sido configurado por su cultura, la política o por los medios de comunicación, se deben generar experiencias colectivas que socialicen y actualicen cualquier conducta. Pero, “¿Cuál es el lugar del teatro, el performance o las artes escénicas en un espacio donde la hegemonía de lo audiovisual y sobre todo del hiperrealismo transforma el deseo de saber en mera pulsión de ver?” (Barbero y Rey, 1999, p. 10). Más cuando históricamente el capitalismo establece sus propios modelos de representación en los medios de comunicación y sobre todo absorbe y desubica el rol del oficio instalándose en las lógicas de una cultura del consumo y el ocio. Entonces, el arte también hace parte de estos discursos. Es importante evidenciar que el devenir de las políticas culturales en países latinoamericanos ha estado fuertemente influenciado por la globalización, generando fenómenos de exclusión para artistas que no siguen o intentan estar al margen de estos regímenes burocráticos.

¿Será posible que performers, actores, actrices, bailarines y participantes de cualquier disciplina artística puedan asumir de nuevo un rol que reconfigure mitos y ritos sociales y establezcan ese lugar de conciencia implícita para generar una experiencia colectiva, una participación activa del público? Es verdad que en nuestras sociedades históricas la heterogeneidad de los grupos ha crecido posibilitando también una fusión de conciencias, independiente de la calidad artística de las obras, y si bien la tarea del creador podría parecer mesiánica o dictatorial, también es preciso comprender, como lo asevera Duvignaud (1963), que:

Si la tarea del actor en general consiste en representar un papel-social, mítico, imaginario, el oficio [...] comienza en el momento en que un hombre se especializa para restituir de manera existencial, para encarnar carnalmente, a personajes imaginarios que representan tanto un alejamiento fundamental con respecto a los mitos antiguos (teatro griego, noh japonés), como nuevas conductas afectivas que resultan de la ampliación del poder colectivo del hombre y su mejor capacidad de plenitud. (p. 19).

Cuando el capitalismo nos da poder, nos da una sensación de progreso y evolución. Los medios de comunicación conocen de facto el poder de la *cifra simbólica* (Barbero y Rey, 1999), aquello que está colmado de una carga y significado cultural. En un sinfín de identificaciones, proyecciones y manipulaciones —en un sentido menos negativo, simulacros— se constituyen discursos, lenguajes e imaginarios sometidos a las lógicas del mercado, de la mercantilización, sobre todo al reconocimiento social. Se trae la discusión hasta este punto teniendo en cuenta que es imposible desconocer que el performance y el teatro actual poseen otro(s) contrincante(s), constituido(s), también desde el concepto de la cifra simbólica y con miles de adeptos en la sociedad.

Barbero y Rey (1999) indican que somos culturas que se identifican en los medios y con los medios, pues la experiencia social que la imagen introduce emerge de la relación constitutiva de las mediaciones tecnológicas con los cambios en la discursividad y sus nuevas competencias del lenguaje. La televisión es más que un depositario de “información” que nunca se apagará. Sin embargo, el poder que este y otros medios poseen es que, en esa aparente libertad que nos regala amablemente el capitalismo, sea posible también recuperar supuestos y memorias alejados del mestizaje con las imaginerías de la visualidad electrónica. Tanto mayores sean los espacios de simulación, teatralidad y banalización, las condiciones de circulación de la imagen —lo imaginario— podrán reconfigurarse una y otra vez. Martín Barbero y Rey (1999) citan a Augé afirmando que: “La relación global de los seres humanos con lo real se modifica por el efecto de representaciones asociadas con las tecnologías, con la globalización y con la aceleración de la historia” (p.13).

Parece necesario afirmar que el lugar del artista debe estar donde se generen espacios de construcción de memorias, democratización de la información, ampliación de posibilidades creativas y, sobre todo, que se aleje del prejuicio racista, hegemónico y discriminatorio de la cultura de la globalización.

El fallecido ojo de vidrio: una presencia para el público-partícipe-testigo

¿Es posible la construcción del personaje a partir de la presentación o de la representación?

Una propuesta liminal y narratúrgica

En esta sección se establecerá un análisis de los elementos constitutivos y teóricos del montaje y se ampliarán aspectos presentados anteriormente, desde la perspectiva de la actuación, la construcción del personaje y los conceptos de presentación-representación.

Barba (2010) señalaba que la composición: “Era la capacidad del actor de crear signos, de modelar conscientemente su propio cuerpo hasta una deformación rica en sugestividad y poder asociativo” (p. 351). Un cuerpo significado y otro pensamiento, uno como medio y como fin. Sin embargo, posteriormente, encuentra que la composición podía enriquecer al actor, impresionarlo, ponerlo de relieve y hacer que funcionara a nivel teatral, aunque carecía de fuerza capaz de perforar la costra de significados. Desde esta perspectiva, el cuerpo teatral, según Lehmann (2013): “Siempre presenta significados en una extensión temporal, de modo que algunos de ellos se van hundiendo a la vez que otros momentos nuevos se van anunciando” (p. 350).

Para el teatro actual, un cuerpo cargado de significados dilata lo evidente, pues si bien “el proceso dramático ocurría entre los cuerpos, el proceso posdramático sucede en el cuerpo” (Lehmann, 2013, p. 351).

Desde este punto de vista, sin extender la comparación entre teatro dramático y posdramático, es necesario acotar que de una manera cercana Barba y Lehmann reclaman algo más, lo que tiene que ver con la presencia como la figura escénica, a modo de proceso de dominio de las propias energías a través del entrenamiento corporal y como la posibilitadora de entablar, entre el actor y el espectador, “una distinta percepción del tiempo y el espacio” (Barba, 2010, p. 352). Para Lehmann (2013) la presencia no significa, perturba e irrumpe el sentido lingüístico, es una “pausa de sentido” (p. 352).

Todas estas apreciaciones denotan que el cuerpo orgánico es un vehículo de la presencia, pues el proceso de aprendizaje por el cual atraviesa genera una nueva expresividad, tensión y precisión. Este cuerpo y estas nuevas *physis*, dejan de ser simple información. El teatro posdramático plantea la comunicación del cuerpo como una “autodramatización de la *physis*” (Lehmann, 2013, p. 353), donde la presencia comunica, como un contagio artaudiano, liberando al performer de cualquier transmisión de información, le quita su carga representacional para dar paso a sí mismo.

Para realizar ese tránsito de presencias y desplegar las posibilidades que tiene el cuerpo del actor en el teatro actual, la propuesta en esta investigación-creación es explorar los fundamentos del teatro poshistórico (Araque, 2011), donde estos no se presentan como una oposición a la historia o una consecuencia de la misma, sino que alimenta la posibilidad narrativa de esos otros relatos que no pueden ser catalogados como “oficiales” y que están fuera de una categorización puramente historiográfica. Así, el uso de la narración como elemento central de la propuesta nos acerca al ejercicio participativo y transformador del teatro.

El fallecido ojo de vidrio es una versión del cuento corto *Un ojo de cristal. Memorias de un esqueleto*, del español Alfonso R. Castelao. En este documento, se establecen cuestionamientos y debates sobre nuestro contexto, instalándoles de manera poética elementos sobre la acción, presentando y elaborando discursos sutiles de resignificación o reinención de personajes identificables socialmente y con los cuales se genera una posibilidad de cuestionamiento a través del acto escénico. Aquí, los personajes ya desterritorializados de sus roles y contextos, cumplen la función didáctica del distanciamiento.

En nuestra sociedad del espectáculo, sobre todo del individuo, los lazos sociales y el encuentro con la otredad se desvían en un universo de formatos televisivos, de conquistas al público de la web y de excesos de realidad. *El fallecido ojo de vidrio* da voz a aquellos que si bien han hablado, no han sido reconocidos en sus discursos y pueden nutrir y resaltar una identidad, una cultura, una cosmovisión. Y ese es precisamente el espacio que instala este montaje como una puesta en práctica de la poshistoria, pues el proceso de creación del personaje está determinado por la necesidad de dar cabida a ese espacio vital y de relación con la otredad. El fallecido es una sumatoria de memorias y cuerpos que están cargados de reconfiguraciones desde el gesto, la palabra, la afectación y la capacidad de contar desde ese otro que soy yo pero que podría no serlo.

Desde el punto de vista metodológico para la construcción del personaje, Araque se instala en los campos de la narraturgia, es decir, en las “fértils fronteras entre narratividad y dramaticidad” (Sanchis Sinisterra, 2012, p. 20) e integra el carácter popular, nutre los universos referenciales para el actor desde la música, la poesía y la comicidad.

Teniendo en cuenta que la importancia de la expresión e intención en la palabra hablada enmarca esa relación con la necesidad de crear territorios desde la oralidad, se crea la necesidad de recurrir nuevamente a lo esencial del encuentro escénico: presencia. Esta nos recuerda, que entre lo narrativo y lo dramático, entre lo oral y lo escrito, se establece un campo de exploración y de posibilidades para el creador, además de “resolver” la problematización entre “géneros”. Sanchis Sinisterra (2012) enuncia su práctica autoral en la *dramaturgia de textos narrativos* que es otra de las posibilidades temáticas y de estudio entre los tránsitos de un lugar a otro. Lo

anterior, posibilita que entre en juego la oralidad, pues en ese espacio liminal del juglar y el actor, del rapsoda, el narrador y el popular “cuentahistorias” aparece la performatividad, la teatralidad, la carne (cuerpo y presencia), aquello que Dubatti (2010) llama la *physis* poética. Ese lugar fronterizo que le permite al creador movilizarse y transitar entre códigos verbales y no verbales, desterritorializando a veces el lugar de la fábula, pues la palabra se crea en tanto se presenta.

Consecuentemente, el cuerpo en la narraturgia adquiere un rol que posibilita la expansión de los campos tanto creativos como técnicos, expresivos y discursivos. Esto, sobre todo, atendiendo a la necesidad de reconfiguración de los espacios simbólicos de nuestras culturas. Si bien en el espacio de representación se busca que actores y actrices interpreten un texto y vivan una emoción a través del cuerpo, en lo posdramático los estados que genera el cuerpo límite son parte vital del estado de afección para el performer y en ese mismo sentido con el espectador. Para Araque, en el proceso de creación de *El fallecido*, la emoción surge con el mismo valor que tiene el movimiento y posibilita que el metalenguaje lleve al participante del suceso a un lugar de revelación, pues “ya no es fundamental representar en un lugar y un tiempo determinado, la historia cotidiana no conduce los hilos del drama, es el acontecimiento estético lo que en realidad importa, lo que busca conmover, lo que pretende transformar” (Araque, 2017, p. 64).

El personaje de *El fallecido* exalta una forma tradicional de hablar, ya que en la oralidad y el lenguaje se establecen elementos constitutivos de una teatralidad, de una relación directa entre la palabra y el sonido comunicador de saberes, identidades, y a su vez, de representaciones del mundo. Este es un narrador que como juglar, marracho y cómico, desestabiliza la figura del héroe como eje central de la narración.

Se debe tener en cuenta que este proceso escénico está instalado en la presentación-representación y funciona con arquetipos. Ojo de vidrio es aquel bufón que siempre nos traerá de regreso a la realidad. Aquí se construye un arquetipo por su contenido social, se retorna a la idea de lo épico como herramienta didáctica. Así, se debe desidentificar al público del personaje, modificar y alterar “los sucesos para incidir en los sentidos, (esto) lleva al público-testigo a tomar una postura crítica frente a lo que ve y en relación con el evento en el cual se encuentra inmiscuido” (Araque, 2017, p. 61).

Instalado en una dramaturgia de lo popular y lo espectral en donde esta presencia arquetípica genera un encuentro con la otredad, de la misma manera que en el ritual el chamán o narrador instala realidades desde varias presencias, entonces asistimos a un acontecimiento de lo primario, de lo primigenio que recurre a la sombra, a la caverna, a lo ritual.

En una sociedad que representa más de lo ya representado o representable, el teatro resulta ingenuo ante esta maquinaria. Todo por esa idea generalizada y homogenizada del teatro y de la actuación que corresponde a una idea occidentalizada-colonizadora, donde no es posible abrir unas perspectivas transdisciplinarias

desde la esencia de lo ritual, como en el flamenco, el gitano, el bohemio, el juglar y demás manifestaciones que se transmiten por tradición. Desde esta perspectiva, podemos asumir que el cuerpo presente en este arquetipo da cuenta de lo popular en esa implicación con la emancipación social.

Los arquetipos sociales se disipan en el carnaval, la fiesta y en el ritual. En *El fallecido*, se involucra la participación y la ruptura de relaciones jerárquicas entre cuerpos que asumen su vida espectral. Así, el personaje y el público, son presencias que se encuentran y liberan. En esa emancipación, lo sensorial del cuerpo y la decisión de participar en el suceso escénico es ya un acto de resistencia y de agenciamiento político, pues el carnaval implica que lo grotesco, lo obscuro y lo profano, se vinculen desde la fuerza generadora de la tierra y el cuerpo a la dimensión sensorial-concreta de su realización. Existe la posibilidad de una vida alternativa en tanto se dirige una suerte de dominación socio-material (García, 2013).

Resistente es también el teatro en el encuentro de presencias. Dubatti (2010) fundamenta que el acontecimiento teatral es en esencia la reunión de cuerpo presente, el convivio. Captura al otro, pasa en un tiempo-espacio volátil y los sentidos deben disponerse a captar aquello que muta entre lo visible y lo audible, con el peligro de lo efímero, de perder aquello que no se repetirá, se disipará la legibilidad y la audibilidad.

Lo que acontece en este espacio del convivio, es justamente un encuentro espacio-temporal compartido que es diferente en cada función y se debe comprender como “la vivencia como experiencia directa” (Diéguez, 2007, p. 3). Igualmente, en la ancestralidad de la unión y relación particular que se establece en el encuentro, este es en sí mismo lugar de afección y memoria del acontecimiento.

En esta teatralidad, en este espacio de participación colectiva donde se liberan los deseos y se decide representar, jugar y encarnar a otros y otras en el espacio entre la persona y el ser, se instala la máscara. En un mundo pleno de hiperrealidades, de hegemonías culturales y ávido de verdad, resalta la idea del encantamiento y la imaginación como subversión de valores ideológicos dominantes. Para Duvignaud (1963) en la libertad de los cuerpos, el encantamiento no tiene en modo alguno como origen a un hombre que quiere suscitar en los demás una emoción, sino al hombre fuera de sí que se cree metamorfoseado y embrujado. De esta manera, el uso de la máscara en el personaje *El fallecido*, abre lo fantástico al quebrar los discursos con otras caras, voces, cuerpos y posibilidades de la existencia, que también se involucran en la multiplicidad de la expresión verbal en la sociedad. Citando a Bajtin (2005): “El hombre participa de este diálogo todo y con toda su vida: con ojos, labios, manos, alma, espíritu, con todo el cuerpo, con sus actos” (p. 334).

Poder encontrar la vitalidad del carnaval en el teatro, los cuerpos dispuestos y presentes, lúdicos y emocionales, da lugar a la desterritorialización de un texto dominante, donde el público se permite transformar y reconfigurar su mirada, entran-

do y saliendo en el acontecimiento de expectación, ya que no se separa la poesía de la vida.

En esta obra, el personaje central invita al público-testigo a participar de un territorio y a cuestionar, incluso, su presencia allí. Este crea universos paralelos con sus narraciones, la performatividad de su palabra se instala en la forma que toma imagen. El personaje dramático se funde con el recuerdo del juglar, el actor y su presencia crean una suerte de espacio liminal entre la representación y el acto vivo que crea un convivio con los asistentes.

Entonces, es preciso acotar que esta propuesta no solo se mueve en las lides del teatro de representación, sino que dado su carácter narrativo, también presenta otras características que le hacen establecerse dentro de una liminalidad de campos ontológicos desde lo que comprendemos como *teatro* hacia el *no-teatro* y viceversa.

Consecuentemente, con el hecho de plantear aquí que el montaje de la obra se fundamenta en la poshistoria, se relaciona con el concepto de liminalidad, pues la indagación en las zonas grises de las prácticas artísticas y no artísticas posibilita revisar y definir esos lugares y dispositivos para involucrar al público, así mismo, de evocarle o provocarle tensiones con su pasado, de manera que se conviertan en parte fundamental del entorno, una pieza crítica, un receptor participativo capaz de transformar su contexto y realidad (Araque, 2017).

Además de esto, en toda la elaboración y proceso de creación, se busca generar un extrañamiento tanto para el actor de *El fallecido* como para el público, por tanto, en la figura espectral y en la ruptura de la forma tradicional de presentación se propone una proximidad a los estados de vivencia para explorar caminos cercanos a experiencias rituales (Diéguez, 2007).

El teatro posdramático busca la sensación como afección del sujeto y lo que él siente frente a un acontecimiento sensible y se pregunta por un pensamiento-cuerpo, “[...] un pensamiento que estético en el sentido en que piensa con lo sensible y solo es sensible si este pensamiento también es un cuerpo” (Lyotard, 2006, p. 126), todo ello, con relación al cuerpo del actor-performer y al del público. En ese sentido, el arte de acción espera la transgresión y el límite aun cuando no necesariamente sean sinónimos del fenómeno de la afección, menos desde una perspectiva en la que se hace necesario romper con el artificio teatral buscando la completa sinceridad, verdad o el mínimo —o máximo— uso de tecnologías y dispositivos para que la afección del público sea más real, más desde los sentidos, etc. En esta propuesta de teatro poshistórico, la obra se sitúa en la *poíesis* receptiva (Dubatti, 2016) pues habla, no desde la generalidad del miedo humano, sino al miedo íntimo, ese que resuena en la noche al posar la cabeza sobre la almohada, en los momentos de silencio más profundos y en la oscuridad absoluta. Es por eso más aceptable para el público ser testigo del acontecimiento escénico, dada la cercanía del miedo y la risa con este bufón fenecido.

Durante el proceso de creación, Araque (2017) sugiere una hipótesis, que a partir del estudio y construcción de las acciones, pueden generarse apropiados sentimientos y emociones que permitan a todos los asistentes comprometerse con el suceso. De esta manera, la construcción de *El fallecido* se realizó a partir del concepto de *cápsula*, propuesto por la actriz e investigadora María Fernanda Sarmiento Bonilla (2014). Esta es la concentración del conocimiento físico-emotivo del actor, como expone Araque (2017):

Se emplea específicamente para que actores y actrices puedan comprimir una gran cantidad de movimientos y de emociones en una estructura organizada orgánicamente, la cual debe tener una coherencia y debe contemplar la posibilidad de significar algo en concreto y transmitir sentimientos. (p. 63).

La *cápsula* recuerda a aquella *composición* que se citaba anteriormente, pero a diferencia de esta, en la primera, sentimientos y emociones tienen tanta importancia como el movimiento. Desde esta perspectiva, el cuerpo orgánico del actor se puede mover desde su ser cotidiano al del arquetipo, ya que este es el espacio por excelencia de la liminalidad en el que se observa acontecer al menos tres cuerpos: “el natural-social, el afectado y el poético” (Dubatti, 2016, p. 9).

Teniendo en cuenta estas apreciaciones, es necesario revisar el rol del espectador que en esta obra transita de ser un testigo a un testimoniante participando activamente del suceso escénico. El convivio entre actor, actrices y espectadores, es un encuentro efímero de corporalidades que, a través de un lenguaje poético instalado en otro plano de la realidad, posibilita la expectación, contemplación y afección del universo del lenguaje. Sin embargo, para que este espacio de expectación configure el acontecimiento y la afección, se debe recurrir dentro del montaje a definir un dispositivo participativo para el público.

Lo anterior, lleva a focalizar la mirada en otro arquetipo que hará parte de la historia. La enterradora es esa sombra que busca ser obstáculo de *El fallecido*, ella es la figura de opresión que se verá desestabilizada, pues nuestro cómico fenecido, buscará la complicidad del público-testigo para escribir sus memorias y poder seguir habitando el espacio de ultratumba sin que ella enfurezca. Dentro de este juego y ante el mecanismo de la modificación de los sucesos, el público inmediatamente se convierte en *espect-actor* (Boal, 2002), escribiendo sus memorias y entrando en la dimensión poética de la puesta en escena. Un asistente que al escribir sus memorias encuentra la posibilidad —casi existencial— de reconfigurar sus perspectivas de vida y así como en el teatro foro, discutirlo y liberarlo de la opresión.

De esta manera, se resuelven varias de las condiciones que Diéguez (2007) retoma de Víctor Turner sobre la cuestión liminal y que se asocian a situaciones fronterizas o de tránsito:

- 1) La función purificadora y pedagógica al instaurar un período de cambios curativos y restauradores; 2) la experimentación de prácticas de inversión; 3) la

realización de una experiencia, una vivencia en los intersticios de dos mundos;
4) la creación de *communitas*, entendida esta como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de “sociedades abiertas” donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales. (p. 3).

Esta generación de *communitas* que es una *esfera de convivio* (Diéguez, 2007), acerca a varios aspectos que Deleuze (1994) propone con el *ritornelo*. En primer lugar, se tendrá en cuenta que cuando se habla de este concepto, es preciso pensar en un círculo que está determinado por unas sonoridades —propias— que configuran el espacio y además identifican al territorio en sí mismo. En ese sentido, lo audible permite también reconocer una territorialidad del *otro-otra* en el círculo elegido para entreabrir y dejar que ese otro entre, o de igual manera uno mismo salga o se lance. El *ritornelo* son tres aspectos de una misma cosa que no son sucesivos y estructurados, sino más bien combinados o simultáneos. Aquí se revisarán y ampliarán como referencia para la puesta en escena de *El fallecido*:

- a. Caos: un agujero negro en el cual se fija el centro de la existencia. Este deviene morada o casa. En el caos que genera la oscuridad se da inicio a la puesta en escena de la obra. Ojo de vidrio canta para establecer su territorio, en un espacio de ultratumba y desde la muerte, es una presencia que canta y baila ante otros (público-testigo). El espacio escénico es no convencional, por lo tanto, los testigos deben desacomodar su mirada y aguzar su oído para identificar el lugar en que se encuentran. Una vez allí, descubren su propio territorio. Es importante resaltar que esta obra utiliza dispositivos que posibilitan exaltar la sensorialidad del público-testigo e involucrarlo como participante a través de la afección.
- b. Agenciamiento territorial: es la relación con lo originario, la casa a la que siempre retornamos. Es la base o terreno de una distribución espacial y por ello es *ethos*, pero el *ethos* también es la morada (Deleuze, 1994). Componentes direccionales y dimensionales, componentes de paso y fuga denotan un reconocimiento del otro y la otra. En el momento en que Ojo de vidrio y los demás fenecidos se relacionan, pasan del plano de la muerte a la frontera con lo espectral, se configuran sombras que rememoran la caverna de Platón, lo ritual, posibilitando al testigo entrar en el juego rítmico de su propio agenciamiento territorial.
- c. Medios y ritmos: los medios son un bloque de espacio-tiempo constituido por una repetición periódica. Capas de compuestos que remiten a las percepciones-acciones y que están codificados. Sin embargo, cada código está en perpetuo estado de transcodificación o transducción. Estos mecanismos son entendidos como la comunicación entre códigos, porque al transcodificarse pasan, se disipan o se constituyen en otros medios. Para que esto suceda debe existir ritmo y este nunca “tiene el mismo plano de lo ritmado” (Deleuze, 1994, pp. 319-320).

Sin embargo, esta propuesta indaga justamente en esa liminalidad que posibilita la conjunción de ambos espacios donde la palabra hablada, con toda su carga simbólica, pueda también dar cabida a esa transcodificación deleuziana, en la cual el territorio se determina por una relación de códigos, ritmos y medios “territorializados” que dejan de ser funcionales en tanto se convierten en expresivos. Esa expresividad hace referencia a una constancia temporal y un alcance espacial que deja de ser direccional y se trasfigura en multidimensional. La sonoridad y la palabra constituyen y devienen expresión, luego territorio, de allí surge la *propiedad* (Deleuze, 1994). En ese dominio y en esa morada del sujeto que las produce, existe una autonomía que permite al testigo entrar en el plano de la participación activa y generar territorializaciones y desterritorializaciones tanto para el personaje como para el testigo.

En este *ritornelo* que es la puesta en escena de *El fallecido ojo de vidrio*, noche a noche uno o varios muertos deben escribir sus memorias, juego en el que se encuentra el humorista, pues la enterradora del cementerio le hace una revelación a este y a los asistentes:

En este cementerio todos los esqueletos tienen que dejar plasmadas sus memorias. No es que siempre lo quieran hacer, es que si no lo hacen yo les aplasto la cabeza y nunca podrán esfumarse ni al averno, ni al purgatorio y mucho menos al famoso paraíso. (Araque, 2017, p. 70).

Así pues, el *ritornelo* es un espacio para que “pasen cosas”, un espacio habitable.

La enterradora, como eje del *ritornelo*, es la encargada de que todos escriban sus memorias, creando el vínculo con el habitar. Se mora cuando se exterioriza, se saca del cuerpo y al escribir sus memorias, el público-testigo se instala en la habitación. Al habitar hace agencia de su territorio, pero también hace parte del suceso escénico, se afecta y decodifica o transcodifica lo que allí acontece. Es importante sentir, sentar una postura complaciente o crítica, ya que quien participa fundamentalmente realiza sus actos de presencia en el acontecimiento (Araque, 2007).

La construcción de hábitat, de *habitaciones* que permite un dinamismo espacio-temporal en tanto el público participa, se convierte en un lazo social. Compartimos este mismo lazo, incluso, en la relación vida-muerte, pues en palabras de El fallecido:

[...] todos los esqueletos somos iguales. Los veo y me veo igualito a ustedes. Por el contrario, parece que ustedes hacen grandes esfuerzos para establecer diferencias entre unos y otros. Sí... entre ustedes se discriminan. Debe ser porque solo ven las formas y no siempre logran ver los sentimientos. Yo en cambio con mi ojo de vidrio veo hasta los armazones más enflaquecidos, gritando, moviéndose y alborotando el avispero, como si fuesen micos al ritmo de una danza macabra. (Araque, 2017, p. 72).

Entonces, aparece la fiesta y el carnaval junto a los personajes de este cementerio, los participantes ríen, responden a las preguntas del protagonista, habitan el es-

pacio, son *communitas* y convivio, afección y extrañamiento, lo que posibilita este último está dado por el uso de las sombras chinas y muñecos como dispositivo de lo espectral. No es necesario entrar en el juego de la representación, pues entre luces y sombras, aparecen presencias que habitan el caos y que no solo acompañan al humorista, sino que dialogan con él.

Así, El niño, La gringa, La intelectual y los demás esqueletos, se construyen desde la caricatura para evidenciar y hacer énfasis en la desterritorialización y reelaboración de imaginarios y códigos sociales; ejemplo claro de ello acontece con la imagen de Jorge Eliécer Gaitán, en este montaje su figura aparece dando un discurso en el que participa una muchedumbre de esqueletos, con el que El fallecido intenta entrar en un diálogo cuestionando el comportamiento de la masa. Así, podemos ver el mecanismo propiciado por Araque para que el testigo participe y reconfigure el suceso, en este caso histórico o social.

Otro aspecto importante tiene que ver con la posibilidad de transitar entre el mundo espectral y el de los vivos de La enterradora, que bien hemos identificado como núcleo del *ritornelo* en esta puesta en escena, pues es el único personaje que es inicialmente una sombra y posteriormente se convierte en un personaje de carne y hueso. Lo paradójico de esto es que su presencia habita el espacio para, de nuevo, hacer partícipe al público y a El fallecido del mundo espectral o de los muertos, advirtiéndoles que “el que tenga las memorias listas y correctas las entrega y el que no que aguante con mazo, pica, pala o martillo la muenda” (Araque, 2017, p. 77). El fallecido se convierte en sombra y huye de La enterradora, pequeños espectros anuncian su partida y se inicia de nuevo la persecución.

Conclusiones

- Los puntos de convergencia entre el teatro dramático y posdramático radican en el *cuerpo* como lugar de *presencia* que posibilita y determina el acontecimiento escénico.
- En el debate establecido por la posmodernidad se cuestiona esencialmente al personaje y al drama: conflicto, diálogo y texto. La crisis de la representación está determinada por la *ausencia* de la cosa *reproducible* y la ausencia en la cosa *representable*.
- Para las teorías posdramáticas, el problema con el personaje reside en que su presencia solo está enunciada en el texto, en la palabra, desde el punto de vista literario. Aquí, la imposibilidad de que el personaje esté y sea (vivo) en la escena, potencia y refuerza la idea de su irrepresentabilidad dado que no se conoce su esencia, su presencia real que se encuentra escondida, por un dios también ausente.

- No podemos olvidar que el teatro es el lugar donde se relaciona la presencia y la acción. Así las cosas, la crisis de la representación es una cuestión sobre códigos que configuran nuestra realidad.
- En la relación con el público, espectador, testigo o participante, la orientación de estos debates se enfoca en el mismo sentido: el cuerpo *afectado* como centro del acontecimiento escénico que despierta la autonomía de lo sensible y una condición estética. Un pensamiento-cuerpo.
- Las cuestiones específicas que atañen al performance posibilitan encuentros con el teatro dramático y posdramático a partir de la teatralidad.
- Lo performático se instala como reflexión sobre las posibilidades de la representación más allá del texto dramático. Eso, en cierto sentido, presenta un panorama que incluye múltiples interacciones y espacios de conocimiento para el ser humano en tanto que *cuerpo*.
- En esta lucha de hegemonías artísticas y disciplinares el performance es tildado de superfluo como el teatro de *maquinaria ilusionista*. El primero es anecdótico e íntimamente subjetivo y el otro establece una ilusión. Desde esta perspectiva, la crisis de la representación está dada por la forma de configurar la realidad de quien establece el código estético, cultural o político.
- El performance existe como acto que busca cuestionamientos sociales, históricos y políticos, deja de ser “transitorio” en tanto se ha convertido en una de las prácticas artísticas más implementadas como concepto de la posmodernidad.
- El rol de actriz-actor y performer en estas sociedades es el de irrumpir, quebrar o transformar ese determinismo establecido en relación con la configuración de mitos y ritos. Allí, se puede hacer posible la participación colectiva.
- El teatro poshistórico propuesto por Araque (2011) nos instala en la necesidad de asumir una postura creativa que independiente del lenguaje, disciplina o dispositivo escénico, relacione temas que, siendo universalmente humanos, también se configuren como realidades y contextos propios de cada cultura, sociedad o individuo.
- Parece necesario entonces afirmar que el lugar del artista debe estar donde se generen espacios de construcción de memorias, democratización de la información, ampliación de posibilidades creativas y, sobre todo, que se aleje del prejuicio discriminatorio de la cultura de la globalización.
- El cuerpo orgánico es un vehículo de la presencia pues el proceso de aprendizaje por el cual atraviesa genera una nueva expresividad, tensión y precisión. Este cuerpo y estas nuevas *physis* dejan de ser simple información. El teatro posdra-

mático plantea la comunicación del cuerpo como una “autodramatización de la *physis*” donde la presencia comunica, como un contagio artaudiano, liberando al performer de cualquier transmisión de información.

- El teatro poshistórico no se presenta como una oposición a la historia o una consecuencia de la misma, sino que alimenta la posibilidad narrativa de esos otros relatos que no pueden ser catalogados como “oficiales” y que están fuera de una categorización puramente historiográfica.
- En *El fallecido ojo de vidrio* se establecen cuestionamientos y debates sobre nuestro contexto, instalándoles de manera poética sobre la acción. Se presentan y elaboran discursos sutiles de resignificación o reinención de personajes identificables socialmente, a través del acto escénico.
- El fallecido es una sumatoria de memorias y cuerpos que están cargados de reconfiguraciones desde el gesto, la palabra, la afección y la capacidad de contar desde ese otro que soy yo, pero que podría no serlo.
- Desde el punto de vista metodológico, Araque se instala en los campos de la narraturgia e integra el carácter popular, nutre los universos referenciales para el actor desde la música, la poesía y la comicidad.
- *Physis poética* es ese lugar fronterizo que le permite al creador movilizarse y transitar entre códigos verbales y no verbales, desterritorializando a veces el lugar de la fábula, ya que la palabra se crea en tanto se presenta.
- Como posibilidad creativa, la emoción surge con el mismo valor que tiene el movimiento y posibilita que el metalenguaje lleve al participante del suceso a un lugar de revelación.
- El fallecido exalta una forma tradicional de hablar, hallándose en la oralidad y el lenguaje que establecen elementos constitutivos de una teatralidad, de una relación directa entre la palabra y el sonido comunicador de saberes, identidades y de representaciones del mundo. Este es un narrador que como bufón y cómico, desestabiliza la figura del héroe como eje central de la narración.
- Aquí se construye un arquetipo por su contenido social, en ese caso, se retorna a la idea de lo épico como herramienta didáctica.
- Los arquetipos sociales se disipan en el carnaval, en la fiesta y en el ritual. En este ritual denominado El fallecido se involucra la participación y la ruptura de relaciones jerárquicas entre cuerpos que *asumen* su vida espectral. Así, el personaje y el público son presencias que se encuentran y liberan en lo sensorial del cuerpo y la decisión de participar en el suceso escénico, siendo un acto de resistencia y agenciamiento político.

- Lo que acontece en este espacio del convivio es justamente un encuentro espacio-temporal compartido que es diferente en cada función y se debe comprender como la “vivencia como experiencia directa”. En la ancestralidad de la unión y relación particular que se establece en el *encuentro*, este es en sí mismo lugar de afección y memoria del acontecimiento.
- El uso de la máscara en el personaje de El fallecido da apertura a lo fantástico, quebrando los discursos, voces, cuerpos y posibilidades de la existencia.
- En esta obra el personaje central invita al público-testigo a participar de un territorio y a cuestionar, incluso, su presencia allí. Crea universos paralelos con sus narraciones, la performatividad de su palabra se instala en la forma que toma imagen. El personaje dramático se funde con el recuerdo del juglar, el actor y su presencia, crean una suerte de espacio liminal entre la representación y el acto vivo que crea un convivio con los asistentes.
- El montaje de la obra se fundamenta en la poshistoria y se relaciona con el concepto de liminalidad.
- La construcción se realizó a partir del concepto de *cápsula*, esta es la concentración del conocimiento físico-emotivo del actor, propuesto por la actriz e investigadora María Fernanda Sarmiento Bonilla y aplicado por Araque para la creación.
- El cuerpo es el espacio por excelencia de la liminalidad en la obra.
- El *ritornelo* es el concepto que se asocia a la acción de El fallecido y en el que se crea una combinación de territorializaciones y desterritorializaciones entre los personajes y los participantes del acontecimiento escénico⁴.

Referencias

- Araque, C. (2017). *Teatro poshistórico y creatividad escénica*. Montreal-Tijuana-Bogotá: Kodama Cartonera.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Barba, E. (2010). Del “aprender” al “aprender a aprender”. En *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Perú: Editorial San Marcos.
- Barba, E. (2010). *Conocimiento tácito: herencia y pérdida*. Perú: Editorial San Marcos.

4 Algunos apartes de este texto fueron publicados en 2018 en *Brújula. Revista Interdisciplinaria sobre Estudios Latinoamericanos*, 12.

- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- Cornago, Ó. (2016). Teatro postdramático: las resistencias de la representación. En José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002* (pp. 219-238). Cuenca: UCLM.
- Deleuze, G. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socio-estéticas. En *Archivo virtual de artes escénicas* (pp. 1-12). Ciudad de México: ARTEA.
- Dubatti, J. (2010). Teatro y cultura viviente. Armas y letras. *Revista de literatura, arte y cultura de la UANL*, 58, 56-65.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz y teatro liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral. *Periódico do programa de Pós-graduação em Artes Cénicas*, 19, 1-17. doi: <http://dx.doi.org/10.22456/2236-3254.65486>
- Duvignaud, J. (1966). *El actor. Bosquejo para una sociología del comediante*. Madrid: Taurus Ediciones.
- García Rodríguez, R. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa. Acción política y subjetividad en la vida social y el hablar. *Revista de pensamiento e investigación social*, 13(2), Universitat Autònoma de Barcelona, 121-130.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Liotard, J. (2006). *La ceguera necesaria*. En A. Chaparro (ed.), *En los límites de la estética de la representación*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999). *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Nancy, J. (2007). *La representación prohibida. Seguido de la Soah, un soplo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J. y Lacoue Labarthe, P. (2011). *Diálogo sobre el diálogo* (Traducción inédita de Víctor Viviescas). Archivo personal.
- Sanchis Sinisterra, J. (2006). Narraturgia. Las puertas del drama. *Revista de la Asociación de autores de teatro*, 26, 19-25.
- Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Londres: Duke University Press, Durham.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Ciudad de México: Ediciones culturales Paidós.

Temporada de socialización del proyecto de investigación. La enterradora y La gringa.



Foto: Fernando Araque.

Narrativas de dirección. Experiencia de un montaje

Escrito por: Clara Angélica Contreras Camacho¹

Uno de los espacios de socialización.



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

Esta reflexión transita por las discusiones sobre la representación-presentación y la investigación-creación, vistas desde el oficio de la dirección teatral. En un primer momento se desarrollará y expondrá lo que se entiende por representación-presentación, uno de los temas álgidos de la escena contemporánea, teniendo en cuenta su relación con la puesta en escena. Para el segundo momento se comprenderá lo relacionado

¹ Doctora en Educación de la Universidad Federal de Uberlândia-Brasil. Su formación como directora de teatro y su experiencia como actriz en el grupo Vendimia Teatro la han llevado a centrar sus investigaciones en temas como la formación de actores y directoras y lo curricular en los programas de artes escénicas, reflexionar sobre la puesta en escena contemporánea en relación con la formación de varios programas que son principalmente de formación dramática. Perteneció al grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra desde 2014, grupo de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. También es miembro del comité editorial de la revista digital brasileira *Rascunhos, caminhos pela pesquisa nas artes cênicas*.

con la investigación-creación, tema que desde el estudio y práctica de las artes también presenta nuevas perspectivas. Para la última parte se intentará relacionar estas posturas teóricas con la práctica desde la observación y asistencia de la dirección en *El fallecido ojo de vidrio*, montaje fruto del proyecto de investigación aprobado por el Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico (CIDC) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, a cargo del maestro Carlos Araque Osorio del grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra, quien también es el director y actor de la propuesta escénica.

Representación-Presentación

Hoy por hoy este debate entre el representar y presentar cuestiona la escena contemporánea, es por ello que interesa profundizar en estas discusiones y también plantear un punto de vista desde nuestro entendimiento y práctica.

Es importante destacar que Patrice Pavis (1984), reconocido autor francés, que ha realizado un estudio, para nosotros riguroso, sobre la terminología que envuelve el acto teatral, en su primer diccionario no plantea la definición de presentación, quizá porque para la época no era importante este término, pero sí dedica varias páginas a la definición de representación:

El teatro forma parte de las artes de la representación igual que la ópera, el cine o la danza, pero también la pintura, la escultura o la arquitectura. Estas artes se caracterizan por el doble nivel: lo representante (la pintura, la escena, etc.) y lo representado (la realidad figurada o simbolizada). La representación es siempre una reconstitución de algo diferente: acontecimiento pasado, personaje histórico, objeto real. [...] Pero el teatro es el único arte figurativo que se “presenta” al espectador solo una vez, aunque utilice como medios de expresión los de una multitud de sistemas exteriores. (p. 422).

El autor coloca entre comillas “presenta” y se deduce que este párrafo hace referencia a la presentación como una acción de mostrar algo que no es real frente a un público. La Real Academia Española (RAE) define *presentar* como mostrar, exterioriza, exhibir, enseñar, descubrir, entregar, lucir, exponer, ofrecer, regalar, dar, anunciar, comparecer, apersonarse, acudir, asistir, aparecer, acontecer, suceder, poner en presencia de alguien, entre otros. Para una sola palabra aparece un gran número de sinónimos que, vistos en contextos diferentes, tienen sentido por sí mismos, pero en el teatro también son válidos y casi podrían equiparse con verbos para que la actuación sea desarrollada.

En el ámbito teatral se ha estudiado con más entusiasmo el asunto de la representación que evoca directamente una acción real que suscita una acción imaginada.

Por otro lado, el asunto de la presentación solo ha sido tema de importancia en la contemporaneidad, esto es resultado de las rupturas sobre el texto, el personaje y la acción que ya en las vanguardias del siglo pasado se pretendían; ahora, se tiene una

ruptura que ha marcado parte de finales del siglo XX y continúa en el XXI y es la relación con el espectador; desde sus inicios el teatro es en la medida que exista alguien que presenta o representa y otros y otras que observan, este espectador silencioso y casi siempre anónimo ahora es partícipe, espectador activo, asistente, testigo, cómplice, crítico, entre muchas otras calificaciones que se le han dado a ese que ve.

Todas estas rupturas han llegado al cuestionamiento de la propia esencia del teatro, se ha creado una distancia entre la presentación y representación, ese espacio que las separa cada vez es mayor y se aprecia a una distancia irreconciliable que no solo cuestiona, sino que en el peor de los casos niega. Pensando de una manera positiva y proactiva, es posible que la escena contemporánea teóricamente construya argumentaciones robustas que defiendan la presentación —o la representación, según sea el caso—, pero en la práctica el asunto se mide de otra manera, es allí donde se sitúa esta investigación, para entender desde la práctica la dicotomía entre presentar-representar.

Ahora bien, en el último diccionario de Patrice Pavis (2014) se define presentación desde el entendimiento del estilo presentacional recurriendo a Goffman (1956):

Este estilo de la puesta en escena busca efectos de teatralidad, lejos de toda imitación exacta de la realidad. La realidad es distorsionada, abstraída, tratada con exageración y hasta con exceso. La actuación rompe la ilusión de dirigirse directamente al público. El espectáculo (escenografía, vestuario, música, luces) va en esta misma dirección de la artificialidad y la intensificación de los signos. También se trata de la presentación de sí mismo, una referencia a la identidad propia. (p. 288).

Entonces, la presentación no es imitación, pero sí se alimenta de efectos teatrales; mientras la representación evoca o demuestra la realidad, la presentación es real.

Se está de acuerdo con que la “presentación” es la acción de mostrar algo a un espectador, esta presentación teatral en la contemporaneidad está constituida por una variedad de matices que ponen en debate grandes postulados de la escena. Desde Grotowski, incluso antes, se tenía claro que el acontecimiento teatral solo era posible en la relación escena-espectador. Este postulado no ha cambiado, lo que ha variado es el rol que se le ha otorgado al espectador, ahora es partícipe, lo que indica que ya no es solo alguien quien observa sino que interviene directa y activamente sobre la escena. En el centro del debate se encuentra la discusión sobre la creación o no de personajes, asunto que tiene una relación directa con la actuación y por la forma como se concibe desde la puesta en escena. Lo representativo hace alusión a mostrar algo que es creado. La presentación se relaciona directamente con el hecho de mostrar desde lo que se es, sin ningún tipo de ilusión.

Según Cipriano Argüello Pitt (2015), la teatralidad continua viéndose desde la relación entre un actor y un espectador, en este sentido, el acontecimiento teatral siempre estará preocupado por buscar esa comunicación, para que esto ocurra de

la forma más fluida y concreta posible, los sujetos que realizan la acción teatral (actores y directores) trabajan arduamente para lograr ese objetivo comunicativo, aquí se encuentra un elemento fundamental en el teatro y es “la repetición como posibilidad de recuperación de una experiencia ya vivida y vuelta a vivir. Razón por la que (en la repetición) lo que aparece es la representación de la vivencia. Esto implica volver a vivir una experiencia pasada” (Argüello, 2015, p. 68). Para este autor la repetición es la que genera representación.

En la contemporaneidad, tanto la “presentación” como la “representación” son acciones que ocurren frente a alguien que observa, la relación con ese que mira puede variar o mantener su rol de observador, pero lo más importante es que en la “presentación” lo que ocurre no es necesariamente una ilusión o recuerdo de algo, mientras que en la “representación” la intención sí es evocar lugares, situaciones y personajes. Claro que esto no es una regla, pues la contemporaneidad intenta romper normas, como lo hicieron las vanguardias en su momento, por eso es posible, incluso, ser partícipe de una representación-presentación donde se mezclan todos los elementos y se rompe con el espacio, el tiempo y la fábula.

En este sentido surgen algunas preguntas que son particulares a la reflexión que plantea este artículo, ¿cuál es la función de la dirección en la presentación? ¿La figura de la directora es solo asunto de la representación?

En el arte de la escena se ha explorado con mayor entusiasmo todo lo relacionado a la actuación, incluso existe un millar de teorías para su exploración, entrenamiento y formación; mientras que el tema de la dirección ha sido poco teorizada, seguimos pensándolo como el ojo especializado que ya Stanislavski proponía en los inicios del siglo XX. La literatura que se encuentra al respecto del arte de la dirección corresponde a la narrativa de experiencias de directores famosos, Édgar Ceballos presenta una obra que recopila más de cincuenta años de la dirección escénica donde describe las formas de dirección de diferentes artistas, especialmente europeos y hombres.

La función de la dirección en la representación es mucho más clara, aunque se persista en métodos tradicionales, este ojo especializado observa desde la oscuridad de la platea lo que se desarrolla en el escenario. Los elementos que tiene para trabajar son los que el texto le determina o lo que quiere decir con la obra. Por tanto, está encargado de verificar el ritmo, las atmósferas, los colores y las relaciones entre personajes, interpretes, escenografía, utilería, etc.

Sin embargo, al observar el trabajo de la dirección en la presentación, es decir, donde no hay una pretensión de ilusión, la función es la misma, la directora llega con las mismas herramientas tradicionales de observación a enfrentar estas otras formas de presentación-representación.

Este ojo especializado continúa observando en términos de ritmo, atmósfera y especialmente en la relación con el público-partícipe.

Hoy por hoy, la figura del director, como tradicionalmente se ha entendido, viene revalorándose; propuestas de algunos grupos como La Candelaria, donde la creación colectiva rompe con la jerarquización vertical o exploraciones donde el director-actor-dramaturgo crea una simbiosis de roles. Es interesante observar cómo desde la práctica se transforman estereotipos, pues la función de la dirección no ha sido investigada teóricamente, sin embargo la diversidad de experimentaciones al respecto nutren esta práctica.

Lo que quizá queda claro es que pese a las grandes transformaciones en el hacer, en el presentar, representar, el ojo especializado siempre será necesario. Es fundamental poder tener una retroalimentación de un alguien que está afuera observando, percibiendo, sintiendo.

Para esta reflexión era importante entender y descifrar la dicotomía entre “presentación” y “representación”, bifurcación que podría ponerse en duda en las cada vez más novedosas propuestas escénicas. Ahora, se pasará a otro de los temas que interesa, la investigación y la creación, donde también se han querido buscar divisiones intentando separar dos acciones que en definitiva pueden cabalgar juntas, en especial desde la práctica escénica.

Investigación-creación

¿Qué se entiende por un proceso de investigación-creación en el teatro?

La RAE (2018) define investigación como:

[...] verbo que refiere al acto de llevar a cabo estrategias para descubrir algo. También permite hacer mención al conjunto de actividades de índole intelectual y experimental de carácter sistemático, con la intención de incrementar los conocimientos sobre un determinado asunto.

Desde el punto de vista académico, la investigación es un proceso que desarrolla unos cuestionamientos basados en posibles hipótesis que el investigador observa a profundidad para dar unos resultados concretos, en términos de Sampieri (1997) “los seres humanos realizamos procesos investigativos todo el tiempo” (p. 6), y describe varios ejemplos al respecto; por otra parte sostiene que “la investigación cumple dos propósitos: producir conocimiento y resolver problemas prácticos, la investigación es la herramienta para conocer el mundo que nos rodea” (p. 6). De acuerdo con Sampieri, la exploración permite adquirir conocimiento que nos dará herramientas para examinar el mundo que nos rodea, entonces, para nuestro caso específico una investigación teatral permite adquirir conocimiento teatral y nos brinda instrumentos escénicos para explorar el mundo escénico y observar lo que nos rodea desde este.

Creación, según la RAE (2018), significa “engendrar, dar nacimiento a algo que no existía”. La creación siempre refiere algo nuevo y el arte está fuertemente rela-

cionado con este concepto. La *creación* al igual que la *investigación* es una acción en presente que remite al pasado y puede predecir el futuro.

La creación teatral, en específico, corresponde a una exploración de diferentes elementos técnicos en relación con un objetivo final que podría ser la representación de un texto, una idea, un sueño o una emoción. La creación se diferencia de la investigación en la metodología, no tiene unas reglas específicas inamovibles, la investigación enmarcada en sus enfoques ha creado unos parámetros que le permiten estar en uno u otro lado.

La fusión investigación-creación es acuñada a Acher (1995) en el texto *La naturaleza de la investigación*, según Daza Cuartas (2009):

La investigación-creación es un discurso nuevo en el ámbito de las artes y de las academias de artes [...] teniendo en cuenta que aún no es considerado un método investigativo propio de las artes [...], es una manera a través de la cual el campo del arte pretende: a) estar al nivel de la comunidad académica y científica frente al debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes, b) consolidar una comunidad artística para las artes, tarea ardua y difícil, por el pensamiento generalizado de que el artista es individualista y solitario y por esta razón se le dificulta crear comunidad, c) esta forma investigativa toma prestados métodos de investigación de las ciencias sociales, hecho que ha traído consigo que la comunidad artística asuma la investigación-creación como un método investigativo propio. (p. 87).

Esta relación investigación-creación le permite a la indagación realizada salirse de los cánones que la rigen y dejarse llevar por la incertidumbre de la creación, a la vez que la creación toma de esta elementos como la sistematización que permite la reflexión de la acción creativa. Continuando con Daza Cuartas (2009) al respecto de las características propias de la investigación-creación, dice:

[...] puede apostarle al conocimiento del ser a través de la exploración técnica artística, más aún de la práctica artística. En las ciencias y las humanidades el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto, y este alejamiento es necesario para poder comprenderlo, pero en la creación artística, parte de la materia prima para la creación viene del sujeto que crea y este es un importante aporte, aquí son inseparables sujeto y objeto de investigación-creación, son dos en uno. [...] una nueva forma de investigar donde el sujeto sea objeto de estudio y sujeto investigador a la vez, es decir, arte y parte del problema a investigar. En donde no solo el producto (obra de arte, práctica artística), sea lo relevante, sino también el proceso de transformación que sufre el creador y los sucesos que se presentan a través de la investigación. (p. 91).

Realmente, es el enfoque cualitativo el que ha permitido la fisura para que la investigación pueda relacionarse como determine el investigador, dando la posibilidad a infinidad de metodologías y modelos investigativos. Recientemente, en una conferencia sobre metodologías de la investigación en artes, se expuso un nuevo

enfoque que se ha creado desde el arte, el *enfoque performativo*², el cual rompe con las perspectivas hegemónicas (cuantitativa y cualitativa). Esto es bien importante, ya que la mayoría de investigaciones en artes tenía que sustentarse en este último modelo, porque era el único que le permitía poder describir o analizar procesos de creación artística. La investigación con enfoque performativo se basa en la creación como investigación y sostiene que un proceso creativo ya es investigativo, su metodología es la práctica misma, respondiendo a los tiempos que esta exija. Según Haseman (2015):

Estamos frente a un momento crucial en el desarrollo de la investigación. Las metodologías establecidas en las investigaciones cualitativas y cuantitativas se establecen en lo que es legítimo y aceptable. No obstante, estos enfoques no consiguen satisfacer las necesidades de un número creciente de investigadores guiados por la práctica, especialmente en las artes [...], en los últimos años algunos investigadores están inconformes con las restricciones metodológicas de la investigación cualitativa y su énfasis en resultados escritos. Ellas y ellos están convencidos que este abordaje distorsiona la comunicación de la práctica. Se ha producido un impulso radical para no solamente colocar la práctica en el ámbito del proceso de investigación, sino para guiar la investigación por la práctica. (p. 43) (traducción propia).

La propuesta de una investigación con un enfoque performativo, intenta romper con todos los parámetros y límites de la cualitativa donde generalmente se incluyen las averiguaciones sobre o desde lo artístico. La propuesta es supremamente interesante para el medio artístico-académico, en particular en la medida en que nos obliga a pensarnos como *artistas-investigadores*, la forma en la que presentamos, realizamos y socializamos los trabajos.

No es necesario ir muy lejos para darnos cuenta que la gran mayoría de investigaciones “serias” se realizan bajo los parámetros de las metodologías ya conocidas, la universidad —que es donde ocurren, en la mayoría de los casos— tampoco acepta otras sistemáticas, es decir, un proyecto “serio” debe tener una metodología sustentada en alguno de los dos paradigmas ya mencionados; el otro, el emergente paradigma, no tiene una sistemática, posee varias y muchas de ellas no están establecidas, ya que es la práctica la que determina su desarrollo. Tal y como en la investigación-creación el sujeto se vuelve objeto de estudio, la diferencia radica en el tema con respecto a la subjetividad, pues se cuestiona este término incluso dentro de la investigación cualitativa tradicional procedente de las ciencias sociales, toda vez que la lectura que hace el analista, aunque esté observando desde afuera, no es absolutamente objetiva, ya que siempre pasará por su esencia como sujeto y esto es muy subjetivo.

2 *Manifiesto por la pesquisa performativa*, presentado por el Profesor Brad Haseman en el 5° Seminario de pesquisa en adamento 2015. Universidad de São Paulo (USP). Invitado especial.

El debate es álgido, sin embargo es curioso que los mismos investigadores que se hacen llamar posmodernos, tampoco acepten fácilmente la iniciativa de un paradigma basado en la práctica que no responda a los cánones establecidos hace ya más de un siglo. Queda la inquietud de explorar desde lo artístico en esta propuesta que se construye en el camino creativo. No obstante, es de mencionar que los artistas ya han ganado un espacio, al nombrar la investigación-creación están abriendo la puerta a nuevas propuestas metodológicas.

En la propuesta investigación-creación no se le da relevancia a una por encima de la otra, en esta metodología, que aún se enmarca dentro del paradigma cualitativo, se permite que la creación sea el resultado de una investigación sustentada dentro de los parámetros establecidos, con objetivos y preguntas concretas que la direccionan. El resultado es producto de ese análisis y su posterior propuesta creativa. Es precisamente en este marco metodológico que se desarrolla la propuesta del proyecto de *El fallecido ojo de vidrio*.



Foto: Clara Angélica Contreras. Archivo Vendimia Teatro 2017.

Desarrollo de la puesta en escena en el montaje *El fallecido ojo de vidrio*

Es importante recordar que esta propuesta escénica está vinculada a un proyecto de investigación aprobado por el CIDC de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que tiene como objetivo realizar el montaje de la obra *El fallecido ojo de vidrio* y reflexionar desde la práctica sobre el abordaje de los marcos teóricos relacionados con los criterios de “representación” y “presentación”, en esencial debate contemporáneo. Además, interroga sobre si se construye un personaje para la escena o si se realiza la puesta en escena a partir de estados emotivos, todo enmarcado en la escena contemporánea.

La puesta en escena corresponde a la concreción de una serie de elementos que crean una propuesta estética, como diría De Toro (1992):

La puesta en escena no es hacer coincidir el texto dramático con el texto espectacular; ni tampoco la transcripción virtual o concreta del texto dramático. La puesta en escena [...] no es sino la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción (estética) del espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, cinésica, puesta en contexto de enunciación-enunciado. (pp. 68-69).

El orden, organización y distribución de estos elementos son los que crean una propuesta escénica que es estética, toda vez que da un punto de vista de lo que se quiere comunicar, desde la escogencia del texto, hasta la colocación de la luz, la música y utilería, están completando la propuesta escénica. Algunos autores, como Ubersfeld y De Toro leen estos elementos como signos, ya que desde la semiología teatral³ todo en el escenario significa y en este sentido cada elemento debe ser analizado en particular siempre en relación con la propuesta en general. Desde la semiología, según Ubersfeld (1998), la teatralidad corresponde a:

Un espesor de signos y sensaciones que se construye en la escena a partir de un texto escrito, unas veces es la ilusión perfecta, lo que nos permite considerar como real el mundo creado por la escena; otras, en cambio, es la marca del artificio, del juego, del procedimiento artístico claramente mostrado como tal y que no persigue engañar con respecto a la naturaleza de la representación. (p. 34).

3 La semiología teatral es una ciencia que estudia y analiza los elementos del texto y su representación, centra su atención en la organización formal del texto o del espectáculo en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto o el espectáculo y en la dinámica del proceso de significación e instauración de sentido por la acción de las prácticas del teatro y del público. La semiología teatral no se preocupa por la localización de sentido, sino por el modo de producción de este a lo largo del proceso teatral que va desde la lectura del texto hasta la acción de recepción (Guiraud, 2004, p. 32).

Desde el punto de vista teatral, la propuesta de montaje de *El fallecido ojo de vidrio* inicia de la manera tradicional, es decir, parte de un texto y del análisis del mismo para llegar a una propuesta visual que se relaciona directamente con la propuesta estética del director. No hay ruptura y tampoco se pretende salir de este esquema tradicional en el abordaje del montaje, no se quiere partir de una idea, ni de un sueño, tampoco de una acción, se parte de un texto y su posterior análisis. La ruptura se verá en la relación con el público, en la actuación y en la propuesta del espacio.

Por eso, se describen a continuación algunos de los elementos escénicos partiendo desde el texto y finalizando con la percepción del público o partícipe. Destaca que la propuesta actoral transita entre la presentación-representación del cual se hablará más adelante. Acompañar desde cerca el desarrollo de los planteamientos que a partir de la puesta en escena se proponen, permite identificar algunos elementos que podrían identificarse como propios en un proceso de investigación-creación.

El texto



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

Desde la perspectiva semiológica el texto dramático también es un elemento que ha tenido diferentes concepciones y debates, siguiendo a De Toro (2012), expone:

Durante décadas se ha debatido acerca de si el teatro, o más bien, el texto dramático, es o no es un género literario o si se trata de una práctica escénica [...], pensamos que el origen de la disputa entre practicantes del teatro o teatristas y críticos o teóricos teatrales, reside en la confusión con respecto al objeto teatral y la práctica de ese objeto asumida por dos formas diferentes de abordar el objeto. Para el director y sus asociados (actores, decoradores, escenógrafos, etc.) el texto dramático es un objeto casi plástico, el cual el director moldea y adapta, combina. La tarea es dar forma, resolver problemas

de espacialidad, concreción de sentido, problemas de la relación teatral. Para los teóricos y críticos el texto dramático es asumido como objeto de estudio literario, cuya función es explicar aspectos históricos, establecer su estructura y elementos formales diversos. Finalmente para el semiólogo teatral reside fundamentalmente en describir el proceso de producción de sentido, en la explicación de cómo se dice algo en el teatro, el trabajo consiste en ver cómo se organizan diversos códigos y cómo producen sentido. Los aspectos puramente dramáticos son esenciales en este trabajo: la producción de signos del actor, del espacio, de todo el espectáculo. (p. 68).

Para la propuesta de *El fallecido ojo de vidrio* tenemos varias particularidades que es importante destacar: primero, el texto dramático nace de una adaptación de un cuento literario; segundo, el dramaturgo es el mismo director y actor. En términos semiológicos esto es interesante, ya que las divisiones entre roles, para este caso, son difusas, no hay líneas de separación, ni puntos de vista confrontados. Esto no quiere decir que no existan preguntas y debates de cómo abordar el texto dramático para la puesta en escena. Veamos cómo empezó todo.

El texto es una reescritura dramática que realiza el director y actor Carlos Araque Osorio del cuento *Un ojo de cristal. Memorias de un esqueleto* de Alfonso Rodríguez Castelao, escritor y dibujante gallego de principios del siglo XX. Esta obra narrativa publicada en 1920 cuenta la historia de un esqueleto-humorista que tiene que escribir sus memorias. Según Montero (1982), editor de la tercera edición de cuatro obras de Rodríguez Castelao:

El relato sobre el que se inspira esta pieza teatral tiene el humor inteligente y sorprendente del que hizo gala Castelao, las escenas de ultratumba nos remiten a realidades y preocupaciones del vivir gallego de 1920. Gracias al incorrupto ojo de cristal que el cronista y protagonista del relato padeció en vida [...], relato diseñado en cada estancia con un aire de divertimento artístico. [...] Este relato de vida perfectamente independiente, nació para ilustrar una teorización de Castelao sobre el humorismo. (p. 24).

La obra dramática *El fallecido ojo de vidrio* mantiene el humor propuesto del original, pero colocado en un lugar menos gallego y mucho más latinoamericano. El dramaturgo, que también es el director e investigador principal del proyecto, se da la licencia de ir ajustando el texto dramático a partir de los encuentros en la búsqueda del montaje. Así mismo, decidió desde el inicio que quería explorar con la idea de las sombras chinas.

El texto dramático escrito para un solo actor se relaciona con otros personajes en el inframundo, pero estos serán representados por sombras, títeres-esqueletos; además, la intervención intencional de un personaje de otra obra, *La tilica* e incluso el mismo público hace parte de la puesta en escena.

No es de interés entrar a discutir sobre la propuesta textual, literaria, sino profundizar en la colocación de ese texto en el espacio. Sin embargo, aunque se quisiera,

no podemos alejarnos o separarnos del texto dramático escrito, pues es desde él que se parte para la construcción de los elementos que recrearán el universo y darán un punto de vista del director. Según Ubersfeld (1998), refiriéndose al signo escénico que hace referencia al conjunto de elementos que se utilizan para representar el texto, dice:

El signo escénico (el espacio escénico como conjunto de signos especializados) es de naturaleza icónica, no arbitraria, lo que quiere decir que el signo escénico sostiene una relación de similitud con aquello que quiere representar. Para Pierce, los íconos son “signos que pueden representar a su objeto en razón de su semejanza o en razón de los caracteres propios del objeto”. (p. 115).

Esto deja claro que cualquier propuesta escénica puesta en el espacio que parta de un texto escrito, de alguna manera debe corresponder con este. Por ello, aunque no se está interesado en abordar el tema del texto dramático literario, debemos referirlo en determinados momentos.



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

Propuesta dramática

Araque retoma el personaje principal, El fallecido, quien es el que narra lo que le pasa y evoca su llegada a ese lugar a donde van los muertos. Sin embargo, en discusiones con el maestro, se llega a la conclusión que en términos dramáticos la pieza presenta algunas inconsistencias, por ejemplo: aunque el conflicto del personaje es claro, no existe una consecuencia determinante de si se logra o no el objetivo. Esto hace pensar que él simplemente evoca y narra situaciones que lo han llevado allí y otras que le han ocurrido en ese lugar, de donde no es claro si quiere salir. La enterradora al parecer ¿se ha ensañado con él?, ¿por qué solo lo persigue a él?, ¿el ojo de vidrio acabó de llegar?

Pero quizá el problema no sea de la dramaturgia, sino de la perspectiva desde donde se está haciendo la reflexión, ya que se hace un análisis del texto dramático más desde su composición literaria y efectivamente aparecen los conflictos que nombró De Toro y que se mencionaron antes. Entonces, se intentará centrarnos en el texto dramático como objeto teatral, es decir, fijarnos más en la colocación de los elementos escénicos, luces, escenografía, actuación, música, vestuario y personajes.

Es inevitable no recordar otro proceso de investigación-creación del maestro Araque, *El espectro que soy yo*, por eso vamos a detenernos un momento para intentar analizar este nuevo proceso que tiene semejanzas en la construcción. El proceso de investigación-creación de esa obra, en sus primeras lecturas de socialización, presentaba una consistencia diferente. Se debe tener en cuenta que ese texto no es dramático, es más una narraturgia⁴, ya que la obra se sustenta en el relato de momentos reales y ficcionados que evoca el autor de su propia vida, lo más llamativo del texto como de la puesta en escena son los tránsitos de la narrativa entre lo onírico-poético y lo real; en ella no existe un conflicto, no hay una linealidad de la obra, no evoluciona —en la idea de transformación para mejorar—, es una pieza con una maravillosa escritura y la puesta en escena logra mantener la poesía y la gracia del texto.

Sin embargo, esto no pasa con *El fallecido ojo de vidrio*, aunque el texto tiene momentos de gracia, hay algo en él que aún no termina de convencer. Es interesante reflexionar sobre el tema de la dramaturgia en término de efectividad con el público, pero todavía no es pertinente desarrollar esta idea, ya que la obra no se ha socializado y sin lugar a dudas es con el público que se concreta. Será un tema que se abordará más adelante.

Propuesta escénica

Dirección

Siempre se ha pensado que dirigir y actuar al mismo tiempo es muy difícil, ahora, dirigir, escribir y actuar es complejo, en la medida que la mirada externa es fundamental. No obstante, no es la primera vez que el maestro Araque se enfrenta a esta condición creativa, ya se ha visto en su larga trayectoria montajes acertados, como *Informe para una academia* (1996), *Jacinto Canek* (1998), *La geografía de los nervios* (2003) y más recientemente, *El espectro que soy yo* (2014), todas piezas teatrales escritas o adaptadas por él, donde además desenvuelve los roles de actor y director. Quizás los años de experiencia son los que le brindan esa habilidad de estar dentro de la escena y observar desde afuera al mismo tiempo.

4 Término acuñado por el dramaturgo y escritor español José Sanchis Sinisterra y que refiere “las fértiles fronteras entre la narrativa y la dramaturgia, especialmente cuando se ocupa de la dramaturgia de textos narrativos”. Para Sanchis (2012) este mestizaje entre relato y drama aparece como uno de los rasgos distintivos del teatro contemporáneo.



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

Es importante destacar que el rol de la dirección realmente ha tenido una vida corta, en relación con la actuación, pues solo hasta finales del siglo XIX e inicios del XX es considerada importante la dirección dentro de la puesta en escena, recordando que la historia del teatro occidental nos ubica al duque de Meiningen⁵ (1866-1914) como el primero en pensar en una puesta en escena con cierta organización desde el punto de vista del ojo especializado. No podemos dejar de mencionar a Stanislavski (1863-1938), quien influenciado por lo que vio del teatro de Meiningen y sus conti-

5 Creador del teatro Meiningen o Ensamble de Meiningen, que tenía por objetivo primordial crear, dentro del contexto de un ensamble, exactitud histórica en la puesta en escena con el propósito de crear la ilusión de espacio natural dentro del escenario. El duque Jorge estaba preocupado principalmente con la creación de una atmósfera ilusoria naturalista donde el actor pudiera establecer o recrear una representación con autenticidad. Chrongk y el duque prepararon sketches y diagramas mostrando al actor cómo andar y moverse con la indumentaria del periodo para conseguir el mayor realismo. Las producciones de Meiningen influyeron en dramaturgos como Henrik Ibsen, actores como Henry Irving y directores como Antoine y Stanislavski. Según las convenciones del realismo para el ensamble, el artista teatral debía crear la ilusión de la vida cotidiana diaria. Observaron que el arte debía copiar a la ciencia y mostrar la vida “tal como es”, sin comentarios ni interpretaciones. Su mayor contribución al escenario no fue solo el uso de elementos e indumentaria realistas, sino en la forma en la que intentó integrar a los actores en la puesta en escena. El uso de detallados vestidos no reflejaba solamente la precisión histórica, sino que perseguía ayudar a los actores a integrarse con otros elementos. Pedía que todos los actores estuvieran en la mayoría de los ensayos y resolvía cuidadosamente las acciones de cada uno en las escenas multitudinarias. Los miembros individuales y los actores principales, se esperaba que realizaran investigación específica y análisis de los personajes relacionados con los eventos representados sobre el escenario. Era conocido por su gran visión y memoria y a menudo trabajaba sin guion ni hojas de soporte, trabajando de cabeza y utilizando un enlace para comunicarse con su asistente Chrongk. Debido a su trabajo, viajó extensamente entre 1874 a 1890; las producciones unificadas de Meiningen tuvieron gran impacto en el mundo teatral. Es ampliamente considerado el primer director teatral moderno (Ceballos, 1999, p. 33).

nuas reflexiones sobre su práctica, crea el primer estudio especializado en la tarea de la dirección. En la contemporaneidad (finales del siglo XX e inicios del XXI), la idea del director como ojo especializado que toma el rol del público y quien a su vez es el encargado de tomar las últimas decisiones ha sido transformado, revalorado y hasta eliminado. Solo como ejemplo, se ven dos propuestas de dirección donde ese rol tiene otros comportamientos y que son precursoras para futuras propuestas.

La figura de un director que observa desde el público fue reevaluada cuando, por ejemplo, Tadeusz Kantor (1915-1990) rompe el espacio escénico (privilegio de intérpretes) y se sienta a observar la representación como un observador especializado pero no fuera de la escena sino dentro, durante la representación. Además no se colocaba como otro actor o personaje, sino él como director observando desde adentro del escenario, desde la pieza misma. Otro ejemplo, mucho más reciente, es Theodoros Terzopoulos (1943), director griego que irrumpe la escena durante la presentación-representación y no solo camina por ella, cuando percibe que alguno de sus actores se sale del registro rítmico o emotivo, él se acerca al actor de manera sutil, le habla al oído y lo trae de vuelta al ritmo corporal y emotivo que se precisa.

Si bien es cierto que dirigir lo que también se actúa no es una ruptura directa sobre los cánones de la dirección tradicional, se requiere de otro tipo de análisis, pues cumplir los dos roles al mismo tiempo es complejo y quizás menos visible. En los ejemplos anteriores los directores están presentes, incluso esa irrupción hace parte de la propuesta, pero en *El fallecido ojo de vidrio*, es el actor el que es observado y la dirección intuida. Siendo así, la dirección es casi intuición y experiencia, quizá el maestro Araque espera la relación con el público para completar la obra, para recibir del público la retroalimentación en torno al ritmo, la iluminación, el tempo, la atmósfera, el personaje, la propuesta escénica. Finalmente, todos los que hacemos teatro sabemos que la obra empieza cuando se enfrenta al público y que de ahí en adelante comienzan los ajustes técnicos e interpretativos necesarios.

Ahora, en la experiencia específica del montaje de *El fallecido ojo de vidrio*, el maestro Carlos empieza explorando desde la primera intuición que le brinda el texto en la lectura inicial, antes de entrar a su adaptación.

Lo primero que hace como director es proponerse como actor a hacer varias lecturas dramáticas que lo vayan acercando al universo del personaje y del montaje, estos primeros acercamientos ya son una especie de socialización que comparte en varios eventos tanto de la Universidad Distrital como en otros claustros, ejemplo claro, lo realizado en la Universidad de Guadalajara (México).

Como actor empieza a crear una serie de partituras con objetos que va adquiriendo y explorando en sus ensayos, y que como director después de la socialización va aprobando y revalorando. Se le observa comprando lámparas de diferentes tamaños y apariencias, se ha de suponer que en la soledad de su dirección practica y aprueba estos elementos. Como director, el maestro Araque está siempre muy

abierto a sugerencias o comentarios que aparecen después de las primeras socializaciones en obra gris. Luego de decidir el espacio donde se llevará a cabo la presentación-representación comienza a trasladar sus partituras a este lugar, aprovecha un sótano en la casa donde tiene la sede de su grupo Vendimia Teatro para empezar a crear ese lugar siniestro, oscuro y de ultratumba. Ese espacio es un acierto, en la medida que la oscuridad constante permite trabajar con las sombras a cualquier hora del día e indagar sobre la atmósfera de la obra.

Inicialmente, para el desarrollo de las sombras había empezado a trabajar con dos jóvenes que se encuentran en formación, ellos comenzaron a crear ese universo que hasta el momento solo se encontraba en la imaginación del maestro.

Después de algunos meses de trabajo interrumpido, lograron hacer el primer acercamiento con un resultado interesante, pues definitivamente las sombras generan en el espectador la entrada a otro mundo que se vislumbra mágico. Después de este contacto, los jóvenes continuaron con la tarea de completar la construcción de los espacios y personajes que irían en sombras, mientras tanto el actor continuaría en la construcción del personaje, en este momento ocurrieron varias cosas.

Vendimia tenía que montar una obra para calle, compromiso adquirido con antelación, por ello los ensayos de *El fallecido* se vieron interrumpidos y después fue muy difícil retomar, al punto que el equipo de los jóvenes fue retirado del proceso y entró otro conformado por el grupo base de Vendimia Teatro. No fue fácil volver a reemprender, casi fue un nuevo inicio, se continuó con la idea de las sombras y quedaron algunas de las que se habían propuesto, el nuevo equipo tenía ahora que trabajar más rápido para cumplir con el objetivo del proyecto en el tiempo estipulado.

A partir de este momento, el director propone unos encuentros adicionales para trabajar solo las sombras; mientras él se dedica al texto, observa cómo va quedando todo. Después de intentar precisar cómo sería la narrativa de estas, llega el momento del acople con el texto; como no van en todo momento, se dedica a pasar escena con momento de sombras. El problema radicaba en que dejar de ensayar un solo día significaba que era posible que se olvidara cómo era la escena; por alguna razón crear una partitura de movimiento con las sombras se hacía mucho más difícil que cuando la actriz crea su partitura.

Finalizado el momento de acople llegaron los ensayos finales, los cuales nunca se pudieron hacer completos por falta de tiempo adicional del nuevo equipo. Al terminar esta descripción-reflexión se abordarán las conclusiones de estas primeras socializaciones de resultados parciales.

Espacio escénico, espacio alegórico



Foto: Clara Angélica Contreras. Archivo Vendimia Teatro 2017.

Pensar en el espacio escénico es fundamental, ya que es el lugar donde se va a desarrollar el texto dramático, Ubersfeld (1998) acota:

Si la primera característica del texto dramático consiste en la utilización de personajes figurados por seres humanos, la segunda, indisolublemente ligada a la primera, consiste en la existencia de un espacio en donde estos seres vivos están presentes [...]. El espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia. Lo esencial de la espacialidad, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico corresponde a lo aludido o descrito en el texto: indicaciones de lugar [...] estas indicaciones sirven al director para construir un lugar en donde se desarrolle la acción. (p. 110).

El espacio fue determinado por el director desde el comienzo, estaba buscando un lugar que le diera la posibilidad de jugar con las sombras y que se saliera de la presentación frontal tradicional. Así, escogió como lugar el sótano de la casa de Vendimia Teatro, ubicó el área de manera que el público pudiera ubicarse dentro del ambiente de representación-presentación, dejando unas zonas específicas para las sombras, construyéndose tres espacios para estas. El lugar evoca un cementerio y el público hace parte de él como si estuvieran también en sus tumbas.

Luces



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

La luz como elemento escénico tiene dos funciones: una práctica y otra simbólica o significativa. El práctico o técnico es iluminar para que el público pueda ver lo que se está presentando-representando. La función simbólica tiene que ver con el uso de la misma, el color, la intensidad, la sombra, la oscuridad. Según Calmet (2011):

En el teatro se emplea la luz tanto en su función práctica como simbólica, siempre que se pueda imitar o crear las condiciones semejantes a los efectos de iluminación que se quiera conseguir. En su segunda función, la simbólica, entró a formar parte el código teatral tardíamente, hace relativamente poco tiempo, pues su uso significativo hizo su aparición primero con la luz de gas y más adelante con la eléctrica y las nuevas tecnologías; entonces tomó carácter significativo, ya que existía la posibilidad de manipular y configurarla como código [...]. La luz como signo en el teatro funciona en razón de su intensidad, su color, su distribución y su movimiento, posibilidades que ofrecen las modernas tecnologías. Una de sus funciones significativas básicas consiste en dar a entender la luz: solar, lunar, de antorchas, de velas, de un arco iris, de tormenta, de neón, etc. La luz en teatro se representa a sí misma y se crea como un tipo concreto de luz, el cual pertenece a un código cultural simbólico, que lleva consigo todos sus significados concretos: día, noche, sombra, penumbra, etc. (p. 118).

Para la propuesta del montaje *El fallecido ojo de vidrio*, el director también decidió crear un ambiente que no incomodara la proyección de las sombras, esto desde el punto de vista técnico fue bastante complejo ya que tuvo que preparar dos espacios de manejo de las luces, puesto que las personas que hacían las sombras serían las

mismas que ejecutarían lo lumínico y musical. Esto complicó un poco más el desarrollo de las sombras, que era lo primordial, sin embargo, el equipo trabajó y dividió tareas específicas, todos en algún momento debían manejar luz o sonido, además de las escenas con sombras. Frente a la propuesta simbólica de la iluminación aún no parece estar bien diseñada, pues los focos, a veces azules y en ocasiones rojos, no dan un significado concreto, aunque sí generan una atmósfera coherente con la propuesta general.

Escenografía

El elemento escenográfico reúne más elementos, Calmet (2011) expone:

Para los griegos, la escenografía era el arte de adornar el teatro. Luego en el renacimiento se convirtió en una técnica para dibujar y pintar un telón de fondo en perspectiva. Hoy, por el contrario, es la ciencia de la utilización del espacio teatral. La escenografía es la escritura en el espacio tridimensional [...]. La escenografía nos hace ver no solamente los frentes y costados de una volumetría sino también sus relieves [...]. Cada género tenía su propia escenografía: las tragedias, por ejemplo, se representaban en el frente de grandes palacios. Las farsas se situaban en plazas, calles o sitios públicos, las sátiras o pastorelas requerían de árboles, piedras, cuevas, etc. (p. 23).



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

En la propuesta escenográfica en *El fallecido ojo de vidrio* se le da gran énfasis a las sombras chinas que son las que recrean los espacios alusivos al cementerio y el inframundo de los muertos. Mina (1997) lo explica:

Las sombras chinescas o sombras chinas, precedente del teatro de sombras, parten de un juego popular basado en un efecto óptico teatralizado que se

consigue al interponer las manos u otros objetos entre una fuente de luz y una superficie clara (pantalla o pared), de manera que la posición y el movimiento de las manos proyecta sombras que representan figuras estáticas o en movimiento. Constituyen una de las más antiguas artes del teatro de títeres y marionetas, descubiertas quizá por el hombre primitivo frente al fuego de su caverna como un símbolo religioso, el juego infantil de las sombras chinescas, como recurso dramático y espectáculo de origen mágico, desarrollaron en Oriente diferentes ejemplos de teatro de sombras, a partir de varios tipos de títeres de varillas, principalmente, y otras dramatizaciones con títeres de sombras y de cuerda o marionetas, como el Wayang javanés, en Indonesia, y más tarde, en Europa, el Karagöz turco y su equivalente griego, Karagüosis. Existe documentación de la larga tradición de las sombras chinescas en el sudeste de Asia, Indonesia, Malasia, Tailandia y Camboya, aunque su posible origen pudo ser indostánico. En China no aparecen antes del siglo VII; hay noticia de compañías de teatro de sombras durante la dinastía Tang (618-907), comenzando su expansión con la dinastía Song (960-1279). La universalización del título sombras chinescas quizá se deba a la “delicada belleza de las sombras pequinesas o del norte, y las cantonesas, o del sur”. En Europa, donde Marco Polo, y más tarde los misioneros jesuitas, ya habían traído noticia de las sombras chinescas, se hicieron muy populares a partir del siglo XVIII y se arraigaron especialmente en Francia gracias al éxito del teatro de sombras de Dominique Séraphin en la corte de Versalles. (p. 14).

La colocación de las sillas dentro del espacio escénico completa la idea de cementerio, esto acompañado de cuatro títeres-esqueletos que se encuentran sentados dentro del público, con los que interactúan *El fallecido* y *La enterradora*. Además, se encuentran mesas, lámparas de gas, linternas, un tocadiscos y sillas, elementos que refuerzan la propuesta escénica.

Otro elemento interesante, desde el punto de vista de la presentación-representación, es el lugar del público donde se aprovecha su ubicación para que interactúe con el personaje en determinados momentos; previamente, se les ha entregado un elemento (bata, muñeco y bufanda) que los hace particulares dentro del grupo de asistentes. También el actor construye relaciones con los dos títeres-esqueletos — nombrados anteriormente—, que se encuentran ubicados junto a los espectadores, la intención es que se identifique con ellos.

Personajes, actuación

De todos los elementos teatrales el personaje es el que más ha sido cuestionado en la contemporaneidad, donde se ha negado su utilidad y lo han matado varias veces. Ubersfeld (1998) lo plantea de la siguiente manera:

No es ninguna novedad repetir que el personaje está en crisis, ni es difícil de comprobar que su situación se agrava. Dividido, roto, repartido entre sus muchos intérpretes, cuestionado en su discurso, desdoblado, disperso, el personaje sufre todas las humillaciones y avatares a que lo someten la escritura y la

puesta en escena contemporánea. [...] el personaje se sitúa en la encrucijada de todas las incertidumbres textuales y metodológicas y, lo que es más, se convierte en el mismo centro de la polémica. (p. 85).



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

La propuesta en *El fallecido ojo de vidrio* cree en la idea de personaje, sin embargo es un actor que se mueve entre la presentación-representación, esto quiere decir, que el actor transita de manera aleatoria entre ser él (Carlos Araque) y otras (El fallecido).

Desde la propuesta dramaturgica, la obra, que es una especie de narración, es contada por El fallecido, quien debe cumplir con una tarea para que su cabeza no sea destrozada y así perder la posibilidad de existir en la muerte. El conflicto lo tiene con La enterradora, que también es representada por una actriz en tiempo real, pero que empieza como sombra; a su vez, aparecen otros personajes en sombra china que recrean algunos momentos de la narración y las escenas: El niño y La gringa; El gallo; La danza macabra; La intelectual, que es representada por otra actriz, esta vez en forma de títere-esqueleto tamaño humano; El médico y La suicida, que son representados por el público.

Ubersfeld (1998) se pregunta citando a Grotowski, si podría existir teatro sin actores:

No conozco ningún caso de este tenor. Se me objetará que así ocurre en el teatro de marionetas. No obstante, incluso, en este caso un actor anda siempre detrás del telón, aunque sea de otro modo. [Continúa Ubersfeld] [...] El cuerpo humano, la voz humana son elementos irremplazables, sin ellos tendremos linterna mágica, dibujo animado, cine, pero no tendremos teatro. [...] en la contemporaneidad se juega con la identidad del personaje, con el desdoblamiento, con la fusión de varios personajes en uno solo. (p. 47).

Tan cierto es el comentario de Grotowski, que incluso en la actualidad, en la era de la presentación, donde no hay personajes y el que se desdobra y bifurca es el actor, debe existir un alguien que presenta-representa y alguien que observa, sea partícipe y testigo.

En la propuesta de la obra, la búsqueda actoral es navegar entre la presentación-representación, esto quiere decir, entre el personaje y el actor. Sin ningún temor el actor que defiende la construcción de personaje, construye un “ojo de vidrio” temeroso, chismoso, chistoso, donde a partir de la tarea que debe realizar narra y evoca momentos de su vida —en vida y de su vida— en la muerte.

Este juego le permite al actor explorar desde la partitura con objetos que han sido seleccionados de manera juiciosa, hasta la improvisación saliéndose del personaje y dejándolo visible.

El actor, en la contemporaneidad, debe estar en la disposición de llevar sus propuestas al límite, ahora ya no se habla de actuación, sino de un cuerpo, cuerpo en movimiento, cuerpo hablante, según Pavis (2014):

La inteligencia del cuerpo, nos dice el filósofo André Simha, es al mismo tiempo la comprensión intuitiva del cuerpo propio y la integración por el cuerpo mismo de los esquemas de acción y de movimientos que contribuyen al éxito de la acción. Esta inteligencia vale tanto para el espectador como para el actor, cuyo cuerpo integra varios sistemas de signos y de identidades. (p. 68).

Por tanto, el ejercicio de actuación, como aún lo seguiremos llamando, en la propuesta de *El fallecido ojo de vidrio*, corresponde a las búsquedas de la construcción del personaje desde los elementos tradicionales hasta el rompimiento del mismo, investigando por un lado la verosimilitud del personaje y por el otro, la sinceridad del actor; este juego, fue realizado con éxito en el montaje de *El espectador que soy yo*, aunque en este trabajo se evidencia mucho más el tránsito entre la presentación-representación que entre el personaje y el actor, pues no hay la intención de construir un personaje, lo que existen son roles como el político, mientras que la pretensión en *El fallecido ojo de vidrio* sí es ir desde el personaje hasta el despojo de él.

La intención del maestro Araque, y aquí se encuentra la propuesta del proyecto, es pasar del personaje al actor de un momento a otro sin perder la coherencia de la propuesta, es jugar entre los límites de la representación a la presentación.

La tilica, migra de la obra *De pelonas, tilicas y calacas*, apareciendo en esta propuesta, manteniendo el personaje pero con un carácter más fuerte, menos amable que en la otra. Además, esa migración no solo es de este personaje, también lo hacen los títeres-esqueletos. Este elemento de desplazamiento es interesante, ya que mantiene una conexión con esas y otras creaciones que están vivas y como entes activos transmutan a otros lugares de la representación. En este sentido, Araque, de manera contundente, defiende la idea de la migración como una propuesta de su experiencia y trayectoria. Algunas de las discusiones al interior del grupo cuestionan esta estrategia resguardando la idea de originalidad, pero el maestro Carlos sale en defensa de su idea asegurando que los personajes no pertenecen a una obra y lo que le parece interesante es cómo canciones, personajes, utilería, entre otros, forman parte de un conocimiento creativo que puede aparecer en otras propuestas, en pocas palabras, no cree en la originalidad, por el contrario, defiende la copia y la transformación de esta. En las últimas propuestas escénicas el maestro ha estado insistente en la exploración de desaterrorizar la muerte, este montaje se inscribe en esa propuesta.

Funciones de socialización, resultados parciales



Foto: Camilo Suárez. Archivo Vendimia Teatro 2017.

La relación con el público es muy importante para esta propuesta, desde la creación del proyecto se planteó pensar en el público no como un simple espectador, sino

más como un partícipe, por eso la ubicación de los asistentes dentro del escenario es fundamental.

En concordancia con este estudio, nos apoyamos en De Toro (2012) para acercarnos a esa noción contemporánea de la teoría de la recepción:

Desde el momento en que el público entra en un espectáculo se plantea de inicio una distancia, un tipo de relación precisa, una convención: un sector del espacio teatral, cualquier que este sea, es el espacio escénico; el otro espacio lo constituye el público. Esta distancia siempre existe, incluso en casos extremos como el de teatro de Grotowski, quien llevó a sus límites la distancia entre ambos espacios. La distancia en cuestión es paradójica, puesto que por una parte dice “soy teatro”, “soy ilusión”, pero por otra busca ser percibida como una realidad sostenida por el cuerpo mismo de los comediantes y su voz. La relación teatral puede operar acentuando la distancia, como en el caso del teatro épico de Brecht o bien disminuyéndola, como el caso del teatro naturalista. Tampoco importa el tipo de relación teatral; lo que sí es central es señalar cómo opera esa distancia en la recepción del espectador, es decir, cuáles son los mecanismos por los cuales el artefacto o la obra-cosa (significante) y su objeto estético (significado) deben pasar antes por la totalidad de su significación sea completamente apprehendida. (p. 174).

En ese orden de ideas, la relación con el público es absolutamente importante, porque es a partir de esta que se mide la temperatura de la obra. Por eso, la socialización es fundamental para empezar a completar el proceso creativo. Se está de acuerdo con la idea que plantea que la obra no culmina con su presentación al público, sino es ahí cuando comienza, y este caso no es la excepción.

Todos los aciertos y desaciertos, ajustes y desajustes, se evidenciarán en las funciones de socialización. Retomando a De Toro (2012):

El autor y el director son productores de textos: uno el texto dramático, el otro del texto espectacular virtual. La recepción de este texto espectacular por parte del espectador es mediada por el contexto social que determina e influencia la concretización. El entorno cultural general puede ser compartido por ambos polos del circuito, pero el modo de producción teatral está mediatizado por todo lo que implica la puesta en escena, la cual impone un sistema escénico. Señalamos este punto ya que el teatro, más que cualquier otra arte, tiene que tener siempre en cuenta la recepción, el público a quien se dirige y, por lo tanto, el proceso de producción es fundamental y central en el acto creativo teatral. La particularidad fundamental en el modo de producción teatral es que allí existe una doble concretización y por ello una doble producción de sentido: una realizada por el director y otra por el espectador. (p. 175).

El espectador-partícipe es el encargado de completar y crear su propio sentido que no aparece por sí solo, este debe ser producido por lo que sucede en la puesta en escena y por la lectura que hace del texto espectacular que fue realizado, analizado y proyectado por el director y su equipo.



Foto: Fernando Araque. Archivo Vendimia Teatro 2017.

Para el montaje de *El fallecido ojo de vidrio*, desde el inicio, el director tenía pensado que el público no sería tratado como un espectador de manera tradicional, sino que se convertiría en partícipe, por ello debería estar ubicado dentro del espacio escénico. Para que de alguna manera perciba que el conflicto le corresponde, cuando el personaje les dice: “deben preparar sus memorias”, les está indicando que también les puede pasar lo que a él si no cumplen la tarea.

El 19 y 20 de diciembre de 2017 a las 7:30 de la noche, en la casa de Vendimia Teatro, se llevaron a cabo estas dos funciones de socialización; es importante destacar que se desarrolló dentro del evento Teatro en navidad, que realiza Vendimia Teatro desde hace más de diez años. Como es un evento que tiene ya cierto reconocimiento entre los amigos y conocidos, la afluencia de público fue masiva.

Las funciones tuvieron características bien diferentes, se describirán las dos situaciones para intentar comprender por qué las dos recepciones fueron absolutamente disímiles.

En la primera función de socialización, las personas que asistieron eran familiares del grupo y algunos amigos cercanos, en su mayoría no eran expertos en teatro. La función salió con buen ritmo y se sintió conexión con los partícipes, la atmósfera se sentía cómoda y el tiempo-ritmo de la obra fluyó, incluso el actor manifestó haber descubierto relaciones con algunos textos que aún no tenía claros.

Para la segunda función, los invitados, podría decirse, tenían un poco más de conocimiento de lo teatral: algunos docentes, otros estudiantes y egresados del programa de Artes Escénicas de la ASAB. La temperatura de la función fue difícil,

algunos juegos escénicos que el actor había encontrado la noche anterior no funcionaron, varios de los espectadores no se conectaron, el actor manifestó haberse desconcentrado casi desde el inicio y no pudo volver a tener el ritmo; sintió que la obra salió muy atropellada. Pese a ello, en esta función había dentro de los partícipes un niño de dos años, el cual no tiene, por su edad, acceso al discurso, entonces ¿qué pudo mantener al niño atento y sin incomodarse por casi sesenta minutos?

Muy seguramente uno de los grandes aciertos del montaje es el trabajo con las sombras chinas, aunque falta limpieza en su ejecución. Esta actividad logra darle a la obra un color diferente y crea un espacio de ilusión —aunque en el teatro todo es ilusión—. Los participantes se dejaron seducir por este elemento, que de alguna manera resultó muy atractivo; quizá su uso fue lo que tuvo atento al niño.

Se les preguntó a algunos asistentes de las dos funciones ¿cómo percibieron las dos presentaciones? Algunos no divisaron la desconcentración del actor, por el contrario, uno manifestó haber disfrutado más la segunda, porque no sintió tanta interrupción por parte del público; se refiere a que en la primera función hubo muchas risas, en la segunda, pocas. Otra participante manifiesta haber disfrutado más la primera, pues sentía en los espectadores un ambiente mucho más divertido, menos acusativo, lo que sí concibió en la segunda función.

Los equipos que están con las sombras y la parte técnica, notaron que la primera función tuvo una mejor recepción, en la segunda, la mirada crítica y evaluativa de los expertos generó un espacio tenso y los juegos escénicos no se pudieron desarrollar con satisfacción.

Pero queda la pregunta, ¿qué tanto influencia la percepción del público una presentación? En términos de la comunicación y el discurso que se pretende desde la puesta en escena ya se ha analizado, de manera general, cada uno de los elementos que la componen, además se argumentó desde la semiología, porque en definitiva todo en el escenario significa, que es por lo que trabaja el director, el actor y todo el equipo. Pero, si hay claridad en lo que se quiere decir, ¿por qué es tan diferente la recepción? Como se expuso antes, tomando como referencia a De Toro, el contexto y universo del público también ayuda a completar el discurso escénico.

Quizá para el público de la primera función, que es menos experto, recibió y se dejó llevar por la propuesta sin estar pensando en su buena o mala ejecución. Para la segunda, se tenían más de cuatro expertos, personas a las que en general no les gusta ver teatro, entonces nada de lo que se proponga les puede tocar, porque no les interesa. Pero un trabajo teatral no debe responder a las necesidades o gustos de unos pocos.

Es bueno y queda como tarea seguir revisando el asunto de la actuación, la limpieza en el manejo de las sombras y tal vez una pequeña revisión al sentido de la obra, lo que se quiere decir y cómo llega a los participantes.

Para finalizar se hace referencia a este asunto desde la noción del discurso teatral, “en términos estrictamente lingüísticos, el discurso es la lengua puesta en acción” (De Toro, 2012, p. 165). Para la semiología, el discurso teatral está asociado a un conjunto de elementos que significan y se evidencian o evocan en la puesta en escena, ya se ha planteado varias veces, continuando con De Toro (2012) “uno de los componentes fundamentales del discurso teatral es la relación locutor-alocutor” (p.165), esto quiere decir, la relación entre la puesta en escena y el espectador.

El trabajo que se hace en cada montaje es revisar esos elementos para que esa relación sea atractiva para el espectador, que lo visto sea llamativo desde lo estético, que lo que escucha sea interesante y todo en su conjunto le diga algo; no obstante no podemos pensar en ese público como un grupo en particular, sino más bien en general. Las obras no se escogen ni se crean para decirle una cosa a alguien específico, sino para decir algo colectivo, quizá ese “algo” es importante para unos pocos.

Partiendo de esa premisa, *El fallecido ojo de vidrio* quiere, como otras obras de esta temática, hablar sobre la muerte desde un país donde esta es un espacio cotidiano; se busca reflexionar sobre esa situación, cómo la muerte es generada por la corrupción, la indiferencia y la naturalización. La manera como se reflexiona es desde lo lúdico, de una forma menos trágica, pues ella misma es trágica. Explicar por qué esos temas son los que le interesan al director es absurdo, lo que se analiza es cómo lo hace y cómo se percibe, es eso lo que se realiza en este artículo, a partir del acompañamiento de la creación del montaje, describir su proceso y relación con los participantes.

Referencias

- Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Ciudad de México: Paso de gato.
- Calmet, H. (2011). *Escenografía*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Castelao, A. (1922). *Un ojo de vidrio, memorias de un esqueleto*. Madrid: Trama editorial.
- Ceballos, E. (1999). *Principio de dirección escénica*. Ciudad de México: Escenología.
- Daza, S. (2009). Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes. *Revista Horizontes pedagógicos*, 11(1).
- De Toro, F. (2012). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Guiraud, P. (2004). *La semiología*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Haseman, B. (2015). Manifiesto pela pesquisa performativa. Resumos do 5º seminário de pesquisas em andamento. *Realizado do 8 a 11 de setembro, 2015. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de comunicação e artes/USP*. ISSN 2318-

8928. Recuperado de <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf>

Mina, A. (1997). *Sombras chinescas*. Barcelona: Editorial de Vechi.

Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.

Pavis, P. (2014). *Diccionario de la performace y el teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Real Academia Española [RAE]. (2018). Definición. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>.

Sampieri, R., Collado, C. y Lucio, P. (1997). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México: McGraw-Hill.

Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Catedra/Universidad de Murcia: Signo e imagen.

Personaje La enterradora interactuando con el público-testigo.



Foto: Fernando Araque.

¿Un fallecido presentado o representado?

Escrito por: Carlos Araque Osorio¹

El fallecido ojo de vidrio en escena, interpretado por Carlos Araque Osorio.



Foto: Fernando Araque.

¹ Doctor en Artes con énfasis en Teatro, investigador principal del proyecto, docente de planta de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, director artístico de la Fundación Cultural Vendimia Teatro.

Introducción

Representación-Interpretación/Presentación-Estados, es un proyecto de investigación desarrollado por el grupo Estudios de la voz y la palabra del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB. Este capítulo consta de un informe del trabajo de campo, un artículo central sobre los conceptos de presentar y representar en el teatro, un texto dramático y tres capítulos elaborados por las investigadoras asesoras² del proyecto.

La primera parte es un estudio del trabajo de campo realizado en México (Ciudad de México y Guadalajara), tuvo como objetivo indagar sobre la celebración del Día de los Muertos, revisar algunos marcos teóricos y conceptuales sobre el tema, estudiar de manera práctica y presencial su evolución, la importancia cultural que simboliza en la actualidad, la transcendencia histórica y cómo se ha consolidado como propuesta artística en las artes escénicas.

El trabajo de campo fue fundamental, ya que aportó al proceso de creación y se convirtió en parte del soporte estético de la puesta en escena. De esta indagación partió la idea de regresar al tema de la muerte e intentar comprenderla desde la vivencia, relacionándola con el mundo de los vivos; en realidad, lo que se intentó hacer fue transportar imágenes de ella motivados por la pérdida de los seres queridos.

Los seres humanos, las comunidades y las culturas por medio de ritos y celebraciones recordamos a nuestros antepasados, conversamos con ellos, incluso aceptamos que nos trasmitan conocimiento y enseñanzas, pero fundamentalmente los invocamos para no olvidarlos y estar en contacto.

La conciencia sobre este hecho hizo fundamental estudiar la celebración del Día de los Muertos como un componente directo del proyecto de investigación-creación y con la intención de desaterrorizar y jugar de manera creativa con la imagen de la esquelética.

Otro aparte está dedicado a indagar y explorar los conceptos de representación-interpretación y presentación-estados: ¿qué significan?, ¿cómo se han entendido?, ¿cómo se aplican en la creación teatral?, ¿cómo fueron utilizados en el proceso de creación y montaje de la obra *El fallecido ojo de vidrio*?

2 El investigador principal de este proyecto es el docente Carlos Araque Osorio y las co-investigadoras son María Fernanda Sarmiento Bonilla, Cristina Alejandra Jiménez Gómez, Clara Angélica Contreras Camacho.

Para lograr este objetivo se hablará desde el actor que presenta e interpreta el texto. Se trata de una persona real que representa a un ser semi-ficcional³ ante unas personas reales, llamadas para este trabajo como espectadores-testigos.

Se hace un pequeño análisis de cuál ha sido el comportamiento e importancia del actor en el teatro dramático, cómo ha estado influenciado por el texto y cómo para llevar a cabo su oficio durante años, se orientó por las tres unidades planteadas por Aristóteles: la de acción, tiempo y espacio.

Luego, se estudia a ese actor en el contexto de un teatro posdramático. Se analiza cómo se debate entre la idea de presentar y representar, si construye o no personaje, si permite que su acción esté orientada por el texto o recurre a otros mecanismos para estar presente en la escena. Se destaca la importancia del cuerpo integral, del cuerpo sensible en su oficio y se rescata la importancia de la puesta en escena en el proceso de investigación-creación.

En cuanto al proceso de montaje y puesta en escena fue importante analizar y debatir sobre los conceptos de presentación y representación durante el tiempo destinado para esta actividad. Era necesario comprender hasta dónde se estaba presentando y si el suceso era un acto de representación. Entender en qué momentos era el actor el que realizaba la escena y en cuáles era el personaje significó intentar esclarecer el papel que juega la ficción en el teatro contemporáneo.

Después, aparece como un capítulo independiente el texto teatral de *El fallecido ojo de vidrio*, que está montado a partir del cuento corto *Un ojo de cristal o memorias de un esqueleto*, de Alfonso R. Castelao, quien abordó en sus escritos el tema de lo barrial en relación con lo rural y lo agrícola con lo urbano; temas muy interesantes para la cultura del tango, la carrilera, el corrido, la ranchera, la carranga, la tecno-cumbia, la milonga y el arrabal.

Castelao, por medio de la narración y el humorismo, realiza un rescate de lo popular, lo público, lo comunal, y fue esta particularidad la que nos lleva a pensar que era necesario conocer de primera mano la celebración del Día de los Muertos, por eso la importancia del trabajo de campo.

3 En el sentido en que puede llegar a constituirse en un personaje, pero en realidad es un actor disfrazado o con un vestuario y una máscara, lo que de hecho le permite presentarse de manera diferente a como es en la realidad, pero sin dejar de ser él. Es un poco complejo el punto de partida y sin embargo orienta todo el proceso teórico de la investigación.

El fallecido ojo de vidrio.



Foto: Camilo Suárez.

Un necesario trabajo de campo

En 2015, el grupo Vendimia Teatro, del cual soy uno de los directores artísticos, realizó el montaje *De pelonas, tilicas y calacas*⁴, sobre la idea de la muerte y cómo influye en nuestras vidas. Creo que esta propuesta derivó de la continua actividad que mantenemos con México, país con el que hemos fortalecido y consolidado una simpatía de intercambio, movilidad y participación en eventos desde hace más de diez años. El montaje básicamente constituye un acto de comunión y diversión con tres versiones de la muerte: una aristócrata, otra indígena-campesina y una muerte niña.

El montaje se realizó a partir del *Monólogo de la muerte*, de Óscar de la Borbolla⁵. No seguimos el texto del autor, sino que nos propusimos crear una versión muy libre e incluir otros textos, algunos poemas, ciertas canciones y sobre todo pequeñas danzas o bailecitos que nos permitieran decir y hacer lo que pensamos y deseamos mostrar de la *señora muerte*, teniendo en cuenta la situación de nuestro país y su relación particular con la diva del tiempo.

4 Montaje realizado por el grupo Vendimia Teatro en 2015, protagonizado por Cristina Alejandra Jiménez Gómez, Clara Angélica Contreras Camacho, María Fernanda Sarmiento Bonilla y dirigido por Carlos Araque Osorio. Aún se encuentra en repertorio y se ha presentado en diferentes lugares y países.

5 Óscar Ernesto de la Borbolla y Rondero nació en Ciudad de México el 8 de septiembre de 1949. Filósofo, poeta, ensayista, narrador, conferencista y docente universitario. Maestro en Filosofía de la Universidad Nacional Autónoma de México y doctor de la Universidad Complutense de Madrid. Su monólogo de la muerte fue un regalo que nos dio la vida.

Creamos una obra con una perspectiva crítica, una posición relacionada con lo que acontece, situaciones que no podemos ni deseamos pasar por alto y como disculpa ideal para hablar de desigualdad, injusticia, miseria o sucesos deplorables, pero también, fue una oportunidad maravillosa para reflexionar sobre nuestras vidas, devenir y razón de ser en este mundo, país y ciudad.

La propuesta fue concebida para ahondar sobre tres móviles: primero, la interacción actoral con los espectadores-testigos profundizando en diversas facetas de nuestra relación con la muerte; segundo, el manejo del cuerpo como proponente de la acción y su relación con el espacio y el juego en la escena; tercero, los objetos o elementos de actuación que pretendían enriquecer el carácter de las tres tías de las muchachas o versiones de la muerte que interactúan en la escena.

En esa primera investigación sobre la muerte, logramos saber que en varios lugares de la América ancestral las pelonas, las tilicas y las calacas son las protectoras del devenir y del futuro, las testigas de la historia no contada, el testimonio del regocijo no descrito en los libros ni en la historia oficial; son la memoria ancestral de nuestro tiempo, se trasmutan en profetas y nos conectan con nuestra vida oculta, anunciando la resurrección de la festividad o la conclusión de la misma por medio de la suspicacia y la oposición. Sí, son las adversarias simbólicas a todo tipo de imposición y por eso nos divirtió tanto aproximarnos a su presencia.

En el proceso de puesta en escena descubrimos que nada mejor que un esqueleto para darle corporeidad a la muerte, después de todo, es lo último que se descompone, esa imagen se convirtió en el deseo del montaje de jugar, divertirnos con la imagen y el nombre de la muerte, no solo para aplacar la angustia por no saber lo que nos espera cuando llegue el momento, sino por entender un poco lo que dijo Epicuro hace muchos siglos: “No hay un encuentro con la muerte, porque cuando nosotros somos, la muerte no es y cuando la muerte es... nosotros ya no somos”.

Llegamos a la conclusión que en realidad no tenemos un tropezón con la muerte más que en la imaginación y en el arte, por eso tomamos el camino de comprenderla y aceptarla desde la escena. Ese montaje se concluyó satisfactoriamente y forma parte del repertorio vivo del grupo, pero me dejó varias preguntas e inquietudes: ¿cómo cada uno de nosotros-nosotras entiende la relación con la muerte?, ¿de qué manera se puede uno aproximar a un paradigma social, que si bien podría no existir, sí está constantemente en nuestros pensamientos, creencia y temores?, ¿cómo entender la relación presentación-representación en un montaje donde el personaje central es una idea o metáfora y no una corporeidad?, ¿cómo crear a partir de estas inquietudes un personaje inexistente y que es tan solo un concepto? Tenemos y construimos imágenes de la muerte, pero no sabemos en realidad cómo es.

Quise entonces presentar un proyecto de investigación-creación con el propósito de abordar y profundizar de nuevo en el personaje de la muerte, pero en esta oportunidad no desde lo femenino, sino desde mi propia masculinidad. Sentía que tenía una

especie de deuda... que una cosa era dirigir un montaje sobre la muerte, actuado y encarnado por mujeres, y otra muy diferente actuar y aproximarme de manera vivencial al personaje.

Como todos sabemos, la muerte en esencia es femenina, sin embargo, en varios países, especialmente en México, no hay reparo en representarla como hombre. ¿Por qué se permiten estas formas de concebirla y representarla? ¿No es suficiente deducir que al no tener músculos no tiene sexo?

En realidad, algo que ya intuía era que en la celebración del Día de los Muertos la invocación y aproximación que se pretende no es invocar un ser sobrenatural, sino acercarse a los seres queridos que han fallecido, y como es lógico, si quien pereció fue un hombre, sería contradictorio representarlo como una mujer.

Pero esto es tan solo una explicación sin mayor sustento teórico. Para entender esta compleja situación e intentar clarificar otras inquietudes, consideré importante realizar un trabajo de campo en el país azteca, no solo para entender cómo influye la muerte en la vida cotidiana, sino cómo se le concibe, representa y se le invoca en una celebración tan importante como el Día de los Muertos.

En un principio, el trabajo tenía como objetivo analizar de forma territorial, es decir, en un espacio y lugar determinado, la celebración del Día de los Muertos para obtener información que se pudiese implementar en el proceso de creación de un texto dramático y finalmente de una puesta en escena; objetivos que se están cumpliendo⁶. El viaje a México se aprovechó no solo para recopilar información oral, escrita y visual sobre la festividad, lo que sin duda dio consistencia y solidez a la puesta en escena de la obra *El fallecido ojo de vidrio*, sino para darle cuerpo al proceso de creación que también forma parte del proyecto de investigación⁷.

Cabe destacar que durante el trabajo de campo se desarrollaron diferentes actividades en las sedes de la Universidad Autónoma de México y la Universidad de Guadalajara. En las dos instituciones la investigación se adelantó por medio de revisión de documentos y conversaciones con especialistas, siendo en el programa de Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara, donde se encontró un mayor apoyo y una colaboración desinteresada. Para retribuir algo de esta bondad generosa, adelanté socializaciones de los resultados parciales del proceso de creación, conversa-

6 El Texto *El fallecido ojo de vidrio* fue publicado en marzo del 2017 por primera vez por la Editorial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas en el libro *Eco de voces sin aliento*, del cual soy el compilador y presentador. Quizá por el interés que ha suscitado el tema, la Editorial Kodama Cartonera de Montreal, Tijuana y Bogotá, realizó una segunda publicación como un capítulo del libro *Teatro poshistórico y creatividad escénica* en 2017.

7 Las primeras socializaciones del resultado final del proceso de creación de la obra *El fallecido ojo de vidrio* se realizaron en Bogotá, en la sede de la Fundación Cultural Vendimia Teatro, el 18 y 19 de diciembre de 2017. Vale la pena aclarar que resultados parciales de este proceso se socializaron en varios encuentros de investigadores, tanto en Colombia como en México y Brasil.

torios, charlas y encuentros, con estudiantes, docentes, investigadores, directores y actores de teatro y directivas de la institución.

Así mismo, gran parte de la información se obtuvo de la participación directa durante dos años en la celebración del Día de los Muertos. Tuve la fortuna de ser invitado en dos años consecutivos por dos familias mexicanas a las cuales agradezco infinitamente el haberme permitido participar en un acto tan íntimo, esencial, familiar. El formar parte de los presentes en esos hermosos altares, me marcó la vida y me condujo a seguir indagando sobre este bello personaje que llamamos La cierta; y cierto es que en cada una de estas visitas realicé, para cada una de las familias pequeñas, escenas de cómo venía entendiendo y trabajando el personaje de la muerte.

El fallecido ojo de vidrio.



Foto: Fernando Araque.

Aproximaciones teóricas

El Día de los Muertos es una celebración tradicional de origen mexicano que honra a los fallecidos o difuntos. Se conmemora principalmente en tres días, comienza el 31 de octubre, día dedicado a los muertos por accidente o las bien llamadas ánimas solas; por razones del colonialismo ahora coincide con las celebraciones católicas de Día de los Fieles Difuntos y Todos los Santos. El primer día de noviembre se dedica a los niños fallecidos; el segundo, a los muertos adultos.

Aunque es una festividad que se celebra sobre todo en México, también se lleva a cabo en otros países de Centroamérica como Guatemala y El Salvador, lo que permite pensar que se trata de una solemnidad de origen prehispánico, sin embargo se debe tener en cuenta que en India, Japón o China, este tipo de eventos tienen una importancia significativa en la constitución de la cultura.

Son muchas las comunidades que desde tiempos inmemoriales realizan ofrendas y visten altares y los decoran con comida, dulces, frutas, pan y con las bebidas embria-

gantes que en vida disfrutaban los difuntos, quienes aparecen en las ofrendas por medio de pinturas, objetos que los representan, esqueletos de madera o de plástico que se visten con sus ropajes. En la actualidad, también se utilizan fotografías e impresiones póster.

De cualquier modo, hay que destacar que esta celebración no es propia de todos los mexicanos, puesto que pese a ser una fiesta que se ha convertido en un símbolo nacional y como tal es enseñada con fines educativos en las escuelas del país, existen muchas familias que son más apegadas a conmemorar el Día de Todos los Santos, como lo hacen en otros países católicos.

Además, se debe reconocer la influencia de los procesos de difusionismo cultural implementado por Estados Unidos, que al menos en zonas fronterizas, se evidencia con la presencia de la fiesta conocida como Halloween, la cual se celebra cada año en un mayor número de hogares. Se cree que esta celebración derivó de los pequeños homenajes que realizan en honor de sus seres queridos desaparecidos los inmigrantes mexicanos residentes en Norteamérica.

Ahora, en los colegios y escuelas de muchos lugares de América, se realizan festividades y se celebra este día, los niños asisten disfrazados o maquillados de múltiples formas, desde los personajes de tradición popular como las brujas, los matachines, los chirosos, hasta los superhéroes que ven en la televisión. En esta fiesta, para hacerla más divertida, los niños en la noche de brujas salen disfrazados y acompañados por un adulto a pedir en su calabazo, calaverita o recipiente, dinero, dulces, frutas, juguetes y otras tantas cosas, van de puerta en puerta a reclamar sus regalos, con la condición de no hacer malas bromas a los residentes.

Pero es en México donde la imagen de la muerte tiene más raigambre indígena y popular, por ello, en esos días bromean, fraternizan y se divierten con la efigie de sus muertos cercanos y se realizan rituales en los altares que han vestido para ellos, donde colocan fotos, prendas, objetos, velas y todo lo que los pueda recordar y rememorar.

De ahí que exista la inquietud entre los propios mexicanos de querer preservar el Día de los Muertos como parte de la cultura mexicana y privilegiarla sobre otras celebraciones parecidas.

En muchos sentidos, México es un país rico en cultura y tradiciones, como lo son la mayoría de naciones americanas. Uno de los principales aspectos que conforman su identidad como nación, es la concepción que se tiene sobre la vida, la muerte y todas las tradiciones y creencias que giran en torno a ellas.

Existen varios estudios sobre la celebración del Día de los Muertos, pero particularmente, me llamó la atención el de Laurette Séjourné⁸, porque analiza el fenómeno

8 Ver el texto del Fondo de Cultura Económica *Supervivencias de un mundo mágico*, de Laurette Séjourné (1985).

no, no como un suceso separado de la cotidianidad, sino como un evento que forma parte de la vida y configura la sociedad y su comportamiento, sobre todo porque permite a la comunidad seguir en constante comunicación con los muertos, pero fundamentalmente con su pensamiento y conocimiento.

Séjourné (1985) plantea que los vestigios materiales y espirituales de las antiguas civilizaciones permiten seguir el desarrollo de los antiguos mexicanos como si se tratara de una sola cultura que logra subsistir y traspasar el tiempo de manera mágica y encantadora, y expone:

Con algunos días de adelanto, la población entera se prepara a recibir a sus muertos. En las casas, las mujeres trabajan duramente para elaborar las bebidas y los alimentos gratos a las almas, en el mercado se arrebatan las velas o medida que son confeccionadas y se espera con impaciencia la llegada de los vendedores ambulantes que traerán el cempaxúchitl (gruesa flor amarillo-naranja, de perfume acre, que tiene en México la función de los crisantemos), y los panes de muerto en forma de ángeles, de conejos o de ciervos. (pp. 110-111).

Los mexicanos aún hoy en varios lugares y con mucha frecuencia arman, construyen o preparan altares para sus muertos con calaveras, ataúdes, muñecos y esperpentos, por lo general, fabricados de azúcar, chocolate o amaranto, que es una planta perteneciente a la familia de las amarantáceas, por lo tanto, se le considera como un pseudo cereal. También se construyen imágenes con pan de muerto⁹, con papel recortado que replica imágenes de muertes niñas, bandoleras, encantadoras, borrachas, etc.; el altar lo complementan candelas, lámparas, alimentos de diversa índole, fotografías, telas y otros tantos materiales.

En los altares (algunos pequeños, otros grandes, según las condiciones económicas) se ofrecen ceremonias, donde se habla, se canta, se come y se conversa con los difuntos. El incienso, los aromas y los pétalos de cempasúchil o clavel amarillo, adornan y aromatizan cada uno de los rincones, pues simbolizan el camino que deben recorrer las ánimas hacia la eternidad.

Séjourné (1985) señala:

Numerosos cirios expanden su luz dorada en la pieza, generalmente oscura; las flores, las frutas, la albahaca —planta que desempeña papel predominante en la hechicería—, la cera y el copal que arden la llenan de un intenso perfume religioso: las gentes se van revelando ante la mesa de las ofrendas para cantar las oraciones con un fervor que no decaerá hasta la mañana siguiente. (pp. 112-113).

9 El pan de muerto lo probé por primera vez en Guadalajara, donde la familia de un amigo me invitó a participar de la ceremonia que se realizaba en honor a sus seres desaparecidos. Son panes de formas graciosas y llamativas que impactan sentimentalmente, pues cuando son elaborados específicamente para la ocasión, llevan impregnados sentimientos, imágenes y sensaciones que se perciben durante toda la celebración.

Algo importante es que varios de estos altares se pueden realizar en los panteones, las criptas o las tumbas donde están los cuerpos de los desaparecidos, las que se decoran con flores, veladoras, y en algunas ocasiones, con juguetes, comidas y objetos.

Pero por necesidad o por cercanía, muchos de estos altares se arman en la casa del difunto o de sus familiares. Toda esta tradición conlleva a que la gente se emocione y divierta con lo que más duele, es decir, con la muerte, lo que resulta paradójico, ya que de alguna manera desaterroriza el dolor y el temor a la diva del tiempo o la pelona, es decir, a la señora muerte. “Las casas a su vez, no son más que los templos múltiples de una misma área sagrada, y el altar que cada una posee en su interior es el punto más vivo en ellas” (Séjourné, 1985, p. 112).

De estas descripciones realizadas por Laurette Séjourné podemos deducir que el culto a la muerte en México y en otros países, no es algo nuevo y se practica desde la época precolombina, es por ello que en los calendarios maya, azteca y mexica, entre los 18 meses que los conforman, había por lo menos seis festejos dedicados a los muertos. Con toda seguridad, si revisáramos el calendario sumerio, egípcio, griego, muisca, inca y de otras culturas, encontraremos fechas destinadas a los fallecidos y desaparecidos.

Por fortuna, en las crónicas de indias y en varios de los diarios de los etnólogos y colonizadores, hay múltiples registros de estas celebraciones en las etnias africanas, americanas, asiáticas y europeas. Los rituales que celebran la partida de los ancestros se realizan en casi todas las civilizaciones desde épocas milenarias y en los lugares más remotos del planeta.

Entre los pueblos que dieron origen a la humanidad, así como entre los prehistóricos, era común la práctica de conservar los cráneos como trofeos y mostrarlos durante los rituales que simbolizaban la muerte y el renacimiento. Igualmente, es conocida la práctica de la momificación de los personajes más representativos de la cultura y de seres queridos muertos, esto con la intención de conservarlos por toda la eternidad.

Quizás los evangelizadores cristianos, quienes en tiempos coloniales ya tenían la idea de la inmortalidad, para adelantar su labor predicadora aceptaron en parte las tradiciones de los antiguos pueblos mesoamericanos, fusionándolas con las costumbres europeas, para poder implantar el cristianismo entre dichos pueblos.

En México, estas celebraciones se convirtieron en el Día de los Muertos y se conmemoraba en el noveno mes del calendario solar mexica, cerca del inicio de agosto, llevándose a cabo durante un mes completo. Las festividades eran presididas por la diosa Mictecacíhuatl, conocida como la “Dama de la muerte” o “Señora de las personas muertas” y actualmente relacionada con “La catrina” —personaje de José Guadalupe Posada—, esposa de Mictlantecuhli, señor de la tierra de los muertos.

Las ceremonias eran dedicadas a la celebración de los niños fenecidos y a las vidas de parientes con la misma condición.

El culto de la muerte es un suceso emblemático que causa admiración, temor e incertidumbre al ser humano a través de la historia. Por muchos años, en diversas culturas se han generado creencias en torno a la muerte, lo que permite desarrollar toda una serie de ritos y tradiciones, ya sea para venerarla, honrarla, espantarla o burlarse de ella.

No hay que olvidar que la muerte de un ser querido es la oportunidad maravillosa para recordar la inequidad, la inmoralidad y la miseria humana, gran parte de los sucesos deplorables que se realizan en nombre del bien, es una ocasión imperdible para revisar y pensar sobre la vida y lo efímero de nuestra existencia. Es a partir de este postulado y de la experiencia obtenida en el trabajo de campo, que se crea el texto dramático *El fallecido ojo de vidrio*, el cual dio origen a la puesta en escena que recoge la simiente planteada en nuestro anterior montaje.

Para nuestro proceso de creación fue importante descubrir que los muertos por accidente y los niños fallecidos tienen una celebración especial. Esto aportó en la medida en que el personaje principal sería un muerto por accidente; un desafortunado hombre a quien un ojo de vidrio le pudre la cara, lo que finalmente lo conduce a la tumba. Igualmente, un niño muerto siempre nos conmovirá, por ello se le dedica un día en la celebración y por esto aparece en el montaje un niño calavera que incide en el destino del personaje central.

Otro elemento que propició el deseo de montar una obra sobre este evento, fue la idea de vestir esqueletos con los trajes de los difuntos, pues de ese suceso nació la propuesta de crear un personaje que habiendo fallecido tiene una segunda oportunidad y se comunica, habla e interactúa en el mundo de los vivos¹⁰.

Otro elemento importante para el proceso de montaje, fue ubicar la puesta en una especie de cripta que se reconstruyó en un sótano viejo y permite recrear la sensación de un cementerio de aquellos donde los panteones se construyen uno tras otro y dan la sensación de ser pequeñas ciudades misteriosas.

Pero nuestro mayor anhelo en este proyecto de investigación-creación es jugar de nuevo con la imagen y el nombre de la muerte, para aplacar un poco la angustia por no saber lo que nos espera cuando llegue ese encuentro inevitable. Aunque, como ya se dijo, Epicuro nos invita a no preocuparnos demasiado por la Moira, pues no la podemos evitar y lo mejor es aproximarnos a su presencia.

Condicionamos en nuestra casa un espacio como cripta, elaboramos unas máscaras, fabricamos unas figuras, diseñamos unos vestuarios, nos encerramos muchas

10 Ya sabemos que esto es una contradicción, por eso es válido recordar que en realidad, como dijo Epicuro, la muerte no existe, lo que hacemos de ella son representaciones. El Día de los Muertos es una de estas representaciones sociales y culturales, pero si se hace con el debido respeto. El arte también puede hacer representaciones, de hecho las ha realizado y seguirá haciéndolas.

noches para captar la energía, practicamos varios movimientos y danzas, desecharmos unas formas de entrenar e imaginamos otras, estudiamos cientos de imágenes y figuras de la muerte, no solo en México, sino en varios lugares, analizamos múltiples formas de entenderla, concebirla y perpetuarla, para finalmente comprender que el mejor camino hacia ella es el regocijo.

Como el proyecto de investigación-creación intenta generar poética con el tema de la muerte, o por lo menos tiene la pretensión de realizar un evento artístico, nada mejor que dedicarle a esta dama una canción, un pequeño poema, o en últimas un lamento, porque es mejor tenerla de nuestro lado que en contra, desaterrorizarla que huir, aceptarla que evadirla... pues finalmente nunca podremos escapar a su abrazo:

En todas partes estoy

Que prueba de mi existencia
tienes mejor que tu suerte
de estar viviendo sin verme
y muriendo en mi presencia.

Esta lúcida conciencia
de anhelar lo nunca visto
y de esperar lo imprevisto
de morirte, pues yo existo.

(Coro)

En todas partes estoy, en la tierra.

A todas partes yo voy, donde quiera.

Ven, ven a mis brazos ven, ven, ven que abrazo.

En caminos misteriosos
en carreteras secretas
o en senderos escondidos
nunca olvides mi presencia.

Con el roce y el saludo
Y algo de fatal delicia
esta suprema caricia
la concretaré de un brinco.

(Coro)

En todas partes estoy, en la tierra.

A todas partes yo voy, donde quiera.

Ven, ven a mis brazos ven, ven, ven que abrazo.

Y en el cielo alucinante
o en el infierno nefasto

se terminarán tus pasos
en menos que canta un gallo.
Solo en mi ausencia vives
y te enterraré en un hueco
y en ese foso desierto
sentirás mi tierno aliento.

(Coro)

En todas partes estoy, en la tierra.
A todas partes yo voy, donde quiera.
Ven, ven a mis brazos ven, ven, ven que abrazo.

Si te llevo a mi prendido
o te acaricio y te arropo
yo te alimento en el fondo
de tu más secreto idilio.
¿Qué puedo pensar al verte?
Que es angustia verdadera,
y que tu simple existencia
es una vida pasajera.

(Coro)

En todas partes estoy, en la tierra.
A todas partes yo voy, donde quiera.
Ven, ven a mis brazos ven, ven, ven que abrazo.

El fallecido ojo de vidrio.



Foto: Fernando Araque.

El rito y la máscara en el proceso de creación

En múltiples ocasiones se corrobora que el teatro nació del ritual o derivó de él, sin embargo, desde mi punto de vista, comparto la idea que el teatro y el ritual pueden tener diferentes funciones, en algunos casos intercaladas, para ratificar las creencias, pero mientras el ritual las reafirma, el teatro las puede contradecir o invalidar. Rozik (2014) plantea lo siguiente respecto del teatro:

En su método específico de representación es una forma colectiva de experimentar con el pensamiento y los sentimientos, permitiendo a los miembros del público, en última instancia, crear, reafirmar, o refutar sus propias creencias y actitudes, con respecto a sí mismos y al mundo". (p. 353).

Hago la aclaración, dado que este punto de vista fue fundamental para nuestro proceso, que es una especie de ritual casero contemporáneo, que difiere del ritual ancestral y originario, pero que contiene elementos simbólicos que lo aproximan a una especie de ritualización convirtiéndolo en acontecimiento, donde el espectador-testigo no solo observa, sino participa directamente en el suceso y su intervención es prioritaria, por ejemplo, para generar un sentido de diversión comunitaria.

También se sabe que en el ritual ancestral el chamán utiliza la máscara para encarnar a los seres sobrenaturales que invoca y cuando se transforma en ellos nadie duda de su existencia, por eso es un acto mágico con el que se puede curar, cambiar la sociedad, incidir en los fenómenos naturales y conversar con los dioses.

En nuestro caso, cabe destacar que el uso de la máscara es importante en esta celebración, porque le permite al actor-persona adoptar otras personalidades o encarnar personajes de tradición popular (en este caso un payaso). Para esa transformación la máscara y el vestuario son dos elementos prioritarios en la puesta en escena.

La máscara como el ritual es representativa de las fiestas populares y tiene antecedentes desde el paleolítico, pasando por los egipcios, chinos, mayas, griegos, indios, incas, muiscas, aztecas, y casi todas estas culturas que la emplearon con el ánimo de transformar, ocultar o proteger; por ello, muchos mexicanos cubren a sus muertos con trajes y máscaras con la finalidad de ayudarlos a enfrentar la muerte y favorecer su viaje al más allá.

Es verdad que en la contemporaneidad se ha realizado una especie de reciclaje de los mitos y ritos sobre la muerte para recomponer algunas manifestaciones estéticas, entre ellas, la celebración del Día de los Muertos, pero también es cierto que estas formas estéticas pudieron tener múltiples orígenes, como por ejemplo en teatro el nacimiento de la tragedia pudo estar relacionada con los enterramientos,

11 Eli Rozik, en su texto *Las raíces del teatro*, adelanta una importante disertación sobre el origen ritual del teatro y pone en duda esta teoría, inclinándose por creer que el teatro y el ritual son dos condiciones fundamentales para constituir aquello que llamamos cultura; por lo tanto el ritual como el teatro existen desde que existe la humanidad.

actos funerarios y bodas, que si bien son actividades ritualizadas, no propiamente tienen inicio en los mitos o en creencias generalizadas que apuntan al dominio de los fenómenos naturales.

De hecho, varios textos dramáticos tienen un origen más cercano al rompimiento de las creencias y los tabúes que en la confirmación de estos, como lo plantea Ismaíl Kadaré (2006)¹² en su texto sobre *Esquilo*:

Ambos ritos, el funerario y el nupcial, tan diferentes y simultáneamente tan similares el uno al otro (como ya se ha dicho con anterioridad, un ritual mortuario entre los albaneses no es más que una boda cabeza abajo), fueron durante milenios enteros la principal institución cultural de los pueblos balcánicos. Su semejanza no es casual: dimana de la concepción de la vida y de la muerte como un fenómeno único, con dos dimensiones presentes la una en la otra. (p. 32).

Lo anterior, nos ayuda a fortalecer el planteamiento que el arte alimentado de la tradición se convierte en un elemento de trasgresión y suplantación de la realidad, que es en últimas el mismo oficio que cumple la máscara y el disfraz.

Por su parte, el ritual es un producto de la creación humana, no es un suceso natural y puede conducir a la representación, donde se formulan pensamientos y se hacen planteamientos que llevan a mundos imaginarios, es decir, universos habitados por “personajes” que realizan acciones, en algunos casos, emparentados con la realidad, como en la celebración del Día de los Muertos, pero en otros casos, totalmente ficcionarios o ajenos al entorno inmediato como en el teatro y lo que ocurre en *El fallecido ojo de vidrio*.

Esta puesta en escena tal vez tiene su origen en la intención de representar a la muerte y de alguna forma comprender que para poder ser entendida como un símbolo, que hace parte de la cultura, requiere de un medio, ya sea discurso argumentado en el lenguaje o de un objeto simbólico, como lo es el teatro apoyado en la máscara para que tenga un lugar de existencia.

La máscara, que es expresión viva, pues es un objeto real, hace aparecer esa esencialidad que compromete el cuerpo entero en la acción y nos lleva a sentir intensidades, emociones y pulsos, permitiéndonos construir desde diferentes fronteras aquello que llamamos personaje. De hecho, un personaje creado, así no utilice una máscara, requiere de una transformación del rostro para ser creíble.

Nuestra técnica de actuación en el montaje se vio favorecida con el uso de una máscara elaborada para complementar el cuerpo que le correspondía para poder comunicar el sentido de verosimilitud del hecho de estar muerto, no de verdad, sino

12 El albanés, Ismaíl Kadaré en su texto *Esquilo* escrito en 2006, pone en duda el origen de la tragedia griega a partir de los ritos dionisiacos y afirma que esta es una concepción derivada del famoso texto de Nietzsche *El origen de la tragedia griega*, el cual fue escrito a partir de documentos y no de comprobaciones históricas reales o trabajo de campo y observación.

en el oficio de representar a la muerte, siendo esta la gran diferencia de nuestra obra de arte y el carácter religioso del Día de los Muertos. Mientras que la religión busca la verdad, nuestro montaje busca un sentido de verosimilitud, es decir, que podría ser cierto, pero podría no serlo¹³.

La máscara que muestra el rostro de otra persona —en este caso un tierno payaso— es y no es nuestra cara, pues me constituye como un ser venido de otro mundo y tiempo. Este personaje payascesco, es invocado para que habite en nuestro presente y en un espacio determinado, dándonos razones para creer que el arte puede construir otros universos, pero que ellos están implícitos en los nuestros.

Lecoq (2014) plantea lo siguiente como una de las funciones primordiales de la máscara:

La máscara neutra acrecienta la presencia del actor en el espacio que lo circunda. Lo sitúa en un estado de descubrimiento, de apertura, de disponibilidad para recibir. Le permite mirar, oír, sentir, tocar las cosas elementales, con la frescura de la primera vez. Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un ser genérico¹⁴. (p. 62).

Ese es el rumbo que pretende el proceso de montaje. Pero claro, si a la máscara le agrego un poco de expresividad y le pongo la cara de alguien en particular, también permite comunicarme con el pasado, con ancestros y nuestra herencia genética.

En mi caso, he realizado siempre un teatro asociado al trabajo corporal y a la máscara, es decir, no practico el arte escénico sin el uso de estos implementos. Desde muy niño, en mi pueblo natal, fui vinculado con personajes de carnaval, matachines y filibusteros; desde antes de los seis años ya utilizaba máscaras y disfraces, participé en comparsas, cofradías y carnestolendas. Durante toda mi vida he asistido a eventos como el Carnaval de Barranquilla, el Carnaval de Blancos y Negros, en Pasto, y especialmente, en el Carnaval del Diablo o del Guarapo, en Riosucio.

En un intento de asociar la máscara con el ritual, me he acercado a técnicas de entrenamiento corporal que derivan de las danzas rituales y a otras como la biomecánica de Meyerhold, la preparación para la escena de Grotowski, Suzuki, Terzopoulos y Eugenio Barba, que proceden y han sido influenciadas por las danzas y festividades prehispánicas, oceánicas, asiáticas, orientales y que aún conservan su carácter protocolar.

Teóricamente mi campo de especialización como antropólogo, fue el análisis y estudio de las ceremonias rituales, religiosas y los carnavales, por lo que realicé

13 El teatro, a pesar de todos los argumentos de verlo como un acto de presentación puede ser ficción, lo que cuenta no necesariamente tiene que ocurrir, sino ser imaginado, sin embargo el hecho teatral ocurre de verdad en un lugar, un tiempo y un sitio determinado.

14 La primera edición de la obra de Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, se realizó en francés en 1997, ha tenido varias traducciones al español, de hecho, Alba Editorial ha realizado consecutivas reimpresiones a partir de 2003.

varios trabajos de campo sobre el tema y en cada uno de ellos indagué sobre la relación cuerpo, máscara y ritual, para entender cómo este proceso incidía en la configuración de las artes, en especial de las escénicas.

No hago estas aclaraciones para demostrar en qué he trabajado, sino para justificar el porqué me interesa tanto la celebración del Día de los Muertos, la muerte como personaje y la máscara-ritual, en particular, su incidencia y desarrollo en las artes escénicas. Esta inquietud se ha convertido en tema central de algunos de mis trabajos creativos, como es el caso de la reflexión sobre las máscaras que realizo en obras como *De pelonas, tilicas y calacas*, *El espectro que soy yo* o *El fallecido ojo de vidrio*¹⁵.

Cuando me pongo una máscara sé y soy que consciente de que utilizo uno de los inventos más antiguos de la humanidad, cuando bailo rehago esa maravillosa acción que me permite identificarme como cultura, cuando canto constituyo comunidad, cuando actué me consolido como ser social, cuando uso una máscara me puedo transformar, cambiar, minimizarme, esconderme o desaparecer. Al igual que mis antepasados me he puesto máscaras de madera, pieles, piedra y metales. Una máscara me permite ser lo que no soy y puede constituirme en una dualidad o en una contradicción, en otra forma, en otra apariencia. Las máscaras me permiten hacer versiones de mi nacimiento, mi vida, mi muerte. Mi nacimiento fue algo que otros me relataron pero a lo que yo conscientemente no asistí, pero me abrió las puertas de esta maravillosa circunstancia que llamamos vida. Mi muerte nadie la va a relatar, ni la va a describir, pero yo sí puedo imaginármela y contársela de mil maneras. (Araque, 2013, p. 57)¹⁶.

Pero también sobre el cuerpo he esbozado varias propuestas e inquietudes, una de ellas apunta hacia la importancia que en el teatro tiene el juego, el ritual y el carnavalesco, derivando en técnicas de entrenamiento. De hecho, en nuestra experiencia como grupo, el concepto de entrenamiento actoral es inseparable de las técnicas de preparación para el ritual, la danza o el teatro.

Meyerhold, planteó que se necesitaba de un actor y una técnica para estar vivo en la escena, es decir, tener presencia, energía, credibilidad y eficacia, que son también los objetivos que persigue un chamán cuando se prepara para el ritual, ya que toda su eficacia está argumentada en el nivel de credibilidad que pueda transmitir y solo lo logra si está bien preparado. He trabajado con curaras, jaibanás, curanderos médicos tradicionales y taitas¹⁷ de culturas ancestrales, y puedo dar fe que su preparación física, emocional y espiritual es compleja, rigurosa y especializada, requiriendo de un entrenamiento particular.

15 Montajes realizados en diferentes momentos con el grupo Vendimia Teatro de Bogotá, del cual soy fundador y director artístico.

16 De *El espectro que soy yo*, texto de mi autoría, originalmente publicado en la revista *Calle14*. Se volvió a reeditar con algunas variaciones en el libro *Dramaturgia en diferencia* en 2013.

17 Nombre con el que se conoce a los chamanes en las diferentes culturas indígenas colombianas.

Uno de los objetivos del entrenamiento es la racionalización, coherencia, depuración y perfeccionamiento de cada movimiento. Al igual que los chamanes, actores y actrices, por medio de la preparación, deben lograr que los gestos y los movimientos del cuerpo se conviertan en dibujos precisos. Meyerhold nos recuerda que: “Si la forma es justa y precisa, las entonaciones y las emociones lo serán”. El actor debe poseer unos reflujos fácilmente excitables para que las tareas que le son propuestas desde el exterior se expresen y manifiesten por medio de los sentimientos y las emociones del cuerpo; si esto no ocurre el teatro que se aproxima al ritual¹⁸, conservando sus diferencias, es casi inútil. Dubatti (2012) expresa: “En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género, próximo y diferente con otros acontecimientos): el convivio, la *poíesis*, la expectación” (p. 33).

Entonces, para que nuestro evento y montaje de *El fallecido ojo de vidrio* sea un acontecimiento, tenemos que lograr una coordinación de las manifestaciones emotivas y sensoriales, mucho más cuando queremos referirnos a la muerte, el miedo y el dolor que causa la desaparición de los seres queridos. Pero en el teatro, a diferencia del ritual, no es necesario vivir el miedo ni el dolor, lo esencial es expresarlo en escena por medio de la acción para hacerlo creíble. A esa lógica recurrimos en la puesta en escena.

Por otra parte, no existe una forma de arte actoral que no recurra a formas extracotidianas de preparación en las que podríamos incluir las utilizadas para el ritual. Se puede decir, sin ningún temor, que se trata de utilizar unos recursos elaborados para que sentimientos, emociones, gestos, sonidos onomatopéyicos, movimientos y símbolos, fluyan de manera lógica y natural en la escena, así la preparación parta de un principio de sofisticación y abstracción del movimiento; lo que pretendemos en la puesta en escena de la obra es que lo que se hace sea comprendido, asimilado y vivenciado por el común de la gente, o por lo menos por quienes participan en el evento.

Para lograr este objetivo, el cuerpo debe estar preparado de la misma forma como se prepara el chamán para hacer creíble el jaguar que debe encarnar, o como se alista el oficiante para hacer verosímil la conversación que sostiene con los seres sobrenaturales que vienen a habitar su cuerpo. Este proceso no es sencillo ni fácil, por eso, la máscara juega un papel importante, de manera que para su uso y utilización también se requiere de la apropiación de técnicas específicas y especializadas; no es solo ponérsela, es darle vida, convertirla en otro ser, cubrir el rostro de la persona para viajar a otros lugares, habitar otras identidades, transmitir un rasgo de sinceridad y credibilidad.

18 Quizá el ritual contemporáneo es como lo plantea Jorge Dubatti, el convivio es también un acontecimiento que requiere de la participación activa y viva de todos los implicados en el proceso.

Lecoq (2014) afirma:

Quando un actor se quita la máscara, si la ha actuado bien, su rostro está relajado, sin haber visto lo que ha hecho, simplemente con observar su rostro al terminar la actuación, yo podría saber si la ha llevado verdaderamente. La máscara ha extraído de él algo que lo ha despojado de artificio. (p. 63).

¿Cómo utilizar el cuerpo, la máscara y técnicas del ritual sin banalizar ninguno de estos elementos? Esa es la paradoja. ¿Cómo utilizar técnicas e implementos que vienen desde el pasado para realizar una puesta en escena en el presente, sobre la muerte?

En verdad, si bien el ritual ha cambiado y ya no nos regimos por su eficacia, es en las artes donde pervive, siendo el teatro el que recoge su eficacia y herencia, la cual no es solo material, sino cultural, social y genética, constituyéndose como en una especie de patrimonio intangible de nuestro quehacer y medio.

Quando hablamos de herencia genética y cultural estamos aceptando que todos los elementos que se utilizan en el montaje, incluida la máscara, son recursos que vienen de tiempos memorables, del pasado ancestral, de los tiempos en que las culturas se regían por el ritual realizado por el chamán o el sacerdote, también por actores y actrices que utilizaban de manera mágica los mismos instrumentos.

Con cierto grado de humildad y respeto, me acerqué a ese principio para elaborar el texto y constituir la puesta en escena. Sé, que tanto el ritual como la máscara, merecen respeto y son elementos mágicos, como tal se deben tratar, y así lo implementé en el montaje.

Pero aclaro, comparto la idea que el ritual ancestral y el teatro son dos manifestaciones culturales diferentes. El primero, es un acto social implementado para lograr unos objetivos que tienen que ver con las necesidades de la cultura, mientras que el segundo, es un acto producto de la imaginación, que incluso puede debatir los mismos principios y mecanismos del ritual. Rozik (2014) expresa:

La experiencia teatral puede también convertirse en un acto de subordinación del inconsciente a la conciencia y, por la misma razón, un acto de comunión. En otras palabras, se convierte en un acto de experimentar la armonía interior y exterior (o falta de armonía, si el autor apunta a la experiencia opuesta), en el reino de la estética y por tanto en principio disfrutable. (p. 361).

De manera que este fue uno de los objetivos del proceso de creación, dramatizar la línea divisoria entre realidad y ficción mediante un método que por medio de la máscara y del acondicionamiento de un espacio, pretende liberar al pensamiento y al sentimiento reprimido. Lo anterior, porque el teatro es una experiencia donde la comunidad puede enfrentar y someterse al mismo tiempo a su condición humana, sabiendo que no puede evitar la muerte, pero sí revelarse contra ella en el sentido de divertirse con su imagen, invocando a seres queridos desaparecidos, haciendo de la muerte un acto de creación artística.

El teatro contiene como entidad y como institución una especie de permiso para confrontar lo impuesto y generar impulsos subversivos, que legitima el deseo de los artistas de oponerse a todo aquello que cohibe la libertad. Es una especie de libertad institucionalizada de la imaginación; lo anterior, lo diferencia del ritual, el cual puede replicar las múltiples formas de cohibición, prohibición y acondicionamiento cultural y social.

En esa dirección, la máscara también es una liberación de la persona, porque es una forma de interactuar entre la persona y las imágenes que hacemos de ella. Es una combinación de materias primas específicas con formas narrativas del consciente e inconsciente y no está restringida al mundo real, puede crear mundos ficcionales, que nos sacan de la personificación y nos otorgan la capacidad creadora del personaje, sin embargo, como ocurre en *El fallecido ojo de vidrio*, no obliga a ser personaje y sí nos posibilita desaparecer tras otra imagen que es una pero puede no serla:

Mucho antes que yo, otros ya habían utilizado las máscaras en chocarronías, ficciones mascaradas. En mi caso las máscaras están destinadas a fijar mi alma errante y reconstruir los mitos que me constituyen, pues al permitirme crear personajes, le dan forma a mí ser, que no es más que una aparición, una ilusión, un deseo. Cuando me pongo una máscara me transformo y puedo ser un animal, un espíritu, un fantasma, una sombra. Me coloco una caratula para ocultar el deterioro de mis rasgos faciales, pero también para darme aspecto de hombre heroico, cómico, juglaresco e irreconocible. Me gusta desaparecer entre los rasgos de otra identidad, me gusta ser yo, el que está aquí ahora con ustedes, pero que puedo desaparecer detrás de esta imagen llamada máscara, para afirmar que soy yo, pero que parece testificar en todo momento que no soy yo en lo absoluto. (Araque, 2014, p. 28).

El fallecido ojo de vidrio.



Foto: Camilo Suárez

Representación-interpretación/presentación-estados

El fallecido ojo de vidrio es un montaje que partió de la indagación sobre conceptos y prácticas de presentación y representación en el teatro contemporáneo, fundamentalmente, en un sector del grupo de investigación Estudios de la voz y la palabra y la Fundación Cultural Vendimia Teatro, con quienes se comparten inquietudes y preguntas sobre estos temas.

Esas inquietudes generaron una serie de preguntas: ¿cómo repensar el concepto de actuación en la escena contemporánea?, ¿lo analizamos desde la presentación o desde la representación, desde la interpretación o desde la caracterización? El teatro contemporáneo exige diversas investigaciones sobre este tópico o tema; es necesario comprender si en la actuación de esta época hablamos desde el actor que interpreta un personaje o del performer que se descifra y muestra a sí mismo.

Para nosotros, es fundamental tener en cuenta que en la contemporaneidad no solo el personaje, sino la situación, la escena y la representación, están en duda. El mismo concepto de diálogo asociado al teatro dramático que pretende una conversación dialógica es cuestionado.

El héroe ya no es el centro del evento, por lo tanto, el personaje tiende a desaparecer o a mutar en otras formas y opciones. El protagonista es incierto y en algunas ocasiones reaparece el coro como un dispositivo más poderoso que una entidad perfectamente definible, por lo tanto, el protagonista es puesto en duda.

Igualmente, en varias de las propuestas del presente se opta por una participación o intervención de las personas asistentes, ya no como simples espectadores u observadores, sino como actuantes que coayudan a configurar el acontecimiento. Por eso se habla de público-partícipe o espectador testigo, que si bien conserva la característica del público, no se ve inmerso en un espectáculo, sino que significa en un acontecimiento.

En nuestro proceso fue de vital importancia entender cómo la formación de los integrantes, con sus diferentes posibilidades, permitió escenarios creativos que nos condujeron a identificar otras formas y maneras de abordar el hecho teatral:

En tanto acontecimiento, el teatro es más que lenguaje (comunicación, expresión, recepción): es experiencia, e incluye la dimensión de infancia presente en la existencia del hombre. Esto implica una superación de la semiótica (en tanto ciencia del lenguaje) por la poética.¹⁹ (Dubatti, 2012, p. 57).

19 En el cuarto capítulo de su propedéutica, Jorge Dubatti explica por qué el teatro no puede ser visto como un simple acto de comunicación, sino como un acontecimiento social, cultural y artístico, partiendo de unas coordenadas fundamentales que se deben considerar para comprender el fenómeno escénico contemporáneo, donde el concepto de representación está puesto en duda o por lo menos debe compararse con otras perspectivas.

Entonces, el acontecimiento se constituye en una forma de comunicación mediada por la formación y la *poésis*, la cual es la acción corporal en vivo del actor-actriz y es contemplada, atestiguada y cocreada por ese espectador emancipado.

En *El fallecido ojo de vidrio*, partimos de la intención de generar un acontecimiento o suceso donde no hay espectadores en el sentido literal de la palabra, sino testigos o partícipes. Es en esa dirección que rescatamos la idea de un espectador emancipado:

Nos hace falta otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica, pasiva implicada por la palabra esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el drama. Drama quiere decir acción.²⁰ (Rancière, 2008, p. 11).

Un espectador que cumple una función de expectación donde puede no solo interpretar el hecho teatral, sino vivenciar, sentir, emocionalizar, describir, narrar, complementar y fundamentalmente cocrear. El personaje de *El fallecido* es una creación comunal donde todos los partícipes aportan elementos para su creación, lo que hace posible la idea de un público que desaparece como observador y un personaje que se desvanece solo como ficción.

¿Pero esa ansiada desaparición de un público se da en un teatro de presentación o de representación? Partimos del criterio que el concepto de testigo está asociado a un teatro de presentación, donde el personaje se niega a desaparecer, sin embargo, esto podría ser una especie de contradicción porque la presentación se plantea desde el “yo hago, yo digo, yo estoy aquí”. De hecho, el actor o la actriz, pasan a ser más importantes que el personaje, ya que se trata de llevar a la escena, no situaciones o sucesos extraños, sino que en el acto de presentar se exigen todos los rasgos de sinceridad y honestidad posibles.

Robert Abirached (2011) lo plantea en los siguientes términos:

El actor es el objeto principal de esta ciencia, nueva en Europa: queda llevar a cabo su aprendizaje, dejando que la vieja mimesis se debata con su sospechoso empirismo que, desde Stanislavski a Dullin, ha sobrevivido a los ataques de todos los métodos. En la intersección entre la musculatura y la afectividad se encuentra la respiración: tanto en el actor como en el atleta se basa (en los mismos puntos de apoyo), según dos procesos inversos, pero que recorren en sentido contrario un trayecto idéntico.²¹ (p. 352).

20 El texto *El espectador emancipado* de Rancière, es un análisis crítico del papel que juega el público en las artes. El planteamiento fundamental es que eso que llamamos espectador en realidad es el elemento que configura la obra de arte.

21 En *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Robert Abirached plantea que no solo desde ahora sino desde comienzos del siglo XX el personaje en el teatro está puesto en duda, ya que se argumenta en la ficción y no en la sinceridad.

Tuvimos en cuenta el postulado donde se afirma que en la escena tradicional se conversa por medio de diálogos más o menos comprensibles para el público espectador, pero que en las posibilidades de la escena contemporánea no se pretende un discurso dirigido a espectadores que son como un ente homogéneo, sino a personas en específico.

Tal vez, en nuestra puesta en escena se quiere involucrar a un público activo. No emitimos un discurso para esperar una respuesta lógica de un participante o asistente dudoso, interactuamos con seres reales, de carne y hueso, con sus opiniones, que se pueden manifestar a partir de sentimientos y emociones, que expresan sensaciones vivas en la escena; claro, sin la intención de manipularlo u obligarlo a tomar partido en lo que no quiere²².

Nuestra puesta difiere del teatro clásico porque no se soporta en una representación, en cambio, sí en una presentación o presencia; no se pretende que el público-espectador se identifique con el actor o el personaje, sino que se utiliza el recurso de la desidentificación, con la pretensión de desaparecer como personaje y convertirse en una especie de conmoción propiciada por la alteración de los sentidos.

Es por ello que en la puesta en escena las sombras chinescas o proyectadas en la pared son esenciales, lográndose por medio de un efecto que se consigue al interponer muñecos y personas entre una luz de linterna o lámpara y una tela blanca, de manera que la oposición, movimiento y desplazamiento de los muñecos y personas se proyecta en sombras, que representan situaciones en movimiento y se constituyen en un interlocutor válido y vivo, tanto para el personaje de El fallecido, como para el público-testigo.

Otro elemento de la puesta en escena es buscar un repliegue de la síntesis o de la complejidad dramática, pero sin pretender un discurso homogéneo, ni significar en una sola dirección. No nos interesa que todos los partícipes entiendan perfectamente el suceso o que aquello que ocurrió en el acontecimiento, tanto racional como corporal o emotivo, sea igual para todos y todas.

Se espera que el partícipe tenga la capacidad de decodificar el suceso, permitiendo que descifre muchas de las acciones e imágenes. En nuestro proceso, la decodificación se basa en signos y símbolos auditivos, sonoros y visuales, donde los espectadores emancipados no requieren de una historia unidireccional, sino que tengan la capacidad de construir, vivenciar y elaborar su propio relato o crear su propia narrativa, esto es, relacionar aquello que ve y vive con su vida, sus sentimientos, deseos y anhelos.

22 El teatro de participación ha realizado invaluable aportes a las artes escénicas y sobre todo al teatro entendido como acción social e instrumento pedagógico. Sin embargo, nos oponemos a ese teatro de participación que ridiculiza al público-testigo.

Entonces, no es importante entender sino sentir, tampoco aceptar sino sentar una postura, esta no necesariamente construyendo un discurso político o ideológico, sino propiciando que cada partícipe se proyecte en el acontecimiento y abandone ese territorio donde puede ser complaciente y se convierta en un ser crítico. Lo fundamental es que quien participe pueda concretar su acción de presencia en el suceso:

Para proponer un camino de florecimiento del acto performativo, partimos, que una experiencia escénica debe trabajar con figuraciones y ficcionalidades individuales. Para que esto suceda, es muy importante que el actor pueda moldear como “arcilla” su ser, antes y durante el proceso creativo en curso, experimentando las consistencias de la “arcilla”, y su maleabilidad antes de la expresividad buscada. (Braga, 2014, p. 54) (traducción propia).

Otro elemento fundamental en el desarrollo de la obra fue el intentar “crear” con el cuerpo del actor-actriz, con su sangre, espiritualidad y con la imagen poética que deriva de la sombra, pero lo más importante, es el retorno del cuerpo como centro de atención; para ello, se acude a la presencia física y corporal, al movimiento transitorio, al cuerpo manejado con desfachatez, con desvergüenza y sin dejar de precisar la gestic y la kinesis.

En *El fallecido* queremos construir un cuerpo como algo que significa y sensibiliza al mismo tiempo, no nos interesa este como depositario de la palabra o del conocimiento, sino un cuerpo-signo, un cuerpo-símbolo que maneja un discurso disímil al racional, que significa y transmite independiente del texto o la razón.

El montaje adquiere características de metalenguaje, entendido como el lenguaje teatral que nos permite asimilar otras expresiones del ser humano en procesos de creación como los físicos, emotivos, pasionales, racionales y estéticos, empleando para ello referentes que llevan al partícipe-testigo al lugar de la representación, donde no se pretende representar en un lugar y un tiempo determinado, pues la historia no conduce el drama, sino es el acontecimiento real y estético lo que transmite y significa.

Deseamos poner en duda las tres unidades propuestas por Aristóteles desde el siglo III (a. C.): de tiempo, acción y espacio. Ya no es necesario o por lo menos pertinente, que los sucesos mostrados en la puesta tengan una secuencialidad temporal, es decir, nos tomamos el atrevimiento de ir del tiempo presente al pasado, incluso, saltamos en diferentes épocas y momento históricos donde transcurren acciones entre dos hechos diferentes o dos crónicas incompatibles.

De igual forma, el espacio no es necesariamente coherente, pues no debe dar la sensación de un lugar realista o natural, incluso, el espacio es totalmente ficcionario o imaginado y no coincide con un espacio real, ya que se trata de un garaje semi-derruido, el cual se convierte por obra del arte en una cripta. Está en la capacidad creativa del espectador-testigo transformar o no ese garaje en un mausoleo.

La acción no se realiza en función de un personaje o de un suceso determinado y no constituye el tema central de la obra o del montaje. Esa secuencialidad aristotélica está sustituida por actos, hechos o acontecimientos, que no apuntan a que los espectadores-testigos entiendan una fábula, tengan un aprendizaje y cumplan niveles de identidad con el personaje, pues no es fundamental para ellos lo que se narra en la escena, sino que comprendan al actor o el performer que se vale de múltiples elementos personales para construir el suceso escénico que ellos deben reinterpretar.

Ese actor-performer juega por instantes con ser él en la escena. En otros momentos se distancia de sí mismo y construye un comportamiento extraño, chocante, ridículo y parcialmente indescifrable, pues la pretensión no es que se le vea como un personaje perfectamente definible, pero tampoco como un actor que se confiesa ante el público.

Como se puede apreciar, estamos inmersos en el debate sobre la crisis del personaje, la acción y la puesta en escena. Sí, participamos de las propuestas que buscan una transformación profunda del hecho escénico, donde las acciones rechazan la teatralidad, y buscan una especie de modelo de ritual contemporáneo, donde lo sagrado tiene que ver con lo arcaico.

Quizá la pretensión sea demasiada, pero deseamos regresar a estados oníricos, a niveles instintivos y subconscientes, buscando un teatro casi que religioso, mítico, mágico y fundamentalmente vivencial, retomando las raíces de lo ancestral, primigenio y originario, pero sin la pretensión de hacer religión con el teatro, por ello miramos hacia la ceremonia, los misterios, el drama tribal y la sombra pautada, sin la intención de volver verdad el acontecimiento teatral.

El culto actual fue el paradigma a seguir en el proceso de montaje y para ello intentamos descomponer el cuerpo del actor-performer e involucrarlo con el del participante-testigo, con la intención de generar un atrevimiento y una intensidad que comprometan a todos los partícipes, pues lo importante no es divertir o mostrar, sino sacudir por medio de un teatro de acción directa que nos convierte en el lugar del suceso como en una especie de organismo social o cultural.

En la indagación de este planteamiento fue necesario asumir una estrategia de bifurcación para profundizar, confrontar y cuestionar esas dos formas de teatro que se encuentran en la actualidad en dos polos opuestos: el teatro dramático y el teatro posdramático; el primero, supuestamente se argumenta en la representación, el segundo, en la presentación, pero se descubrió muy rápido que en ambos casos tocan otras relaciones interesantes como la relación arte-vida, ficción-realidad, presencia-ausencia, estado-personaje; en fin, vínculos que se convierten en temas de importancia para el desarrollo de una investigación crítica.

Para comprender esto fue necesario entender un poco cuáles eran los comportamientos, intenciones y búsquedas de actores-actrices en el teatro dramático y posdramático.

El fallecido ojo de vidrio.



Foto: Camilo Suárez.

El actor en el teatro dramático

Son muchas y variadas las formas de analizar el teatro dramático, sin embargo, lo podríamos entender como el que se argumenta en el drama y contiene la idea de acto, acción y situación. Aunque algunos teóricos insisten en diferenciar el drama del teatro, ya que el primero remite al texto escrito y se ubica en el territorio de la literatura y el segundo es el suceso escénico propiamente, el teatro dramático es entonces el que parte del texto escrito para ser actuado en la escena.

Si lo entendemos así, estaríamos hablando no solo del teatro de occidente a partir de Grecia, sino de categorías teatrales de Oceanía, Oriente (tanto en China, Japón e India) y otros lugares como la América actual y la prehispánica, donde este tipo de teatro ha tenido y tiene una existencia regular y significativa, que inclusive aún hoy se conserva, como es el caso del teatro de muñecos, de marionetas, de sombras o el que combina este tipo de posibilidades²³.

A partir del siglo XVIII y específicamente en el XIX, el teatro dramático se empieza a definir como una forma determinada que se fortaleció por la consolidación de la burguesía, quien debatía por medio del teatro los problemas más profundos de la humanidad, a través de la presentación de personajes de insondable seriedad e

²³ Desde la perspectiva de asociar diversas técnicas y formas de presentar los sucesos, acontecimientos y situaciones podríamos entender *El fallecido ojo de vidrio* como una propuesta de teatro dramático, sin embargo, se trata más bien de un montaje que amalgama un sin número de posibilidades.

inspiración social. En ese sentido, el teatro operaba como una especie de catarsis o pago de deudas morales, económicas y psicológicas.

Con el trascurso de la historia y el devenir del siglo XX, se comenzó a llamar teatro dramático a todo aquel que se argumentaba en el texto escrito para ser interpretado y al que recurría a la palabra para plantear sus conflictos, situaciones y desenlaces.

Ya en la segunda mitad del siglo XX, Patrice Pavis (1998)²⁴ lo define en estos términos:

Lo dramático es un principio de la construcción del texto dramático y de la representación teatral que muestra las tensiones de las escenas y de los episodios de la fábula hacia un desenlace (catástrofe o resolución cómica) y que sugiere que el espectador quede cautivado por la acción. (p. 144).

Como se puede apreciar, el teatro dramático está sustentado en el conflicto y la acción que realizan personajes en un lugar determinado y consiste, como lo definió Aristóteles hace más de veinte siglos, en la imitación de una acción de carácter elevado realizada por personajes en acción y no por medio de una narración, que al suscitar piedad, compasión o pánico, consigue la expiación de las emociones, de los sentimientos o las culpas. Mucho se podrá debatir sobre la vigencia o actualidad de este teatro en estos términos, lo cierto es que este no excluye otras maneras de concebirlo.

En un medio artístico como el nuestro, el teatro de texto es el que más se representa, incluso, algunos programas, escuelas y academias lo utilizan como una herramienta pedagógica, y aunque son varios los intentos que se han realizado por implementar otras alternativas contemporáneas para transmitir el conocimiento en las artes escénicas, varias de ellas parten del reconocimiento de la existencia del modelo que se pretende superar, es decir, el drama, el conflicto, la situación y el personaje siguen vigentes.

Sabemos que el teatro dramático deriva exclusivamente del texto, lo cual nos permite reconocer que se puede hablar de dramaturgia del autor, pero no por ello se opone o va en contravía al teatro de la imagen, gestual, físico, de objetos, de sombras, muñecos y otras formas teatrales, en donde dramaturgias como la del actor-actriz o de la puesta en escena juegan un papel importante.

Es precisamente el concepto de dramaturgia el que le permite subsistir, ya que en su sentido más genérico, es la técnica que busca establecer los principios de la construcción de una obra sobre la escena. Se debe tener en cuenta que en la actualidad la dramaturgia puede ser entendida como todo escrito o reflexión sobre el hecho teatral. Martínez (2012) expresa al respecto:

24 Aunque Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro* no dedica un aparte al teatro dramático, sí lo menciona y lo argumenta comparándolo con el teatro épico en su aparte dedicado a lo dramático y épico.

El arte de la composición dramática. En el teatro, este término abarca todo escrito o reflexión sobre el hecho teatral; desde la poética, la técnica, y las condiciones propias de la representación, se trate de la obra de una época o de un género o de un autor. La dramaturgia clásica estéticamente considerada, es aquella basada en la acción, la cual es analizada como la evolución de un sistema orgánico de tensiones entre personajes.²⁵ (pp. 114-115).

Como se puede observar, lo dramático no se limita al teatro de texto ni a un teatro aristotélico, sino que abarca muchas de las expresiones y manifestaciones escénicas contemporáneas. Está por demás afirmar que el teatro de texto, a pesar de la crítica y sus detractores, sigue vigente, es contemporáneo y se seguirá produciendo, escribiendo, creando y mostrando al público, espectador o testigo. Esto no quiere decir que no se pueda realizar o plantear un teatro con otras características que quebrante la lógica y la misma configuración del teatro dramático.

Pero plantear un teatro que transgreda un modelo tradicional, no solamente implica descifrar su funcionamiento, requiere de su conocimiento para pretender variar su estructura básica, lo que supone un proceso que debe ser analizado desde un contexto académico, pedagógico y creativo, en el que fundamentalmente su resultado debe ser, como todo en el arte, criticado, valorado, analizado y cuestionado, claro está, sin descalificarlo.

Por lo anterior, programas de Artes Escénicas, como el de la Facultad de Artes ASAB, posibilitan que los estudiantes de actuación y dirección utilicen como objeto y tengan como fundamento en su formación el estudio del teatro dramático y de género, pues es el paradigma que caracteriza el teatro universal desde Esquilo hasta Müller, pasando por Shakespeare, Lope de Vega, Pirandello, Brecht, Beckett o Sam Shepard, hasta dramaturgos tan contemporáneos como Perla Szumacher, Jaime Chabaud, Sabina Berman o David Mamet, entre otros.

En todos los autores que transitan un espacio de tiempo bastante significativo, existe un común denominador, su construcción creativa no está solo argumentada en la unión de acción tiempo y espacio, sí en un manejo técnico de la actuación por parte de actores y actrices a quienes se les pide el conocimiento, adecuación y perfeccionamiento de sus herramientas de trabajo, que son el cuerpo y la voz, asociados a los sentimientos y emociones, lo cual implica que de alguna manera la dramaturgia contemporánea establece un estrecho vínculo entre el texto escrito y las personas que asumirán, actuarán, vivenciarán o interpretarán estos textos.

25 Este es el planteamiento sobre el concepto de dramaturgia en la actualidad de Gilberto Martínez (q. e. p. d.). Sin embargo, se comprende que el mismo concepto evoluciona y cambia constantemente, por ello limitarlo a la escritura de texto o al lenguaje escrito es un despropósito o una falta de información y referencias actualizadas, ya que podemos hablar de dramaturgia del actor, del espacio, de la escenografía, de la música, etc.

Esto ya es un cambio sustancial en el concepto del teatro dramático contemporáneo, pues en épocas pasadas, el autor escribía sus textos independiente de quienes lo fueran a asumir en la escena. Incluso, en algunas ocasiones el escritor de obras de teatro componía en la soledad, caso muy diferente al actual, en donde casi siempre, el dramaturgo escribe para sí mismo o para unas personas en concreto a quienes conoce, asumiendo que comprenderán sus planteamientos y perspectivas creativas.

Sin embargo, una herencia primordial del teatro dramático, en relación con la contemporaneidad, es que se sigue sosteniendo en la relación cuerpo, voz y sentimientos, pues en ella, se argumenta la más esencial y visible forma de comunicación que tiene el arte escénico. Particularmente en el teatro dramático, las personas con la ayuda de la técnica, se transforman y cambian en el escenario, adoptando aquello que se pretende comunicar por medio del texto, pero su principal elemento es la expresión sensible (cuerpo, voz, emociones), que lo pueden llevar a construir un personaje sobre la escena y a manifestarse por medio de múltiples lenguajes visuales, auditivos y sensitivos, que no siempre derivan en la construcción de un personaje, sino que puede ser también una caricatura, un escorzo o un chicle, en el que lo fundamental no es que sea verdadero sino creíble.

Por ello, en la actualidad, las posibilidades de un cuerpo y una voz preparados para la creación expresiva en la escena presuponen una ejercitación atenta, metódica, progresiva, sensible, consciente y eficaz. También es por esto, que en varios programas de actuación el área de expresión corporal está constituida por el entrenamiento actoral, la danza para actores y actrices, la gimnasia o acrobacia escénica, y por algunas técnicas específicas como la biomecánica de Meyerhold, el mimo corporal dramático de Decroux, el actor súper marioneta de Gordon Craig y otras, derivadas del teatro dramático o que nacieron en estas vertientes, considerándose cátedras afines necesarias para el futuro actor o la actriz en formación.

Ahora bien, se entiende que el entrenamiento actoral o la preparación para la escena, no es para que el artista en formación desarrolle un modelo de belleza corporal, sino para que discipline su corporalidad, desarrolle sus habilidades, afine sus emociones y haga consciencia de sus capacidades, posibilidades y retos, sobre todo, para que tenga opciones reales para resolver los problemas del presente de una manera creativa, lúdica y propositiva.

En oposición al enfoque del entrenamiento del actor fundamentado en la búsqueda del dominio del cuerpo-instrumento (tendencia dualista), encontramos otra tendencia fundamentada en la idea de unidad dinámica del cuerpo. Un entrenamiento que no propone el dominio del instrumento cuerpo sino que

busca eliminar los obstáculos que bloquean el proceso creador del actor y su comunicación. (Carvajal, 2007, p. 39)²⁶.

Es válido preguntarnos qué se le puede exigir al actor que protagoniza la obra *El fallecido ojo de vidrio* analizada desde el teatro dramático contemporáneo y remitiéndonos a varias propuestas, sin embargo, podríamos decir que debe tener claro que la sustancia de su oficio corresponde al poder descifrar con su cuerpo y voz, sus facultades mentales, sensitivas y su capacidad creativa y naturaleza, el personaje, el rol o el estado emotivo que fue concebido por el escritor, dramaturgo o autor y el director.

En el teatro dramático actual los actores y actrices deben por lo tanto utilizar cuerpo, voz y emociones con un manejo adecuado, en la medida exacta y con el ritmo requerido por la propuesta, para hacerlo debe tener las condiciones y la disposición necesaria con la que se partió en el desarrollo del montaje. Se entiende que es un proceso en construcción en donde la labor de la preparación para la escena es transformar la capacidad cotidiana en movilidad extracotidiana, generando movimiento estético o acción física, sonido orgánico y palabra creíble en el escenario.

Las diversas técnicas del teatro dramático permiten a actores y directores el reconocimiento de las capacidades, posibilidades y deficiencias del cuerpo, la voz y las emociones en el escenario. Los actuantes, aprenden a decidir lo que deben hacer, decir y sentir en el momento de actuar y a qué deben recurrir según las exigencias planteadas.

Ya no se trata solo de construir un personaje, se debe expresar con todo el ser, lo cual es diferente a moverse y hablar en un espacio determinado. Cuando se está expresando con la intención de comunicar en un espacio artístico, se asume un camino de selección, aceptación o rechazo, que implica un minucioso proceso de autodisciplina. El actor se convierte en observador meticuloso de su comportamiento, de sus sentimientos y emociones, con la posibilidad de reconocer carencias, virtudes y convirtiendo las necesidades en herramientas de trabajo y en práctica cotidiana.

En esa dirección, por ejemplo, no podríamos hablar solo de teatro dramático, corporal, gestual, naturalista, didáctico, de cámara, de calle, etc; preferimos asumirlo como una unidad psicotécnica entendida como relación vital que existe entre el actor, el actuante, la persona o el personaje, que utilizando su cuerpo, voz y emo-

26 *Hacia un marco teórico del training o entrenamiento en la formación del actor*, es el título de la investigación de Marleny Carvajal Montoya, en el cual manifiesta que el actor debe desarrollar la interacción entre el cuerpo y la mente, para desplegar la capacidad de someter “algo” al control de la voluntad personal, si quiere tener un acertado desempeño en el teatro contemporáneo.

ción entra en concordancia, por medio de procesos de comunicación²⁷ no formales, con el público, el espectador, el testigo o partícipe.

Toda persona que asuma el oficio de la actuación en el teatro dramático contemporáneo, debe desarrollar habilidades básicas para aprender a manejar sus condiciones físicas, sonoras y expresivas de múltiples formas, así mismo, debe tener opciones en la búsqueda del movimiento, del sonido y de la transmisión de sentimientos, por lo tanto, necesita emprender para la escena una preparación y un entrenamiento consiente, selectivo, meticuloso, riguroso y creativo, para ello el sentido de ensayo o de repetición es primordial, ya que la reiteración permite desarrollar las destrezas corporales, vocales y emotivas necesarias para la correcta estructuración del cuerpo y la voz, así de alguna manera perfilar las emociones en el proceso creativo.

Directores, actores e investigadores nos preparamos en la búsqueda de movimientos indescritibles, vertiginosos y novedosos para la escena. Cuerpos que deben realizar en el escenario sin dificultad y con la máxima precisión movimientos, gestos, peripecias, que para el común de la gente aparentan y parecen ser difíciles de ejecutar, pero que con una preparación adecuada deben convertirse en trabajo de primer orden, ya que una de las tendencias de las artes escénicas es hacia la espectacularidad; es así como en el proceso existe la intención de que el actor controle al máximo sus movimientos y sepa manejar los ritmos, las pausas y los estados de alta emoción.

En algunos casos, no puede permitirse el descontrol sentimental porque esto no sería más que sobreactuación. Es importante que se haga conciencia sobre la forma y la simplicidad de la actividad, pero estas dos herramientas no pueden aniquilar al actor, quien no debe perder su propio rostro buscándolas, por el contrario, debe hacer resaltar su expresividad perfeccionándola sin exagerar, sin robar la atención del espectador-testigo, ya que lo convertiría en público cotidiano, y lo que se busca es que esté presente en el acontecimiento.

También es cierto que en algunas ocasiones se intentó llevar el cuerpo y sus estados emotivos al máximo de expresión y sentimiento, partiendo de conceptos como el de Ruiz (2012):

La figura del actor como un elemento angular que permite renovar la concepción teatral en su conjunto, que erige el oficio de la actuación como un espacio de investigación artística y antropológica sin igual, desde el cual poder consolidar, contradecir o poner en duda la estructura social, política y cultural de la sociedad. El legado de los maestros del siglo XX puede leerse como una invitación

27 En nuestro proceso hablamos de comunicación no formal en la medida en que ya no nos referimos a esa forma de comunicación en la cual hay un emisor, un mensaje y un receptor, sino que esta estructura se trastoca y complementa con otros elementos que participan en el proceso comunicativo, como por ejemplo el código, el medio, el referente, el contexto, el canal, el signo o el estado emotivo del actor-personaje.

a continuar este camino en los tiempos venideros, *a priori* nada propicios para un arte artesanal como es el del actor. Su memoria entonces no producirá el dolor improductivo de la nostalgia, será más bien un susurro que nos impulse a explorar nuevos caminos acompañados por el estimulante bagaje de la herencia.²⁸ (p. 530).

El planeamiento de Borja Ruiz nos recuerda de nuevo el poder y encanto del quehacer visto como un acto artesanal, pero que tiene por necesidad transformarse y mutar y, que si bien recoge la herencia de los maestros del pasado, está por tanto obligado a proyectarse en el futuro; un mañana incierto, lleno de exigencias, incógnitas y problemas, donde la escena como nunca está ligada con el comercio, la industria, produciendo nerviosismo y presión por el temor al fracaso o al hecho de no poder sobrevivir del oficio.

Por lo tanto, la preparación del cuerpo y sus emociones debe estar encaminado a vencer temores, timidez, inseguridad, tensiones innecesarias o desconfianza, ya que en muchas oportunidades esto impide el propósito del trabajo creativo, que tiene como fin comunicar con y desde su cuerpo las ideas, pensamientos y sentimientos.

Cuando el cuerpo y la voz no transmiten estados especiales, los sentimientos del actor no son correctos, ni como los experimenta ni vivencia. En la escena se le ve desafinado, desequilibrado y sin manejo de su herramienta de trabajo, por lo tanto, el actor está obligado a desarrollar, corregir, afianzar y depurar su corporalidad y sonoridad. No se puede olvidar que tiene la tarea compleja de presentar externamente sentimientos invisibles, emociones internas y pensamientos arbitrarios.

En el teatro dramático contemporáneo, actores y actrices, deben poner atento oído y cuidado a su propia lógica corporal y vocal, para descubrir que está cargada de emociones, deseos, objetivos, sentimientos, contenidos y propósitos.

En el proceso de montaje se pretende que los movimientos y las acciones en el escenario sigan un patrón interno, tenga fluidez y la expresión necesaria para seducir al espectador-testigo e intentar aportarle en su cotidianidad, de paso compitiendo con cientos de opciones y posibilidades que tiene en la actualidad.

No podemos olvidar que el teatro, comparado con otras alternativas artísticas como el cine, la televisión, el circo, el performance, puede tender a verse como un evento casi que medieval, es por ello que cada día las exigencias para los actantes son más afinadas, determinadas y exactas.

De este planteamiento en el proceso de *El fallecido ojo de vidrio*, se retomó la idea de un teatro dramático, que si bien se argumenta en el texto, lo que finalmente

28 Considero que quien más ha indagado en el desarrollo y perspectiva del actor en el siglo XX ha sido Borja Ruiz y su texto *El arte del actor en el siglo XX*. Este es un referente obligado para cualquier tipo de análisis que se quiera hacer sobre el tema en el presente.

importó fue la puesta en escena, que sin temor, centró la atención en el cuerpo, las sombras y la relación con el público-testigo.

En la puesta en escena se trasladó el conflicto que, normalmente en el teatro dramático, ocurre en el escenario y al cual los espectadores asisten como voyeristas, a su vez, se eliminó este para que el conflicto transite entre el personaje y los espectadores-testigos, sin olvidar que se está en un mundo ficcionario, pero que tiene la intención de construir otros universos creativos. Recordemos que el espacio es la reproducción de una cripta donde los asistentes-testigos son colocados en el mismo nivel del personaje-actor, por tanto, el conflicto es común y la pretensión es que el lugar que imagina el personaje-actor para su habitar, sea el mismo de los partícipes.

El conflicto que se traslada de un escenario cotidiano al espacio donde ocurre el suceso y que está habitado por el personaje-actor y los partícipes, permite que todos los presentes se involucren en el acontecer, o mejor en el acontecimiento, ya que también se cuestiona la idea de espectáculo y se pretende reemplazarlo por el convivio.

Se toma de lo dramático la idea del texto y de él se parte²⁹. Igualmente, se intenta construir un personaje y hay unas situaciones fácilmente reconocibles, pero el tratamiento del conflicto, la relación con los asistentes y la puesta en escena, corresponden a otra lógica en la que, por ejemplo, no se comprende el hecho teatral como espectáculo sino como convivio, como acto en comunión y acontecimiento.

Dubatti (2012) define esa búsqueda en los siguientes términos:

Llamamos convivio o acontecimiento convival, a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos, y espectadores, en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). (p. 35).

Entonces: ¿se trata de un personaje en la escena o de un actor que utiliza elementos como vestuario, máscara y objetos, para construir un universo incluyente? Si la puesta en escena es concebida como un convivio, donde la existencia real de partícipe es un elemento primordial y necesario, no podríamos hablar de teatro de representación sino de presentación. Esto implica que es el actor el que participa de un suceso que incluye unos cómplices que no son espectadores tradicionales, pues es con ellos y desde ellos, que se construye el evento. Por eso, quizá sea necesario estudiar otras opciones, como la que deriva del teatro posdramático, para analizar el montaje.

29 De hecho, el texto *El fallecido ojo de vidrio* fue publicado por la Editorial de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas mucho antes de su estreno en el libro *Eco de voces sin aliento*, que es una publicación de diez monólogos colombo-mexicanos y cuya compilación y edición estuvo a mi cargo.

El fallecido interactúa con el público.



Foto: Camilo Suárez.

El actor en el teatro posdramático

En relación con el concepto de teatro posdramático hay un debate muy extenso y fructífero, ya que este 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 concebirse como una amplia gama de manifestaciones escénicas (incluso concebidas como espectáculos de masas que se acogen o enmarcan en categorías teatrales y parateatrales).

En la actualidad, varias manifestaciones teatrales se definen como posdramático, o pretenden clasificarse con este rótulo, pero si nos atenemos un poco a lo que el alemán Hans-Thies Lehmann (2013) plantea, el teatro posdramático hace referencia a las expresiones teatrales contemporáneas que declaran la crisis del personaje, del conflicto, de la situación y la misma crisis del drama, e inclusive pone en duda el mismo teatro como propuesta estética, y acota:

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 con-

ciencia política y de memoria. En la etapa actual coexisten el teatro dramático y el posdramático.³⁰ (p. 14).

Hay algo que es muy importante en relación no solo con lo posdramático, sino con la contemporaneidad, es que el actor-actriz vuelve a ser el centro del suceso y acontecimiento teatral, entonces, el texto dramático comienza a dejar de ser lo prioritario y otra vez el cuerpo del actor vuelve a ser trascendental, su presencia y la forma de interpretar, incluso no únicamente dilucidando o construyendo una idea de personaje, sí a través de los estados y de la presencia. No es el personaje el que se ve en la escena, es el propio actor, y ya no hablaríamos de representación, disertaríamos de presentación, así mismo, no hablaríamos de personajes, mejor de actores o de actrices en la escena.

Este fue el camino que se pensó inicialmente para construir la propuesta de montaje de *El fallecido ojo de vidrio*, se trataba de que la persona-actor apareciera sin máscara y sin vestuario ante el público-testigo en una cripta y que desde allí emitiera el texto. El primer inconveniente que se presentó fue el de hacer creíble que una persona normal, común y corriente, estuviese intentando crear un mundo mágico en un lugar ficcional, pues era un sótano acondicionado como una imitación de una cripta.

Esta primera contradicción nos llevó a pensar que quizás el camino era hacer la obra en un cementerio, por lo que realizamos algunos ensayos en un cementerio de la ciudad, sin embargo, la obra fue adquiriendo un tono hiperrealista y con cierta tendencia a lo patético y al tratamiento del texto sobrecogedoramente, inspirado por el ambiente lúgubre y misterioso, que es difícil de abandonar en un cementerio.

De tal forma, para el proceso ni el actor al natural, ni un camposanto verdadero, permitían lograr uno de los objetivos fundamentales que era el de desaterrorizar la idea y la imagen de la muerte. Por lo que estos dos elementos característicos del teatro posdramático no se desarrollaron en el proceso de puesta en escena.

No es que desde el comienzo se hubiese pensado en realizar el montaje a partir de las características de este tipo de teatro, es que el proyecto tenía como idea central la de realizar una indagación sobre los conceptos de representación asociado a la interpretación y presentación, coligado a los estados emotivos. Esos debates son propiciados por algunas de las perspectivas del teatro posdramático.

Es innegable que estamos asistiendo a una transformación de la escena contemporánea en lo que se refiere a esa relación persona-personaje, incluso, algunos hablan de una crisis del personaje enmarcada en una crisis del drama tradicional, lo que lleva a una evolución del teatro, y en términos generales, de las artes escénicas.

30 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.

Es un poco extraño; si bien, artes como la literatura y el cine también están mutando, en ellas no se pone en duda la existencia del personaje. Ahora, si analizamos la evolución del teatro, nos encontramos con que el personaje ha ido cambiando y acoplándose a las circunstancias, los contextos y las situaciones de cada momento histórico y lugar.

Probablemente, en el siglo XX asistimos a la disgregación³¹ 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 ficción y se centra en el concepto de presentación. Ryngaert y Sermon (2016) afirman:

El personaje no tiene valor en tanto que aparición ficticia, ya no crea ilusión: sobre la escena no aparecen más que cuerpos de intensidad y de oralidad. Al mismo tiempo también es cierto que de ninguna manera podemos reconocer la desaparición imaginaria del personaje, puesto que las voces alternativamente yuxtapuestas, sincopadas, entremezcladas, que tejen la partitura, terminan a menudo, a pesar de todo, por revelarse más o menos identificables.³² (p. 61).

En nuestro montaje intentamos que del mismo modo como se va descomponiendo el personaje en las partes esenciales que lo configuran (el texto, la máscara, el vestuario, los elementos de actuación), también se va desvaneciendo su tiempo y el sentido cronológico en el que se sustenta su permanencia, volviéndose anacrónico y atemporal. Estas características fueron tomando relevancia, de tal forma, lo lineal, en términos de tiempo y espacio, se fue transmutando, para que el público-testigo pierda un poco la noción de tiempo y espacio, olvidando en dónde está y el tiempo que transcurre mientras participa del acontecimiento.

No es que no existiera un tiempo y un lugar para *El fallecido*, es que estos elementos no los presentamos de manera lógica y racional, pues no era importante definir dónde había vivido, dónde podría habitar y en qué época o lugar. Indudablemente, su realidad es presente, es en el lugar y tiempo en el cual ocurre la representación. Buscamos una especie de ausencia de ubicación o una posible ubicación múltiple, por eso recurrimos a la técnica de las sombras, para crear otros lugares y otros tiempos que rompían con el concepto de teatro a la italiana, la vieja fórmula de la platea y la silletería.

Quien se para en un escenario está impulsado por una búsqueda constante del movimiento o por una necesidad de inmovilidad. Al crear un espacio diferente al de

31 Entendida como la desunión de las partes que configuran el todo, más con la destrucción del todo. Disgregar para volver a asociar.

32 *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.

escenario-platea, también crea la probabilidad de asociar estas dos tendencias en busca de nuevas posibilidades del desplazamiento e inmovilidad.

En algunas de nuestras reflexiones encontramos que para realizar la puesta en escena no podíamos instalarnos en un espacio real y no teníamos oportunidad de que el actor se mostrara como tal ante el espectador, pues deseábamos un teatro de participación activa, donde él se convierte en público o asistente-testigo, queríamos que formara parte del acontecimiento, y por desgracia o virtud, teníamos que hacerlo a partir de un extenso texto.

En el teatro posdramático lo que más se ha transformado es el texto. Recordemos que en el teatro dramático, la obra escrita es una estructura didáctica y dialogal, donde cada uno de los parlamentos de los personajes hace avanzar la acción y tiene una repercusión en el conflicto. Para ello, es necesario que el espectador comprenda el tipo de comunicación que se quiere establecer con él. Es claro que no es una comunicación necesariamente histórica, pero sí relacional, pues si no se establece un vínculo entre lo que ocurre en la escena y quienes fungen como espectadores, no se puede dar el hecho teatral. Por lo tanto, el texto y su manejo son fundamentales para este tipo de teatro.

En la contemporaneidad, el texto no es el elemento esencial sobre el que cabalga el hecho teatral, es más bien una nueva instalación de la oralidad y la palabra donde se yuxtaponen 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 claro y admiten cruces de lenguajes y estilos.

Eso fue lo que implementamos con nuestro texto en la escena; lo fragmentamos en pequeñas secuencias, que si bien son narradas por El fallecido, no necesariamente siguen un orden lógico y comprensible, no buscan un sentido racional argumentado en un diálogo. No es entonces un teatro dialógico. Esto no niega la posibilidad de que en contadas ocasiones el personaje convencional dialogue con el público-testigo, con algunos seres imaginarios y mucho más ficcionales que él, por ejemplo, con sombras-personajes, esqueletos parlantes, asistentes que al colocarles un objeto o un elemento de actuación son tomados como otros que definitivamente no son ellos.

Aparece en el lugar de representación discursos acompañados de intertextos, textos silenciosos, textos del cuerpo y de la imagen. Quisimos decodificar el texto para ponerlo en consonancia con otros elementos trascendentes de la escena como la música, la escenografía, las sombras, las luces, los efectos visuales que no requieren de un personaje para ser emitidos, por ello, se convirtieron en formas de expresión muy importantes para el actor.

Por otra parte, cuando nos remitimos a lo posdramático se piensa muchas veces en la idea de performers. De hecho, se habla con frecuencia de performer, en oposición al personaje que en cierta lógica debe desaparecer. Pero no podemos olvidar,

como lo plantea Fernanda del Monte Martínez (2013) en su ensayo *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*³³, que:

Pero no se trata de performance, y de hecho Lehmann aclara que la naturaleza del performance art es muy distinta de la del teatro denominado 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, a crear un universo, no representacional pero sí teatral. (p. 12).

Valga la aclaración de Martínez, dado que el performance, en este momento, puede ser cualquier actividad que alguien observe, escuche o disfrute en un lugar denominado como escénico o escogido como sitio de presentación. Pero también, puede ser algo que pretenda la representación o a la teatralidad, como lo que se procura en *El fallecido ojo de vidrio*.

Ese es el gran problema si hablamos de teatro posdramático. De cualquier forma, tendríamos que regirnos por unos postulados, criterios, conceptos estéticos, convicciones y características, pero no siempre ocurre así.

El teatro, muy a pesar de que algunos quieran desconocerlo, tiene unas características y ocurre en un lugar determinado, hay un emisor que sienta una postura, pone en público sus criterios, sus conceptos, su forma particular de ver el mundo, y hay un receptor, que lo disfruta, lo observa, lo critica, lo analiza; pero fundamentalmente, hay una forma particular de emitir un discurso o un mensaje estético, es decir, hay un modo de regulación o de ordenamiento, o quizá, de presentación de los sucesos.

Hace varias décadas, Ferruccio Rossi Landi planteó en su *Semiótica y estética*, que en el hecho teatral los actuantes, llámense o no personajes, siempre tendrán la sartén por el mango y orientarán el evento hacia sus intereses; solo en muy contadas ocasiones, el receptor tendrá la opción de convertirse en quien maneja la situación o en emisor del discurso, o no por lo menos, con las mismas condiciones de como lo haría quien inicialmente concibió el acontecimiento escénico.

Pero es cierto, en la contemporaneidad y en el teatro actual aquello que llamamos receptor tiene el poder y la condición de convertirse en emisor, de tal manera, que estos roles con frecuencia se trastocan. Este mecanismo se implementó en nuestro proceso de montaje y así ha ocurrido en las socializaciones de resultados de investigación que hemos realizado hasta ahora. Falta indagar el mecanismo por el cual esas intervenciones de los partícipes-testigos se convierten en situaciones concretas del convivio.

33 En su ensayo, publicado por la Editorial Paso de Gato, Fernanda del Monte Martínez desarrolla una investigación conceptual sobre las características de las escrituras teatrales que se acercan a la estética posdramática.

¿Nuestro resultado es teatro o performance? Tiene varias de las características del teatro dramático y otras tantas del posdramático. Creemos que lo que llamamos performance, también tiene algunas de estas características, pero para hablar de teatro y no de performance, debemos tener en cuenta ciertas particularidades específicas que conllevan a realizar un dibujo claro de si se trata de actores-actrices o personajes. Igualmente, es fundamental clarificar si actuamos desde los estados emotivos, si lo que queremos realizar es una situación, si nos interesa poner sobre la escena un problema, o si lo importante sigue siendo el conflicto.

En realidad, es difícil pretender que en determinadas épocas solo haya existido un teatro dramático, creo que como ahora, han existido diferentes formas de lo escénico, otras maneras de la teatralidad. Siempre ha coexistido también la posibilidad de crear en la escena no solo desde el texto, se puede hacer una puesta partiendo de la hoja de un árbol, una imagen, una idea, un sueño, que no necesariamente se transmita por medio de un escrito.

Si observamos con cuidado, Artaud, Meyerhold, Craig e investigadores escénicos con planteamientos anteriores a los de Hans Thies Leman, trabajaron desde esta perspectiva, por ejemplo, Peter Zsondi, en quien Leman se basó para teorizar sobre teatro posdramático, se argumentó en la necesidad de otras posibilidades para el arte escénico. No se puede desconocer que en esa búsqueda han surgido otras posibilidades de preparación para actores y actrices, como Grotowski, Barba, Tadeuz Kantor, Uta Hagen, Yoshi Oida o Hahold Guskin, solo para nombrar algunos de los que nos influyen día tras día.

Como lo manifiestan Ryngaert y Sermon (2016)³⁴, el actor:

Permanece a cargo, la mayor parte del tiempo de un juego y de un imaginario para construir, a pesar de los cortocircuitos de la ficción y de las diferencias de estilo. Raramente, el actor elige la neutralidad definitiva, no está desprovisto de emociones. Con la memoria de la escena, apuntaremos algunos fenómenos de la relación actor-texto-personaje, tal como se presenta en las escrituras que tocan los límites de las tradiciones y de los hábitos dramatúrgicos de la encarnación. (p. 177).

Con este panorama nos preguntamos: ¿para hacer teatro en la contemporaneidad, como se pretende en el *El fallecido ojo de vidrio*, se requiere de una propuesta especial de actuación y de preparación de la escena para actores y actrices, indagando conceptos específicos que justifiquen su comportamiento en la escena?

No tengo todavía los elementos suficientes para una respuesta asertiva, lo cierto es que considero que deberíamos hacer una división, no entre teatro dramático y

34 En ese fructífero debate sobre el actor y el personaje, los autores plantean una postura absolutamente contemporánea, y es que quizá estamos intentando pretender que el personaje desaparezca, o tienda a desaparecer, cuando en realidad, como lo hace toda la sociedad, se transforma y acomoda a las nuevas exigencias.

posdramático, sino entre teatro y artes escénicas, propiciando una especie de genérico donde muchas manifestaciones estéticas puedan ser entendidas como artes escénicas: performance, *happening*, instalación, arte *underground*, pasacalle, comparsa, circo-teatro, danza-teatro, equilibrismo, etc.; aceptando una categoría que llamaremos propiamente teatro, en la cual ubicaríamos el teatro dramático, posdramático, contemporáneo, de vanguardia, clásico, tradicional, alternativo, laboratorio y otras tantas manifestaciones.

Es innegable que puede haber tendencias que intentan asociar lo dramático con lo posdramático, lo clásico con las vanguardias, lo contemporáneo con lo clásico, lo alternativo con lo establecido; en alguna de estas categorías podríamos instalar nuestra propuesta.

El teatro no tiene que ver con un pensamiento o una idea, sino con el oficio, con el hacer, pues es una profesión reconocible, identificable, decorosa y que requiere de una formación específica para que actores y actrices adquieran los elementos que les permitan ejercerla con dignidad y ética.

Pero tampoco podemos desconocer que las posibilidades de formación para la escena se potencializaron cuando resurgieron y se asociaron de nuevo con el teatro y con elementos como la danza, el circo, la acrobacia, los malabares, el ilusionismo, el baile tradicional, todos asociados a la actuación. En el siglo XXI, parece que el actor corre el riesgo de ser remplazado y aplastado por la tecnología y la maquinaria, es por ello, que actores y actrices debemos preservar su capacidad creadora y su “capacidad artesanal”, para que el teatro, como arte vivo, pueda subsistir, consolidarse, evolucionar y plantear nuevas alternativas para la sociedad.

Es esto lo que estamos buscando con nuestra investigación y creación, una nueva mirada del teatro que recoja los elementos del pasado, que asimile los cambios del presente y que tenga la posibilidad de proyectarse hacia el futuro. Probablemente, *El fallecido ojo de vidrio* se ubica en ese espacio liminal y se acoge a lo que plantea Ileana Diéguez (2014) en su texto *Escenarios liminales*:

Un estudio sobre las teatralidades que emergen en situaciones de liminalidad, inmersas en el “entre” del tejido cultural y atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas, tiene que reflexionar sobre la naturaleza convivial de sus eventos. Las experiencias liminales implican de una u otra manera experiencias de socialización convivialidad.³⁵ (p. 45).

Tal vez nuestra pretensión sea demasiada y el resultado de la investigación-creación no manifieste ni se acerque a lo expuesto, pero ese es el camino que deseamos explorar, es en esa dirección que indagamos en este proyecto. Deseamos propiciar

35 A partir de los postulados de Víctor Turner, Ileana Diéguez plantea la teoría de los escenarios liminales y los relaciona con conceptos como las políticas del cuerpo, las tramas de la memoria, las prácticas de la visibilidad y el teatro trascendido.

debates sobre la presentación y la representación, sobre lo dramático y los posdramático, sobre lo clásico y lo experimental. Quizá, también nos equivoquemos pero es el riesgo, o mejor, es ese camino del riesgo el que deseamos transitar.

Personaje La intelectual (manipula, María Fernanda Sarmiento Bonilla).



Foto: Camilo Suárez.

Presentar-representar en *El fallecido ojo de vidrio*

Un proceso de investigación-creación nos puede conducir a la cuestión de cómo se produce conocimiento en artes, específicamente en teatro, ya que ese procedimiento es diferente al de otras disciplinas. Nuestra práctica está mediada por la intuición, sensibilidad y exploración. No partimos necesariamente de un problema, una hipótesis o una pregunta, podemos hacerlo desde una idea, un concepto o una inquietud motivada por emociones y discernimientos, afectos y desafectos, en relación con expectativas personales relacionadas con nuestras vidas, o mejor, en esa eterna relación vida-muerte, que fue lo que ocurrió en el proceso de *El fallecido ojo de vidrio*.

El proceso de investigación-creación partió de varias dudas e incongruencias sobre el personaje, su presentación o representación y fundamentalmente su relación con los asistentes, que había quedado sin resolver en dos montajes anteriores del grupo Vendimia Teatro, *El espectro que soy yo* y *De pelonas tilicas y calacas*³⁶.

36 *El espectro que soy yo* y *De pelonas, tilicas y calacas*, son dos obras que nacieron también de procesos de investigación-creación y actualmente se encuentran en el repertorio del grupo Vendimia Teatro.

En esta oportunidad, el dispositivo fue el cuento corto, *Un ojo de cristal. Memorias de un esqueleto*, de Alfonso R. Castelao³⁷, quien por medio de la narración y el humorismo en su escritura, abordó lo barrial en relación con lo rural y por medio de la narración y el humorismo realizó un rescate de lo público y popular; temas muy interesantes para explorar la festividad y la desaterrorización de la muerte. Igualmente, motivó una reflexión sobre el desarraigo campesino y la cultura popular anónima.

Pero la búsqueda en la puesta en escena de *El fallecido ojo de vidrio*, difiere de la perspectiva narrativa en la medida en que Castelao crea desde la literatura, en nuestro caso lo hacemos desde la puesta en escena y con el propósito que cada espectador esté presente, no solo como asistente, sino como partícipe o testigo, convirtiéndose en un elemento clave del acontecimiento escénico e incidiendo sobre la configuración del suceso.

Queríamos también seguir explorando sobre el concepto de *Narraturgia* o la dramaturgia de textos narrativos planteada por José Sanchis (2012), quien hace un importante aporte investigativo para comprender la relación y articulación que existe entre la dramaturgia contemporánea y la narrativa de cualquier época y contexto, expresando:

En la gran mayoría de los textos narrativos, el marco discursivo no está claramente establecido: ya sea en tercera o cuarta persona, el narrador se “limita” a proferir un relato. Se hace preciso, entonces, encontrar un contexto dramático que se aproxime a las circunstancias de enunciación no explícitas en el discurso.³⁸ (p. 140).

Este mecanismo requerido por Sanchis que no solo se había investigado, sino aplicado en el proceso de *El espectro que soy yo*, nos permitió volver a tomar un cuento derivado de la narrativa y llevarlo a escena involucrando al público-testigo en el acontecimiento. Un poco como ocurre con los narradores orales locales y regionales de cientos de lugares y en múltiples culturas, sobre todo, donde la palabra es la que sigue propiciando en gran parte la transmisión de conocimiento. Sanchis (2012) insiste:

Nuestro trabajo parte de nuestro propio imaginario, en la dramaturgia de textos narrativos la primera fuente del producto dramático, el fragmento de reali-

37 Alfonso R. Castelao fue un escritor español, murió en 1950. Comenzó a ser publicado en idioma español en 1966, ya que su lengua original era el gallego. Sin embargo, su obra sí fue conocida en otros países de habla hispana antes de ser traducida, como por ejemplo en Argentina, donde se había conocido desde 1936, ya que muchos de los intelectuales de esta época sentían cierta empatía con sus escritos, debido a que abordaba lo barrial en relación con lo rural y lo agrícola en relación con lo urbano, temas muy interesantes para la cultura del tango, la milonga y el arrabal.

38 En *Narraturgia*, el autor José Sanchis Sinisterra, realiza una elocuente disertación sobre su tema y argumenta de manera concreta por qué asocia narrativa con dramaturgia.

dad que queremos explorar, la sensación a la que queremos dar forma, resulta que no son nuestros: son de otro, son del autor del texto fuente. Por lo tanto nuestra escritura se verá extrañada. (p. 26).

Es verdad, cuando ponemos en escena un cuento, nuestro comportamiento si no está justificado se ve extraño y es confuso si no se aclara porqué se narra en primera o en tercera persona. Como en parte de las experiencias anteriores, tomamos la decisión de narrar en primera persona, lo que nos aproximaba a un personaje o a un actor que emite un discurso narrativo en primera persona. ¿Actor o personaje?

Por alguna circunstancia nos detuvimos en esa frágil línea que separa al personaje de la persona-actor, pues nos pareció interesante indagar sobre ese punto de contacto o de distanciamiento entre un ser que no termina de definirse como ficcionario ni como real, hecho que también establece la relación con los asistentes, a quienes ya no sabíamos si concebir como espectadores, público y que finalmente optamos por llamar, indiscriminadamente, como espectador-testigo o público-testigo, pues participa directamente en el acontecimiento.

Ahora bien, no queríamos que el espectador-testigo se identificara con el actor o el personaje y entrara en estado catártico. Por ello, utilizamos el recurso de la desidentificación³⁹, donde el actor desaparece detrás de un escorzo de personaje y se convierte en una especie de entidad o de presencia, propiciada por la modificación y alteración de los sucesos teatrales, lo cual lleva al público-testigo a tomar una postura crítica en relación con el evento en el cual se encuentra involucrado.

Entonces, el montaje difiere de las propuestas de teatro clásico. No se soporta en la representación, sino en la participación activa del espectador-testigo que se encuentra involucrado en la puesta y asiste a un desdoblamiento de los sucesos que se realizan con su complicidad.

Sin embargo, no se busca establecer un discurso homogéneo, ni significar en una sola dirección. Se espera que el partícipe tenga la capacidad de decodificar el acontecimiento y al formar parte de él lo evalúe, critique, disfrute o rechace.

En esa dirección, cuerpo, voz, pensamientos, emociones y sentimientos, juegan un papel importante, pues significan, inciden y sensibilizan. Ya no se trata del cuerpo como depositario de la palabra, sino del cuerpo-sensible, cuerpo-símbolo o cuerpo-signo, que emite un discurso diferente al racional que significa y transmite sensaciones independientes del texto, la razón o la comprensión. Al respecto, Lehmann (2011) expone:

39 Entendida como un camino que propone una alternativa donde se elige una estrategia para no permitir la identificación y caer en un estado de catarsis. Se propicia más una invención a partir de un sujeto (actor-personaje) entre la identificación y contra-identificación, lo que da como resultado invención de identidades híbridas y cambiantes.

El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensoriales y recuerdos corporales almacenados o codificados como shocks. Cada cuerpo es uno y muchos a la vez, un cuerpo para el trabajo, un cuerpo para el deseo, un cuerpo para el deporte, un cuerpo público y uno privado, un cuerpo de carne y otro de esqueleto. Sin embargo, la idea cultural de aquello que sería el cuerpo se encuentra ligada a transformaciones dramáticas y el teatro articula y refleja tales ideas; representa el cuerpo y, al mismo tiempo lo utiliza como material esencial de signos. Pero el cuerpo teatral no se limita a esta función: en teatro el cuerpo es un valor *sui generis*.⁴⁰ (p. 346).

Con esa forma de interpretar el cuerpo nació, hace algún tiempo, la propuesta de *El fallecido ojo de vidrio* en el grupo de investigación. El proyecto consiste en dilucidar cuáles son las relaciones o diferencias que hay entre la presentación y la representación y cómo opera el cuerpo armónico (cuerpo, voz, sentimientos) en este proceso. ¿Se puede repensar la escena contemporánea desde la representación-interpretación o a partir de la participación-presentación?

Nos hicimos la pregunta si en la puesta en escena hablamos desde el actor que interpreta un texto, el personaje que representa una situación o del performer que se descifra a sí mismo, lo cual implicaba que ese espacio de indagación trastocaba las supuestas barreras existentes entre presentar o representar.

También, indagamos en esa serie de dicotomías o dualidades muy características del teatro de la contemporaneidad: ¿quiénes asisten participan u observan, creen ciegamente o asumen una actitud crítica, asisten a un acto de posesión o son conscientes de lo que sucede, se pueden comportar como una colectividad o es importante su individualidad? Resolver estas inquietudes es lo que permite hablar de si hacemos un teatro de participación o de representación.

Entonces, no se trata solo de si el evento ocurre o no en un espacio verdadero o ficcional, de si la acción la realiza el actor o si es un asunto que representa un personaje. Es importante pensar en que lo ocurrido puede ser cierto o inventado: ya sabemos que el evento es un acto verdadero, sucede en un lugar y un sitio determinado, pero esto no implica que lo que se haga en ese lugar y en ese espacio sea cierto o verdadero.

Como ya sabemos, la noción de diálogo asociado al teatro dramático que pretende una conversación dialógica es cuestionada. En la actualidad, el texto se transforma y adquiere múltiples posibilidades, desde la discursiva hasta la reflexiva, desde la enunciativa hasta la narrativa. Para construir nuestro texto nos apoyamos en in-

40 En el capítulo 8 del libro *Teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann, realiza un análisis del uso y recorrido del cuerpo en el teatro. Es importante resaltar cómo este ha sido utilizado según la época histórica y las necesidades sociales, pero fundamentalmente según los intereses de los grupos y las personas dedicadas al teatro.

tertextos, subtextos o ficcionalización⁴¹ textual, lo que se convirtió en un elemento determinante en la puesta en escena.

En la escena tradicional se conversa por medio de diálogos más o menos comprensibles para el público o espectador. En las posibilidades de la escena contemporánea no se pretende que el discurso sea solo argumentado en el texto y dirigido a espectadores pasivos, sino a testigos o partícipes, que pueden compartir con cuerpos dicentes, es decir, que transmiten ideas y sentimientos pero que están dispuestos a aprender y enseñar, hacer y dejar hacer, participar comprometiendo su ser, o simplemente observar cómo otros intentan transmitirle sentimientos y de alguna forma conocimiento. Recordemos que en la lógica científica cartesiana solo es posible aprender por medio de la razón.

Hace algunos años, cuando inicié mis primeros procesos de investigación, me planteé una pregunta: ¿es posible que existan caminos creativos en la escena que permitan sistematizar la emoción; caminos técnicos producto del entrenamiento actoral, como la exploración sobre la acción, para crear situaciones en la escena con sentimientos autónomos y que puedan ser codificados?

Preguntémoslo en otras palabras: ¿es posible encontrar un sistema o un método que nos permita emplear la emoción para darle vida a un personaje o a un estado sensible en la escena? En este proceso de montaje, esta duda se orienta desde una intuición, y es que a partir del estudio y construcción de las acciones, pueden generarse apropiados sentimientos y emociones que permitan a todos los asistentes no solo comprometerse con el suceso, sino formar parte activa de él.

En nuestros montajes, las acciones se realizan con el cuerpo armónico, que es más resistente y protege nuestra integridad, más que cuando lo hacemos solo desde los sentimientos. El sentimiento es caprichoso, indefinible y evasivo, por ello, afirma Stanislavski: “Es difícil actuar directamente sobre él”.

El actor, a partir del trabajo de las acciones, comprende las circunstancias y las situaciones planteadas para ubicarse en el territorio de la presentación, puesto que es él con su cuerpo (memoria corporal) y a partir de sus experiencias, vivencias y recuerdos (memoria emotiva), quien ejecutará en escena las acciones sugeridas por el autor en su obra (memoria racional)⁴²; por lo tanto, se deben comprometer experiencias, pensamientos y sentimientos, porque así como existen las acciones y los sentimientos del personaje, también existen los pensamientos y emociones del actor.

41 Según Wolfgang Iser, la ficcionalización es la puesta en escena de la creatividad de la humanidad y como no existen límites para lo que puede ser espectacularizado, el proceso creativo, en sí mismo, carga la inscripción de la ficcionalidad: la estructura de doble significado.

42 He planteado un debate sobre la acción dramática que se configura a partir de las tres acciones expuestas: física, emotiva y corporal. Lo anterior en el artículo, “El entrenamiento como base de la formación actoral”, publicado en la revista *Calle14*, 3(3), de junio de 2009.

En la actualidad, para concretar parte de estos planteamientos y a partir del entrenamiento actoral, se desarrolla la puesta en escena utilizando por momentos el concepto de cápsula⁴³, que es una especie de conocimiento físico-emotivo contenido, que se utiliza para concretar y transmitir un estado, pero sobre todo, para salvaguardar el conocimiento y protegernos de los sentimientos desbocados. La utilizamos específicamente para que actores y actrices puedan comprimir una gran cantidad significativa de movimientos y emociones en una estructura organizada orgánicamente, la cual debe tener una coherencia y debe contemplar la posibilidad de significar algo en concreto, pero sin olvidar que se están transmitiendo sentimientos.

Es quizás algo parecido a lo que Meyerhold definió como estudio, sin embargo, el estudio puede estar despojado de objetivo o intención intelectual, mientras que la cápsula debe tener un objetivo abiertamente intelectual, físico y emotivo. También puede equipararse al concepto de partitura, con la diferencia que esta puede ser empleada repetidamente sin contar con la participación de las emociones, mientras que en la cápsula los sentimientos y emociones tienen el mismo valor que el movimiento sensible.

Es claro que no se trata de una búsqueda vertical y que en ningún momento se puede convertir en una fórmula, ni siquiera en un sistema, es solo otra manera de asumir ese debate contemporáneo en relación con la persistencia o no del entrenamiento actoral.

La puesta en escena, orientada bajo esta perspectiva, adquiere entonces características de metalenguaje, entendido como el teatro que se utiliza para hablar o teorizar sobre el mismo o el lenguaje que lo analiza como un objeto de estudio que origina sentimiento y se manifiesta estéticamente; se podría decir que es un objeto que propicia un estado emotivo y no pretende aniquilar la posibilidad de que el sujeto se convierta en objeto de interpretación, análisis y estudio.

Otra búsqueda del proceso es realizar una puesta en escena que no ocurra necesariamente en un escenario o que se represente en un lugar condicionado para este oficio, menos aún que suceda en un tiempo histórico determinado, donde se representa una historia cotidiana, pues en realidad nuestra supuesta historia de El fallecido no conduce los hilos del acontecimiento o convivio⁴⁴. Es el hecho estético

43 Si bien el concepto de cápsula deriva directamente de la farmacología, es acogido por la educación y la pedagogía para hablar de cápsulas educativas y formativas, que remiten al poder de concentración del conocimiento y su capacidad para guardar elementos primordiales. Este concepto fue inicialmente planteado y explorado en nuestro grupo por la actriz e investigadora María Fernanda Sarmiento Bonilla, integrante de Vendimia Teatro y doctora de la Universidad Federal de Bahía, quien ha seguido indagando sobre su evolución. En nuestro grupo hemos asumido el concepto de cápsula como una propuesta más de preparación para la escena.

44 Como la plantea Jorge Dubatti en su *Introducción a los estudios teatrales*, es decir, como un acontecimiento, donde el partícipe, la poética y la situación de expectación configuran el suceso escénico.

lo que en realidad importa, pues busca conmover y pretende transformar en algo al espectador-testigo. Dubatti (2012) afirma: “En tanto acontecimiento, el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos (por género próximo y diferencia con otros acontecimientos) el convivio, la *poésis*, la expectación” (p. 33).

Actuamos con la intención de asociar la investigación con la creación a partir del montaje de un texto “teatral” (no necesariamente dramático), en el que se indaga sobre las visiones contemporáneas de la relación personaje-persona, sin importar demasiado que se encuentre vigente o en crisis.

Si bien el concepto de personaje está puesto en duda en la actualidad, en nuestro proceso no hablamos solo de construir un personaje para la escena, denominamos esta actividad como la acción de *crear personaje*. Aunque en apariencia puede significar lo mismo, vale la pena preguntarnos por qué hablamos de creación. Quizá sea porque construir tiene una relación con el oficio, con el hacer; mientras que creación tiene una relación específica con la imaginación y la sensibilidad.

Constantin Stanislavski (1975) nos habla del oficio en estos términos:

Si se distribuyen todas las experiencias en un orden lógico, sistemático y consecutivo, a lo largo de la perspectiva del personaje, tal como exige la complejidad de su psicología, y tal como exige también la vida de su espíritu que se despliega y desarrolla a lo largo del curso de la obra, el resultado será una estructura bien construida, una línea armónica, en la cual la interrelación de sus componentes es un factor importante.⁴⁵ (p. 209).

Es debatiendo este concepto de Stanislavski que se plantea el proyecto como un proceso de investigación-creación, es decir, como un lugar donde se indaga e investiga sobre la actuación desde la creación y no necesariamente a partir de la construcción y sistematización.

Pero cuando hablamos de creación estamos refiriéndonos a una acción que se realiza con conocimiento previo, con pauta y siguiendo un método específico, argumentado en marcos teóricos y conceptuales, así como en técnicas con criterio ético y fundamentalmente desde la impresión⁴⁶ emotiva (en oposición a expresión), desde nuestro territorio sensible, que es desde donde creamos el conocimiento teatral.

Ahora bien, gran parte de la claridad que se pueda lograr durante el proceso de investigación-creación estará determinada por la forma como se organizan las

45 Constantin Stanislavski en *La construcción del personaje* propone un sistema para abordar el oficio de la actuación desde el personaje teatral. Este sistema, aunque es cuestionado, sigue siendo aplicado, estudiado y desarrollado, pues de él deriva gran parte de las propuestas de actuación de la contemporaneidad.

46 Hemos también desarrollado el concepto de impresión, ya que la búsqueda se realiza hacia el interior de la persona y no hacia el exterior, como en la expresión corporal. Impresión implica dejar huella, orientar la emoción y conducir los hilos de la sensibilidad hacia un objetivo determinado.

respuestas y como se lleve a cabo el proceso de creación, el cual recurre, entre otras cosas, a algunos mecanismos del teatro sacro y a la relación teatro-ritual contemporáneo⁴⁷.

Artaud (1978) propone la posibilidad de regresar a los estados oníricos, a niveles instintivos y subconscientes, conduciendo su perspectiva hacia un teatro casi que religioso, mítico, mágico y cercano al ritual, donde se retoman las raíces de lo primigenio y originario, por ello mira hacia el rito, hacia los misterios, hacia el drama tribal y hacia la danza pautada.

Desde este punto de vista emplea el nombre de teatro sagrado, donde se activa lo primitivo a partir de modelos arcaicos, que en algunas ocasiones remiten a culturas atávicas como en los rituales tarahumaras y la danza balinesa. En otros postulados nos invita al rescate de lo medieval, donde la muerte funge como elemento mágico y propiciador de vida. Por ello, este montaje, que tiene como protagonista a un fallecido que quiere entablar una relación diferente con la señora muerte, recurre a algunos de los planteamientos de Artaud (1978) para concretar la puesta en escena:

Es absurdo cómo el teatro psicológico ordinario se dirige desde un principio a su entendimiento, el teatro de la crueldad se propone recurrir al espectáculo de masas; buscar en la agitación de masas importantes, lanzadas unas contra otras, convulsas, un poco de esa poesía que está en las fiestas y en las multitudes durante los días, hoy ya demasiado raros, en los que el pueblo toma las calles. Hace falta que el teatro nos entregue todo lo que hay en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura, si es que quiere volver a encontrar su necesidad de ser.⁴⁸ (s. p.).

El teatro desde sus inicios se ha vinculado con otras actividades entre las cuales se destacan las ceremonias religiosas, las procesiones, las fiestas tradicionales, y especialmente, los rituales, pero al afirmar esto se debe tener en cuenta que el teatro no es religión, ni esoterismo, ni mucho menos magia —esto no implica que no pueda ser místico y mágico—.

Pero no siempre el arte escénico ha estado cercano al ritual; por el contrario, en varias épocas tomó distancia, pues se consideró necesario diferenciar al chamán y al sacerdote del actor, esto para destacar la función de cada uno en la sociedad, aunque es una contradicción porque al separar el teatro del ritual, surge necesariamen-

47 Ya hemos advertido que no nos interesa el ritual entendido como un acontecimiento ancestral y originario, nos inclinamos por esa visión de la ritualidad actual en la cual el teatro se convierte en suceso y acontecimiento, dejando de ser solo representación.

48 De una carta que Antonin Artaud le dirige a Marcel Dalio, el 27 de junio de 1932. En *El teatro y su doble*, Artaud asegura estar buscando los medios para poner en escena un verdadero drama capaz de transformar los mismos cimientos de la cultura y lo compara con la peste, ubicándolo, no en la tierra, sino en la cosmogonía, no en la representación, sino en la participación, no en la psicología, sino en el inconsciente, no en la sociedad, sino en el poder del pensamiento.

te la idea de la representación en la escena y de un acontecimiento sacro se pasa a un suceso espectacular.

La tendencia, desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, es la reritualización del teatro para volverlo a relacionar con los actos sacros, o quizá como planteó Artaud (1978): “Destruir todo para volver a lo esencial”⁴⁹, es decir, regresar a la idea de presentación-participación por medio de la persona-personaje que se aproxima a la muerte desde su accionar, lógico, la muerte como ese lugar misterioso que nunca terminaremos de comprender y del cual como ya lo advertimos solo hacemos imágenes y recreaciones artísticas.

Pero desde una mirada extática, perpleja y asombrosa: ¿la muerte viaja hacia nosotros, o nosotros viajamos hacia la muerte? Con toda seguridad, nosotros viajamos hacia la muerte, porque es tal vez el único viaje del cual no podemos escapar... sin embargo, no hay vida sin muerte, por ello el culto a la muerte es un suceso emblemático y misterioso que causa admiración, temor e incertidumbre. Por muchos años en diversas culturas se han generado creencias en torno a la muerte, lo que permite desarrollar una serie de ritos y tradiciones, ya sea para venerarla, honrarla, espantarla o burlarse de ella.

La puesta en escena de la obra es una propuesta que destaca algo que puede ser fantástico y absolutamente ficcionario, pero que es tema recurrente en nuestra vida y tradición: aceptar como la muerte incide en cada instante de nuestras vidas y por ello no está mal dedicarle un proceso de investigación-creación y algunas puestas en escena. Quizá puede sonar excesivo, pero recordemos que es lo único verdadero que existe y que todo lo demás puede ser tan solo ilusión.

El deseo con este montaje es jugar con la imagen y el nombre de la muerte... para aplacar un poco la angustia por no saber lo que nos espera cuando llegue ese encuentro inevitable y tengamos que viajar mágicamente hacia ella.

49 Frases como esta se encuentran en *El teatro y su doble* y *Mensajes revolucionarios*, donde se especifica la idea de un teatro que busca transformar la escena del siglo XX. Quizá esta no sea la pretensión de Artaud, pero lo cierto es que a partir de sus planteamientos el teatro transmigró hacia otras nuevas e insospechadas posibilidades.

El fallecido, personaje en su penumbra.



Foto: Fernando Araque.

Sugerencias y opiniones de los participantes

El proyecto planteó dentro de sus actividades, la posibilidad de realizar socializaciones para recoger información en cuanto al resultado del proceso de investigación-creación. Es importante tener en cuenta que aquello denominado puesta en escena de *El fallecido ojo de vidrio*, contemplaba la posibilidad que los asistentes dejaran comentarios relacionados con el montaje y el personaje El fallecido. Así lo aborda durante la obra:

Por eso les voy a pasar estas hojitas (saca un paquete de hojas de diferentes colores, texturas y tamaños, de las cuales algunas se encuentran en pésima condición). Las entregaré a ustedes para que en ellas me dejen sus comentarios, opiniones y críticas, y por favor las depositen en la urna que se encuentra a la salida de esta cripta, que yo al leerlas y releerlas podré dejar las más muy comprensibles.⁵⁰

Lo realmente interesante es que el mecanismo sugerido por el personaje funcionó de manera natural y sin ningún tipo de presiones por parte del grupo de investigación. Primero, transcribimos parte de los comentarios, críticas y sugerencias que dejaron escritas en un papel que les entregamos a algunos de los participantes en

50 Propuesta que realiza el personaje El fallecido en la puesta en escena de la obra y forma parte de los mecanismos de participación del público testigo.

el proceso de socialización del proyecto de investigación llevado a cabo el 17 y 18 de diciembre de 2017.

Se podría pensar que estos pequeños escritos ameritan una forma de clasificación; sin embargo, se tomó la decisión de anexarlos sin ninguna forma predeterminada de categorización, dado que cada uno de ellos, sea positivo o negativo, tiene un valor práctico, logístico, fructífero, sentimental y emotivo.

Aunque descartamos algunas de las opiniones por ser muy complacientes con el resultado, o por ser demasiado evidente la relación con el proceso y lo realizado, por ejemplo: las luces muy bonitas, me gustó la máscara, las sombras espectaculares, el vino estaba delicioso, etc. En términos generales, quisimos incluir desde los más críticos hasta los más aplicables en relación con el futuro de la puesta en escena; en algunos casos realizaré pequeños comentarios, que más que establecer juicios de valor, tienen una connotación de respuesta:

Lo divertido primero.

Hasta en la muerte seguimos,

los muñequitos y las sombras.

En el famoso ojo de vidrio.

La música controlada,

las memorias tan macabras,

parecen cabras...

Podrían subir los horizontes

de sombras proyectadas

para mejorar visual

de los otros esqueletos.

¡Gústame mucho vendimios,

y vendimias esqueletos!

Salud.

Comentario: si bien es un escrito con varios tintes de poesía y de rescate de la propuesta, lleva implícita la crítica en las sombras que no fueron proyectadas con su mayor eficacia, algunas debieron perderse para parte de los asistentes-testigos.

Gracias, Carlos, Clarita,
Cris y Mafe por tan
grato momento en Vendimia
Esperamos que sean muchos más.
¡Larga vida —o muerte— a
El fallecido ojo de vidrio!
Con amor: Angie y Jonatán.

Comentario: es una apostilla que nos llena de satisfacción y la destacamos porque fue una de las pocas que concluyó con la firma y nombre de los autores.

Gracias por hacernos creer en el teatro
y en el poder del arte.
Gracias Maestro.

Que no se apague
la delicia de hacer
y decir lo que me
gusta y quiero.

Una vida más, de las
miles de vidas que he vivido
y tengo que vivir para
salvarme de este plano
material. Siempre llega la
hora de la hora. No hay
más que decir.
¡Que bueno por estas memorias!
(Firma incomprensible)

Comentario: como este, varios de los escritos, toman como disculpa la obra, para involucrar un poco vivencias personales y sociales, lo que nos hace pensar que el proyecto de investigación-creación cumplió al menos uno de los objetivos para lo que fue creado.

Y que es la vida

sino Colombia con

la guerra.

Comentario: esta interpretación relaciona de forma directa la historia de la obra con la situación del país. Aunque nuestra pretensión no era tan abierta y explícita, vale la relación y la reflexión, sobre todo, porque nos lleva a creer que la obra no solo cumple objetivos estéticos y artísticos, sino sociales y culturales.

“La verdadera muerte

es el olvido”.

Comentario: sí, de acuerdo pero también en desacuerdo, la muerte no es solo el olvido, es también la negación de la historia.

Excelente crítica.

Una buena manera de

rememorar y recalcar

que no podemos seguir así,

el cambio es ahora y es real.

Que suene la voz del pueblo.

Comentario: quizás sea la opinión de un militante político —especulación de nuestra parte— que se vuelve importante, ya que preveíamos que la obra propiciaba una reflexión política, pero no estamos seguros de estar empleando el mecanismo y los dispositivos acertados.

Más que sugerencia

es una felicitación.

¡Involucrar el alimento, la

memoria, la crítica y

el “humorismo” hace una

función vibrante!

Lo mejor otros espacios

de la muerte.

No cielo, purgatorio, infierno.

Quizás corregir el balazo de Gaitán,

fue en el torso (¡je, je! —precisiones académicas—)

Geniales.

Gracias por esta experiencia.

Comentario: esta es una de esas opiniones que nos invitan a seguir con estos procesos de investigación-creación, sin embargo, también hace una crítica en relación con un pequeño suceso de la obra que se debe mejorar. Aunque la verdad pusimos el balazo de Gaitán en la cabeza a propósito, para generar más impacto, pero vale, lo tendremos en cuenta.

Gran crítica. El aspecto personal de

la obra se hace muy

evidente y es justo

de allí donde nace

el ímpetu y la

vehemencia de la

interpretación. Cada

palabra surgió de la

convicción.

Éxitos y felicitaciones.

Comentario: como esta, muchas opiniones que se toman a pecho y a nivel personal el planteamiento de la puesta en escena. En realidad, no quisimos ser vehementes, pero el arte, si se convierte en vehemencia, bienvenido.

Vendimia para toda

la vida. (Firma ininteligible)

Muy bien,

excelente trabajo.

Hermoso arte.

Excelente crítica

para la sociedad,

donde lo político y la

fama nos enredan la mente,

como la discriminación se

hace algo cotidiano y da

una reflexión al público de no

dejarnos alimentar por eso.

Me gustó los recursos que utilizaron,

así no sea un teatro grande,

es el talento amable.

Comentario: esta opinión nos satisface en la medida en que hacer arte en lugares inesperados y con recursos mínimos, es todavía una de las grandes virtudes de los artistas de nuestro país, y más si se dicen y hacen acciones que involucran a la gente de manera amable.

Recibí la trágica carta de

la muerte de mi madre.

Comentario: no tenemos la forma de cerciorarnos si lo que escribe esta persona es cierto o falso; lo interesante es que relaciona la obra directamente con sus vivencias y esto no deja de ser maravilloso.

En seguida, algunos comentarios de los asistentes al proceso de socialización realizado entre el 27 y 28 de marzo de 2018 en el marco del Festival de Teatro Alternativo (Festa), organizado por la Corporación Colombiana de Teatro.

Excelente representación, no solamente

nos produjo una rica experiencia, sino

también suscita pensar en lo que puede

ser el más allá, de una forma mas agradable.

Comentario: nosotros teníamos como objetivo traer el más allá al más acá, pero tampoco tenemos reparo si durante el disfrute de la obra la gente considera que por

medio de la puesta en escena puede reflexionar sobre lo que puede ocurrir en el más allá.

Buen uso del escenario.

Es increíble la interacción con el público.

*Es una forma de mantener la atención del
espectador ;muy efectiva!*

*Me encantaron... las papas (haciendo referencia a unas papas que se
reparten durante la función).*

Comentario: para rescatar aquello de la interacción con el público, una de nuestras propuestas es realizar un teatro, que aunque contiene elementos de representación, en realidad se sustenta en la participación, es la idea de convivio, es decir, el acontecimiento que requiere no solo de la presencia del asistente, sino de su participación viva y activa.

Muy Quevédica su obra,

bastante actual.

No sé... me gustó.

Comentario: Quevedo es uno de nuestros grandes referentes y es importante en toda la escritura de Alfonso Castelao, quien escribió el cuento del cual partimos para la composición del texto final de la obra.

Muy linda la representación

y la historia.

Grandes felicitaciones.

Gracias por ese regalo.

Corre para que

la muerte no te alcance

con el esqueleto al aire.

Comentario: algo de lúdica propiciada por la puesta en escena no está mal.

Importante ejercicio.

Conveniente el espacio para

transmitir lo que se logró.

Muy agradable representación,

productiva y muy diciente.

Maravillosa, como siempre

mi querida Claris.

Tu amado y tú son

realmente muy buenos en esto.

Comentario: sin observaciones, o quizás sí, el comentario de un(a) enamorado(a) de una de las actrices, pero si el arte no propicia estas declaraciones...

La investigación- creación en Colombia

permiten a las jóvenes

generaciones ahondar en sus

ideas y sueños en un mundo

sin sentido y sin metarelatos.

Gracias por estar presentes.

Comentario: damos las gracias por relacionar las nuevas generaciones con las nuestras, que en realidad son varias, pues los integrantes del grupo pertenecemos, por lo menos, a tres descendencias. Aunque emulando a Bauman, no existe un debate generacional, lo que hay es una gran fortuna en que varias generaciones nos encontremos en el mismo lugar y a la misma hora compartiendo un evento artístico.

El poder de una palabra bien sentida

siempre contará y representará la verdad.

¡Felicitaciones!

Comentario: es extraño, nunca queremos hablar de verdad en el arte y menos en el teatro, hablamos de verosimilitud y de credibilidad, pero no está mal que la gente vea nuestra propuesta como un acto verdadero.

La obra estaba bien interpretada, actuada.

A uno le enseña más

historias de la vida para poderla

aprovechar y no desperdiciarla.

Comentario: tampoco pretendemos enseñar o dar enseñanzas a quienes nos acompañan, pero es regocijante que alguien manifieste que por medio del arte algo está aprendiendo, sobre todo, de la manera como se puede vivir.

En la primera escena de la

sepulturera, las manos en la sombra

pueden decir más, ejemplo: el infierno

y el purgatorio o el cielo, las manos pueden

señalar hacia donde están estos espacios,

pueden decir más los gestos.

Comentario: gracias por esta pequeña crítica, la tendremos en cuenta. En realidad ya estamos trabajando en ello, lo que con seguridad aportará en el resultado hacia el futuro.

Que las papas sean de cebolla.

Pdt: me encantó (haciendo referencia a las papas

que se reparten en la función).

Resalto el maltrato infantil, para que

el público reflexione.

Gracias.

El humor con el

tema político, social, religioso,

fantástico. O. K.

Comentario: otro elemento que quisimos resaltar en la puesta es la relación que subsiste entre los esqueletos de los grandes con los de los chicos, lo cual remite a la relación que predomina en nuestra sociedad entre los adultos y los niños. Que alguien lo perciba es importante en la medida que, aunque la obra está puesta en el terreno de la ficción, remite directamente a nuestra realidad como cultura y sociedad.

*Que la ausencia de
tu ojo en vida, que te
llevó a la muerte...
sea ahora lo que
muchos no podemos ser y tener.
Una “calavera y hueso” andante,
que veo más allá que los huesos
en esta muerte...
“Gracias, me cautivó tu humor”*

Comentario: nos resultó un poco confusa esta opinión, pero creemos que se ubica en el terreno de la poesía y si con nuestra propuesta propiciamos algo de lírica, nos llena de inmensa satisfacción.

*Mi abuela materna no
aceptó que fuera negra
se fue sin disfrutarme,
sin reír a mi lado
sin saber que mi piel es
negra pero mi alma es
del mismo color que la suya.*

Comentario: otra opinión para acompañar gratamente nuestra sensibilidad y emotividad, transportándola a lugares insospechados, aquellos terrenos que solo son posibles con el arte y para el arte.

*Mi tío siempre ayudó a todos,
daba dinero en momentos de crisis,*

llevaba gente a su casa si no tenían hogar.

Un día sin saber nadie por qué,

se emborrachó y saltó del cuarto piso.

Comentario: si en realidad ocurrió este suceso, lo sentimos, pero que nuestra obra traiga esos recuerdos a los partícipes, nos permite pensar que en realidad cumplimos con un gran objetivo, que la gente durante el momento de la presentación tenga la opción de conectar lo que sucede con su vida.

El teatro político es y

se puede hacer sin hacerse denso.

Gracias.

Comentario: no pretendemos en realidad hacer un teatro político, dado que creemos que el arte es un suceso político y por su naturaleza poética cumple funciones sociales, lúdicas y culturales.

Buenas noches.

Me parece que la memoria es detonante de paz.

Recurrir a las narraciones es genial.

Comentario: no teníamos la pretensión de realizar una reflexión profunda sobre el proceso de paz por el que estamos atravesando, pero ocurrió que varios espectadores relacionaron directamente nuestra propuesta con este suceso; quizá sea porque como grupo y personas formamos parte de esa actividad que incluye defender cualquier intento de paz con la cual estamos de acuerdo y de la cual participamos.

Los felicito.

Tal vez la disposición

de los puestos en ocasiones

dificultó la visibilidad. Por lo

demás muy interesante.

Gracias.

Comentario: gracias por la sugerencia, la tendremos en cuenta para los próximos procesos de socialización y presentación de la obra.

Hola, qué gusto conocer la casa,

ver que también en el sur el teatro sigue

habitándonos, haciéndonos vibrar desde la fantasía

y la resistencia creativa.

Fascinados con las técnicas de la máscara

y las sombras en el teatro.

Alex, Violeta, Liz.

Feliz día.

Comentario: otra interesante opinión firmada por los autores. No pensamos si nuestro teatro se hace en el norte o en el sur, ya que creemos que toda la ciudad debe pertenecer a quienes la habitamos, pero si algunos partícipes creen que nuestro arte teatral es una forma de resistencia de ciertos sectores de la ciudad, eso nos permite pensar que podríamos realizar un arte para la ciudad, pero desde ciertos lugares que tienen características y necesidades específicas, seguramente en eso laboraremos en el futuro.

Para concluir este capítulo sobre comentarios, opiniones y sugerencias del público-testigo, solo nos resta volver a reflexionar sobre el porqué no se clasificaron y ordenaron estos escritos. Desde mi punto de vista, sería de alguna forma manipular su contenido. En principio fue difícil clasificarlos en el orden en que fueron depositados en la urna, nosotros los encontramos totalmente entreverados; tampoco sería asertivo ordenarlos por su extensión, pues esto era lo más interesante. Nos fue imposible clasificarlos por tema, al ser escritos tan esporádicos y en algunos casos emocionales, una categorización por temas atentaría contra esa espontaneidad.

Se podría criticar y preguntar por qué escogimos unos y otros no fueron tenidos en cuenta; siendo esto justo, en un primer momento corresponde a un impulso emotivo en cuanto a lo que dicen, pero con la sinceridad de que no excluimos ninguno que engolara una crítica certera y contundente.

Lo que por el contrario nos extraña es que muy pocos aportaron en esa dirección, es decir, los asistentes teniendo la oportunidad de criticar de manera anónima, no quedaron después del evento con la intención de hacer grandes críticas, ¿por qué?, no lo sabemos.

Tuvimos que descartar un número significativo de pequeños comentarios (más de treinta) que simplemente decían: maravilloso, me gustó mucho, este es el arte verdadero, mil gracias, etc. Estas opiniones son muy halagadoras, pero cuando no aportan más se quedan en el lugar común. De cualquier forma las reconocemos, como agradecemos a todo el público que asistió y nos acompañó en este proceso, sin ustedes no sería posible culminar un proceso de investigación-creación como el nuestro, lo que nos da la oportunidad de proyectar nuestra actividad artística e investigativa hacia el futuro, lo cual nos satisface infinitamente.

Urna de sugerencias de *El fallecido ojo de vidrio*.



Foto: Carlos Araque.

Conclusiones

Como siempre, la labor de plantear algunas conclusiones en procesos de investigación-creación está regida por el deseo de poder continuar indagando, por lo tanto, cada una es posiblemente el punto de partida para nuevas pesquisas y búsquedas, teniendo en cuenta que se pueden constituir en elementos fundamentales para clarificar los marcos teóricos y referenciales que se han utilizado en este escrito, pero sobre todo, para clarificar el proceso práctico de la investigación-creación.

- El primer gran propósito de este proyecto de investigación-creación es jugar de manera respetuosa con la imagen y el nombre de la muerte, para desaterrorizarla y sacarla un poco de esa mirada judeocristiana y con la intención de suavizar la ansiedad por no saber lo que nos sucederá cuando llegue ese encuentro inevitable con la diva del tiempo.

- Al acercarnos a la celebración del Día de los Muertos en los lugares donde se realiza el ritual, descubrimos que se trata de la supervivencia de un mundo mágico que tiene sus orígenes en las culturas mayas, mexicanas, toltecas y michoacas. Sin embargo, estas celebraciones sobre nuestros seres queridos fallecidos, son una constante que se replica en varias culturas y lugares del planeta, y cómo toda celebración se va transformando como lo hace la cultura.
- Probablemente, la celebración del Día de los Muertos en el país azteca esté ahora atravesada e influenciada por muchas otras celebraciones, inclusive foráneas, pero lo importante es que se mantienen en esencia las concepciones mágicas de la cosmogonía mexicana.
- El trabajo de campo permitió la comprensión de un marco teórico y conceptual de gran importancia para aproximarnos a esta celebración, ya no solo desde un lugar imaginado, sino desde una realidad concreta, en la cual la vida está configurada por las creencias que nos vienen desde el pasado.
- La información oral, escrita y visual sobre la festividad del Día de los Muertos se convierte en una experiencia vivencial de primer orden en un proceso investigativo; es esta característica la que permite pensar que este mundo mágico seguirá existiendo a pesar de los procesos de colonización y todas sus variantes como la descolonización, la exoculturación y la difusionismo cultural, que en últimas no son sino otra manera de conquistar el pensamiento y el comportamiento por medio del conocimiento.
- El análisis territorial de la celebración del Día de los Muertos aportó la información que permitió cumplir con la escritura del texto dramático o teatral, el cual fue llevado a la escena. Pero el texto no configuró el cuerpo de la investigación-creación, ya que para nosotros el teatro es fundamentalmente acción y el texto es un elemento más de esa acción que en la actualidad juega un papel disímil según el estilo de teatro que queramos realizar.
- El concepto de representación está ligado o emparentado con la idea de teatro dramático y con el personaje en la escena. Se debe tener en cuenta que esto implica una actuación relacionada con la interpretación, de manera que se mueven en el terreno de lo ficcionario, es decir, un proceso que ilustra o imita la realidad y la vida; sin embargo, no quiere decir que siempre la representación está asociada con la mimesis, por ejemplo, en el caso de Bertolt Brecht, si bien, es verdad que representa, también es cierto que esa representación se hace para impactar o incidir en la vida cotidiana y para ello busca la transformación de los asistentes.
- La presentación se asocia con la idea de teatro posdramático, que es el tipo de teatro que en gran medida considera que tanto la situación como el conflicto y específicamente el personaje, están en crisis. En algunos casos se llega a afirmar

que el personaje desaparecerá y se destaca la labor de actores y actrices en la escena, los cuales se muestran tal como son en un supuesto acto de sinceridad. Pero, ¿qué es la sinceridad y la verdad en el teatro? El teatro de presentación no garantiza la honestidad y la sinceridad sobre la escena. En realidad, el teatro no pide sinceridad sobre el escenario, en él transita más la idea de la credibilidad.

- Tampoco el teatro exige actos verdaderos, ya que el arte no se argumenta en la verdad sino en la verosimilitud, es decir, aquello que podría ser cierto pero podría no serlo. Si todo los actos en la escena fuesen verdaderos, no podríamos en el presente montar los grandes clásicos, por ejemplo, Esquilo Shakespeare, Moliere o Lope de Vega, pues no tendríamos argumentos para realizar escenas como la muerte de Desdémona, personaje que fallece en el acto; es claro, sería realmente complicado en cada una de las funciones colocar una nueva actriz para que sea asesinada, espero no se malinterprete, es lógico que estoy llevando la situación al extremo, pero es solo para que se comprenda la dimensión del debate.
- Se habla mucho de la crisis del personaje en el teatro contemporáneo. En realidad creo que el personaje se transforma, evoluciona y muta, pero no desaparecerá. Comparto más la idea que durante el siglo XX se descompuso, es decir, se separó en las diferentes partes que lo configuran: el actor, el drama, la situación, el conflicto, el texto. Esto ha provocado toda una discusión sobre su pertinencia y continuidad. Lo que es importante es que en el siglo XXI se está recomponiendo de nuevo, ya no en el territorio específico de la ficción, sino que está permitiendo que teatro y vida se asocien y manifiesten estéticamente en un mismo lugar que ya no podríamos llamar solo escena.
- Investigaciones anteriores, como en *El espectro que soy yo y De pelonas, tilicas y calacas*, fueron producto de un proceso de investigación-creación que navegaba en ese intersticio que existe entre la presentación y la representación. En varios de sus momentos se muestran al actor y las actrices con sus problemas, inquietudes, defectos, posibilidades; son ellos quienes nos hablan y nos transportan por el mundo ficcionario que los configura.
- En otros momentos, los personajes nos transportan a esos mundos ficcionarios que están siempre presentes en las tradiciones populares, en los carnavales y en las festividades religiosas. La actriz-actor son también sus propios intérpretes y se mueven entre esos mundos reales o ficticios, generando un espacio mágico que se trastoca con la realidad.
- En *El fallecido ojo de vidrio*, montaje que está en continuo proceso de creación, se busca que el actor se transforme en el personaje pero sin dejar de ser él. Es una fase que se mueve entre la presentación y la representación, pero no a partir de

una división entre las dos categorías, sino que las asocia, las enlaza y las entremezcla en la escena.

- En estos montajes se busca que el espectador abandone ese espacio de comodidad observando pasivamente lo que ocurre en la escena; por el contrario, se trata de un espectador activo, que toma partido, tiene postura crítica y política —no politiquera—, es consciente y puede incidir en el trascurso y desarrollo de la obra. Es por esto que se habla de público-testigo, aquel que está presente y puede reconstruir a partir de su experiencia una versión vivida del suceso.
- Esta característica asocia nuestro proceso de investigación con el ritual contemporáneo, no con la ritualidad ancestral, sino con el teatro como un acontecimiento o un convivio, donde todos los participantes están en la condición de complementar el acto teatral. No es un teatro para voyerista, es para asistentes vivos, es decir, asisten en la medida en que forman parte real del acontecimiento.
- Es verdad que el teatro en la actualidad se vuelve a aproximar al ritual, sin embargo, no es cierto que todas las propuestas teatrales que se definen como ritual vayan en esta dirección. Lo esencial es reconocer que la contemporaneidad permite que coexistan diversas y contradictorias propuestas escénicas, ya que la diversidad será la que finalmente nos posibilitará lograr y explorar nuevas alternativas. El teatro, como todas las artes, se transforma y está asociado a los movimientos sociales, políticos y económicos, siendo en esa capacidad de mutación que podemos garantizar su existencia y continuidad.
- En el presente existe todo un conjunto de actividades que se autodenominan teatro: la instalación, los montajes escénicos, los pasacalles, el performance, el circo, la acrobacia escénica, el *happening*, el *body art*, etc. Propongo que a todo este conjunto de actividades se les reconozca como artes escénicas y que llamemos “teatro” a todo evento en el que predomina la acción, la imagen y los elementos de significación (escénicos o actorales), imitando o no la vida, construyendo una lógica de la acción que se puede argumentar en la presentación o la representación, donde el actor-actriz muestra sus sentimientos, deseos, anhelos, corporalidad, técnica y donde fundamentalmente el público-testigo tenga la opción de participar en el suceso e incidir sobre él.
- En esta categoría teatral están incluidos el teatro dramático y el posdramático, el clásico y el contemporáneo, el alternativo y el tradicional, el teatro laboratorio y el de repertorio, el teatro del absurdo y el teatro de vanguardia, el teatro físico, corporal o gestual y el teatro de texto, es decir, todas aquellas formas teatrales que consideren ser un suceso, acontecimiento, hecho o presentación, en la cual participa alguien que lo realiza y alguien que lo corealiza, contempla activamente, comprende, vive, critica, disfruta y sufre.

- Creo que la principal ganancia del teatro contemporáneo es que vuelve a centrar la atención en actores, actrices y en las técnicas que practican, exploran, definen y se utilizan para realizar el oficio. Mucho se podrá decir de los cambios del teatro, pero lo cierto es que este sigue siendo imposible de realizar sin un actor que lo ejecute y un partícipe que lo disfrute, lo critique, lo evalúe y lo defienda como un acto social necesario para la consolidación de la cultura.

El fallecido ojo de vidrio, panorámica de interacción con el público-testigo.



Foto: Camilo Suárez.

Referencias

- Abirached, R. (2011). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Araque, C. (2013). *Dramaturgia en diferencia*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Araque, C. (2014). El espectro que soy yo. En *Para jugarse la vida*. Guadalajara: Editorial de la Secretaría de Cultura de Guadalajara, Jalisco.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Carreria, A. y Baumgartel, S. (2014). *Nas fronteiras do Representacional*. Florianópolis: Editorial Letras Contemporâneas.
- Carrera, A. y Fortes, A. (2011). *Estados*. Florianópolis: Editora da UDESC.

- Carvajal Montoya, M. (2007). *Hacia un marco teórico del training o entrenamiento en la formación del actor. Cuadernos de arte y pedagogía*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Castillo, S. (2014). *Corporeidades, sensibilidades y performatividades*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Kdaré, I. (2006). *Esquilo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Lecoq, J. (2014). *El cuerpo poético*. Barcelona: Editorial Alba.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Ediciones Cendeac.
- Martínez, F. (2013). *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático. Cuadernos de ensayo teatral*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Martínez, G. (2012). *Apostillas, memoria teatral*. Medellín: Fondo Editorial Universitario EAFIT.
- Rozik, E. (2014). *Las raíces del teatro*. Buenos Aires: Editorial COLIHUE.
- Revista de Artes de México. (2010-2016). Números dedicados al día de los muertos. Ciudad de México: Editorial Artes de México.
- Revista Calle14. (2012). 3(3), 7(9). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ruiz, B. (2012). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Editorial Artezblai.
- Ryngaert, J. y Sermon, J. (2016). *El personaje teatral contemporáneo*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Sanchis, J. (2012). *Narratología*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Séjourné, L. (1985). *Supervivencias de un mundo mágico*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Vázquez, R. (2011). *Sam Shepard: el teatro contra sí mismo. Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-ameircans*. España: Universidad de Valencia.
- Varios autores. (2014). *Para jugarse la vida*. Guadalajara: Edición de la Secretaría de Cultura de Guadalajara, Jalisco.

Anexos

Texto *El fallecido ojo de vidrio*¹

Escrito por: Carlos Araque Osorio

Para Clara Angélica, Cristina Alejandra y María Fernanda, quienes actuando, jugando, divirtiéndose y sobre todo creando, visionaron un camino esencial para desaterrorizar a la diva del tiempo, más conocida como la señora muerte.

Personajes:

- El humorista.
- Las sombras.
- La enterradora.

Se ilumina el espacio. Todo, incluyendo la platea, debe remitir a una cripta en un camposanto. Cruces, lápidas, pedazos de ataúdes y uno que otro esqueleto acomodado estratégicamente. En algún lugar se alcanza a observar un hombre-esqueleto que va saliendo de su tumba. Sonríe, se limpia su único ojo de vidrio; mira al público, vuelve a sonreír y finalmente se decide a hablar.

Humorista: algunos de ustedes se estarán preguntando: ¿qué hago aquí vestido de esta forma y cantando tan mal? En realidad ni yo lo sé, solo sé que este es el lugar que me tocó habitar... además es un placer estar con ustedes, un placer morir eternamente, ¿así se dice aquí, cierto?, morir eternamente en este lugar con tan distinguidos huéspedes.

No tienen por qué extrañarse de que me alegre y me sienta a mis anchas en este hueco. Me encanta este sitio... en él puedo comunicarme y hablar con todos los presentes y de vez en cuando hasta converso, así me cause espanto... con la enterradora de este camposanto porque sabe miles de historias y leyendas fantásticas.

¹ Texto dramático creado por Carlos Araque Osorio a partir del cuento corto *El ojo de cristal o memorias de un esqueleto* del escritor gallego Alfonso Castelao. Este texto fue el punto de partida del proceso de investigación creación Representación-Interpretación/Presentación-Estados.

¡Uff, uffff! Una enterradora debe saber muchas cosas, además una que desviste y descalza a los muertos, para surtir las tiendas de ropa de segunda, como lo hace nuestra... digamos, nuestra amiga, tiene que ser la cómplice que le hace falta a un humorista para completar sus bromas. Sí... una enterradora que obtiene sus buenas ganancias del oro de los dientes y de las joyas que les quita a los difuntos, tiene que ser una tipa inquietante y misteriosa.

A mí esa enterradora me cuenta sucesos trágicos que me hacen reír y asuntos de reír que dan miedo, pero a pesar del temor que le tengo... conversando con ella, se pasan las horas sin que me dé cuenta.

Lo que me preocupa es que un día me fui a estirar la pata, que digo, a estirar los huesos y encontré a la enterradora malhumorada y neurótica. Después de hablar mucho, me dijo que tenía que decirme un secreto, siempre y cuando yo fuese una calavera muy discreta. Me quedé un poco acobardado por el miedo a la sorpresa desconocida. Después de jalarme del hombro y acercarme sus dientes podridos a la testa, me dijo:

Enterradora: *(Solo se ve su sombra) “en este cementerio todos los esqueletos tienen que dejar plasmadas sus memorias. No es que siempre lo quieran hacer, es que si no lo hacen yo les aplasto la cabeza con una pala y nunca podrán esfumarse ni al averno, ni al purgatorio y mucho menos al famoso paraíso”.*

Humorista: la individua maloliente y fétida, sacó de entre la falda un gran puñado de papeles arrugados y me los dio para que se los leyese. Eran trozos de periódico, hojas amarillentas, pedazos de bolsas y hasta envolturas de cigarrillos... todos numerados y en algunos se alcanzaba a leer títulos como: el fallecido se confiesa, memorias de esqueletos, crónicas del más allá, un sucumbido cuenta su historia o leyendas de un fenecido en el infierno.

Aquellos relatos en su mayoría eran difíciles de leer... por la pésima redacción o porque estaban escritos con tizón, mugre o tierra y en algunos casos hasta con sangre. Cuando terminé la lectura, ya había empezado a anochecer y con sorpresa descubrí que la enterradora estaba muy ofendida y juró que si no fuese porque tenía muchos entierros pendientes, se iba donde todos esos esqueletos que habían plasmado semejantes porquerías y les destrozaba las molleras con un martillo.

Me despedí de ella a toda prisa y asustado. Cuando ya iba para mi tumba, oí que me gritaba:

Enterradora: *(Solo se ve su sombra) ¡Oiga, venga aquí!, y con voz ronca me hizo esta pregunta: “usted, que es una huesamenta muy educada, ¿va a garrapatear unas memorias mejores que esas, verdad?, ¿me imagino que no se va a exponer a que le rompa la mula de un mazazo?”*

Humorista: por físico miedo le prometí que sí, que intentaría plasmar cosas diferentes a esas quejas, reclamos, protestas e injurias..., muchas..., cómo no... dirigidas directamente contra ella, lo cual en realidad era lo que más la ofendía.

Cuando yo estaba vivo me tenía sin cuidado que me rompieran o no la cabeza, pero ahora que estoy muerto, que conozco bien el reino de los acostados y que he aprendido a gozármelo, me sentaría muy mal que me rompieran el coco de un picazo. Es por eso que antes de entregarle mis memorias a esa sepulturera, tomé la decisión de revelárselas a ustedes... para que me den su humilde opinión..., claro, como calaveras de gran conocimiento.

Por sus caras veo que en estos momentos se están preguntando: ¿cómo estiré la pata? Pues bien, se los voy a contar. Yo nací, crecí y me hice hombre sin mayores contratiempos; con dificultades es cierto, pero ¿quién no las tiene en estas épocas, quien no se pone maluco de ves en cuándo? Un buen día me enfermé de este ojo, fui a los médicos y me sacaron un buen fajo de billetes, y a fin de cuentas el ojo sanar, medio sanó, pero me quedó turbio y desviado. Por aquel tiempo tenía en mi casa un gallo tan cariñoso que venía a comer de mi mano. Le llamaba Gallo de oro, por que cantaba muy lindo, ¿entienden?

Un buen día estando agachado con granos de maíz en la palma de la mano y con la intención de alimentarlo, se vino hacia mí, despacito, pisando la tierra con aquel aire de animal ilustre, muy consciente que era el teso de la gallada. Bueno, se planta delante de mí, levanta el pescuezo para mirar de cerca aquel desafortunado ojo desviado y quizá burlonamente o pensando que era algo de comer, me dio un picotazo tan bien puesto que me dejó tuerto..., ahora sí del todo.

Los médicos, después de sacarme otro montón de plata, me pusieron este ojo de vidrio tan parecido a uno de verdad, que se mueve y

todo. ¡Ja, ja, ja..., a cuántas mujeres conquisté picándoles el ojo de vidrio... a cuantas chicas seduje haciéndoles cambio de luces aún sin quererlo...!

Pero por ese..., accidente, no viví lo justo, ni morí de muerte natural, pues el funesto ojo de vidrio, al final me pudrió toda la cara y me mandó derecho al hueco. A mí me enterraron sin muchos lujos, como se hace con los buenos hombres. En la caja me metieron bien afeitado, bien peinado y con mi traje dominguero, que por cierto... ahora recuerdo, me lo rapó la enterradora al día siguiente de bajarme a la fosa y me puso este asqueroso disfraz, disque porque yo quería ser humorista. Para mi vergüenza y vestido de esta manera, fui descendiendo lentamente bajo tierra sin que nadie se acordara de quitarme el ojo de vidrio.

Una pregunta para ponernos a tono: ¿algo en especial de estas memorias les está llamando la atención... no... seguro? Recuerden que se las cuento, para que me ayuden con el asunto ese de la sepultura, ¿no, nada?

¡Uyuy uyuy uyuyuy...! A mí sí hay algo de todo este embrollo que me causa mucha curiosidad y rabia. Según entiendo en esta tierra de los desplomados, no está permitido presentarse con jirones de carneapestosa, todavía pegada a los huesos. Ustedes que no ven, pero husmean como los vivos, la primera vez que me olieron, me dieron el mismo tratamiento que le dan a todos aquellos que aún tienen pedazos de carne enredada en las costillas..., me achararon a patadas y no me aceptaron en su sociedad... si, es que de alguna manera tendríamos que llamar a estas sospechosas reuniones.

Ahora recuerdo, sí... recuerdo cuando finalmente fui aceptado. En una noche de luna llena y después de muchos años de espera, por fin desaparecieron los restos de carne que envolvían mis huesos y por fin salí de la tumba. Trabajito me costó desentumecer la huesamenta, que por fortuna tenía completa, pues yo sé que entre ustedes hay varios cojos, mancas y avispadas descompletas que quieren robarse los huesos de los demás para completar sus osamentas.

Sin embargo, de todo ese embrollo quedó algo interesante; cuando saqué la cabeza fuera de la tierra me quedé pasmado...; aquel desafortunado ojo de vidrio que me afeaba y que hasta me quitó la vida..., paradójicamente desde ese momento empezó a serme útil;

sí, para mirar este extraño mundo que me rodeaba. Pues bueno... loco de contento me lo quité, quise darle dos o tres lamidas pero ya no tenía lengua, así que le zampé con la muelamenta varios besos y lo volví a poner en su sitio. De un brinco salí de la fosa y llegué a este esperpéntico lugar.

Lo primero que descubrí y aquí entre nos... es que, como dicen el gran filósofo, todos los esqueletos somos iguales. Los veo y me veo igualito a ustedes. Por el contrario, parece que ustedes hacen grandes esfuerzos para establecer diferencias entre unos y otras. Sí... se discriminan. Debe ser porque no ven las formas y mucho menos logran ver los sentimientos. Yo en cambio con mi ojo de vidrio veo hasta los armazones más enflaquecidos, gritando, moviéndose y alborotando el avispero, como si fuesen micas al ritmo de una “danza macabra”.

La verdad..., prefiero en este momento tan especial dedicarle mi tiempo a otros detalles. *(Tomando distancia del público y señalando el esqueleto de una mujer que tiene un niño esqueleto entre los brazos)*. Por ejemplo, usted que tiene la calavera ladeada; sin duda expresión de tristeza y melancolía. De seguro que es la esqueleta de una mujer que murió, así no se note, por razones ajenas a su voluntad, y sin embargo no veo que tenga en la cabeza agujero, ni en la cadera cortes de sierra o cosas que se le parezcan.

En su lápida puedo ver que hay un epitafio, ¿a ver qué dice?: “Ahora sí y después de mucho luchar, ligada a mi tierra, pero en la muerte”. Que cosas hay en estos mundos; unas mueren de amor y otras por seguir luchando.

¡Ufff, ufffi!, es que por estos días hay muchos entierros. No sé si habrá una especie de epidemia, de peste o de contagio masivo, porqué revolución no debe haber... que va; con el espanto que muestran los vivos de estos lugares, no..., no creo que haya entusiasmo para ese tipo de trifulcas.

(Dirigiéndose al esqueleto de un hombre que se encuentra en otro lugar de la platea). Disculpe, usted que según veo es médico, ¿sabe si hay alguna especie de contagio?... Ya sé que no le importa y que no quiere contestar, quizás sea porque tiene la lengua podrida y ojalá la tenga putrefacta por....

(Otra vez al mismo esqueleto). Entonces usted que es un gran doctor... ¿no sabe de qué murió?

cantar y danzar y religiosamente hablando no es falta. El problema es que ustedes lo asocian disque al pecado y a la promiscuidad.

Se puede cantar y bailar para celebrar algo especial por ejemplo un matrimonio, un nacimiento o la misma muerte. Los cantos y los bailes típicos de cada cultura no tienen nada de promiscuo y no hay nada de malo en realizarlos en momentos especiales. Hay comunidades que al cantar de forma espontánea promueven lo divino, lo hermoso, lo poético, es una acción emocional y permite actuar de forma natural, pues llevamos el ritmo en la sangre. Cantar y danzar ayuda a liberar tensiones, a adelgazar, a sonreír y a expresarse alegremente. Ya no estamos bajo la ley de la inquisición señores y señoras. El disfrute y la guachafita son expresión y actitud divina y un estado de ánimo espiritual. Usar cantos y danzas nos comunica con los ancestros..., con mi tatarabuela la cantaora, y con mi abuelita la danzadora y con mi tío el compositor, por eso a mí me gusta el currulao:

(Cantando y bailando)

Que prueba de mi existencia
tienes mejor que tu suerte
de estar viviendo sin verme
y muriendo en mi presencia.

Por caminos misteriosos
y en carreteras secretas
o en senderos escondidos
nunca olvides mi presencia.

Y en el cielo alucinante
o en el infierno nefasto
se terminarán tus pasos
en menos que canta un gallo.

En todas partes estoy, en la tierra,
a todas partes yo voy, donde quiera,
ven, ven, ven a mis brazos ven, ven, ven que abrazo.
Ven, ven, ven amigazo ven, ven, ven a mis brazos.

Pero que va..., aquí todo es serio y solemne. Sin embargo, escucharé un poco de este..., bonito canto.

(*Escucha un canto gregoriano*). Disculpen mi mala educación, pero me aburro, sí, me aburro, así que me voy para ese grupo de esqueletos y esqueletas de allá, que están oyendo ese caballero que tiene un agujero en la sien; este sí, sin duda calavera de asesinado.

(*Se desplaza a otro lugar de la platea, donde hay otro esqueleto de pie, en actitud de político que lanza su arenga*). Por lo visto, sus palabras tienen a todos con la quijada desgonzada. Escuchemos un poco a ver de qué se trata.

(*Se escucha un discurso político*). Parece que este orador asesinado tiene como ideal la democracia.

(*Dirigiéndose al esqueleto*) Señor, yo en vida también fui demócrata... aunque no creo que la democracia sea suficiente para cambiar este país, por eso y solo por eso quiero conversar con usted. No olvide que hay desigualdad, que la gente tiene derechos, que la injusticia campea en todas partes... (*Se escuchan silbidos, gritos como pendejo, idiota, cállenlo, etc.*). Lo que más me hiere de ustedes, es que dizque siendo demócratas, no quieran hablar de igualdad de oportunidades... (*Se escuchan voces, muchas voces*).

Me preocupa que pregonen que el bien nos conducirá hacia una sociedad donde todos seremos tratados de la misma manera, ¿acaso no saben que el bien como el mal son tan solo un delirio, una espejismo, una ilusión? En vez de andar pensando en el bien o en el mal, no permitan que unos pocos se queden con todo. (*Se vuelven a escuchar silbidos, gritos y palabras como hereje, satánico, maligno*). Están equivocados, no soy ni hereje, ni satánico y menos maligno. Ya deje de empujarme que me están desbaratando el chasis. ¿Cómo quieren cambiar el mundo si no creen en la...? (*De nuevo gritos insultos. Apagón, ahora el personaje aparece un tanto resignado en otro sitio del espacio*).

Siempre que intento hablar de estos temas no me va muy bien que digamos, pero a pesar de eso tengo buenas amigas.

(*Señalando a otro esqueleto que se encuentra un tanto lejos*). Como esa señorita que se encuentra allá recostada en esa tumba. ¿Recuerda cuando me aconsejó que yo hacía mal al intentar hablar con gente tan conservadora?

(Al público). Es una extranjera que no entiende muy bien el español, por eso no quiere hablar. Pero no se preocupen... es mi amiga.

(Al esqueleto). ¿Recuerda cuando un buen día me aconsejó?: *“mucho hablar por aquí de tierra, pero una cosa ser tierra y otra ser paisaje. Para los vivos la tierra ser algo hermoso, pero para los muertos ser las tinieblas, la penumbra, la oscuridad”*. Y tomando un puñado de tierra me recalcó: *“por esta ser que deber luchar”*.

(Dirigiéndose al mismo esqueleto) A pesar de sus nobles pensamientos, descubrí un gran defecto en usted señora... que me sigue causando profunda ira. No puedo creer que una osamenta tan recta, tan amable y tan inteligente tenga un humor tan sórdido..., y eso que a mí me encanta el humor... quiero ser humorista. No puedo olvidar ese día que vino a buscarme y como yo no me levantaba, se entretuvo jugando con el esqueleto de un niño.

(Confidente con el público). Cuando el niño se descuidaba, le daba un puñetazo en la mollera, se la tiraba al suelo y la veía rodar cuesta abajo y se ponía a saltar de alegría. El pobre esqueletito salía corriendo a tientas y a ciegas tras su cabeza, y después de mucho esfuerzo se la lograba poner de nuevo y con ella ya en su lugar le gritaba; ¿recuerda qué le decía?, ¿no?, pues bien, yo se lo voy a recordar: *“¡Uhhyhhh!, déjeme quieto y sano... gringa, y ya, no me arranque más la peladera. No se pase cucha...”*.

Usted le prometía quedarse quieta, pero cuando el pelado se volvía a descuidar destornillada de risa se la hacía rodar de nuevo.

(Dirigiéndose al público). Cuando me di cuenta de semejante juego, yo le hice el reclamo, pero descaradamente usted me respondió: *“Yo divertirme mucho. Yo sentir no poder dar al chico unas monedillas pa’ qué gastar en helados o dulces, pero aquí money no servir de nada.*

(Dirigiéndose a la mujer) ¿Sabe una cosa?, eso me ofendió mucho más... ¿ah ah ah?... las cosas que hay que ver en la muerte.

Enterradora:

(Solo su sombra) *“¿Cómo van las memorias de este humorista charlatán? Yo estoy haciendo revisión, y pobre de aquel que no tenga las memorias listas para la ocasión. Aquí está otro que no fue capaz de escribir bien sus memorias y ahora le toca aguantar más y más porras”*.

(Se escuchan golpes y algo que se quiebra estrepitosamente).

Humorista: me toco apurarme..., me queda poco tiempo, pero creo que el suficiente para terminar esta parte de mis historias. Ese suceso del niño me hizo recordar que siendo aún chico, un día llegó mi padre de la extranja. El pobre no trajo más que unas botas viejas, un tarro mediano de papas transgénicas..., sí, aunque parezca raro... papas transgénicas... y un equipo de sonido muy antiguo, de esos que llaman tocadiscos. Aquí lo tengo.

(Saca un tocadiscos y pone un disco. Se escucha una danza macabra o una misa fúnebre). Mi padre regresó enfermo y murió pronto. Siempre denigré del fracaso de mi padre. Aunque nunca lo tuve por el más bueno, valiente, inteligente y fuerte, mi padre como muchos, malgastaron la vida trabajando en tierras ajenas en los peores oficios y al menos eran dignos de regresar sanos y salvos a casa y con algo de dinero en los bolsillos; pero que va... volvió más pelao que pepa e' guama chupada por cuatro burros.

Hace poco nos reunimos con algunos y algunas de los que conocí en vida para hablar de nuestras experiencias. Todavía no había terminado de narrar lo que le pasó a mi papá, cuando un esqueleto, de esos que parecen tontos o bobos, se levantó como un relámpago y me dio un abrazo tan fuerte que me rompió cuatro costillas y la puntica del rabo. ¡Era mi padre! Que cosas hay en esta vida, que digo..., en esta muerte. *(Fin de la música).*

La verdad..., la verdad en esta nueva situación tengo tiempo de sobra y por eso a veces lo desperdicio hablando con esa esqueleta que se trajo en la cabeza una biblioteca entera.

(Le habla a una esqueleta que se encuentra sentada entre el público). Esta tipa habla de muchas cosas y de todas sabe un montón..., pero por desgracia no sabe lo que es el humor. Aquí entre nos; cuando llegamos al punto de hablar del tema, me hace cuatro o cinco chistes flojos como este que pasa a relatarles...

(La esqueleta cuenta cualquier mal chiste). Cita a varios humoristas..., y se calla como una piedra, y yo termino sin saber qué piensa de ese asunto.

(Al público). Una esqueleta que tiene una biblioteca metida en la cabeza, debe saber definir el humorismo, si no ¿para qué sirve y de qué se ufana?; pero no..., esta carcacha no puede precisarlo y según lo que me comentó ayer: “no hubo ni habrá nadie que pueda hacerlo,

pues el humor no se dice sino se hace”. ¿Pero si se hace como lo hace usted señora, a donde iremos a parar...?

Enterradora: *(Solo se ve su sombra) escucho demasiados murmullos y cuentos de gran barullo, pero nada en concreto. Voy despacito, tumba por tumba, para ver qué está diciendo de mí... esa mula.*

Humorista: *(mirando hacia el fondo). Ya se acerca la sepulturera y trae un mazo en las manos. Tocó correr un poco... y hablando de correr... mis compañeros de fosa... no de fosa común, ni más faltaba; no quieren prestar atención a lo que les digo, y es que desde hace mucho tiempo vengo advirtiendo que algunos podridos esperpentos de... carne y hueso, salen corriendo de sus tumbas y se escabullen hacia la ciudad y después de dos o tres horas, vuelven al cementerio con los ojos encandecidos, y metiéndose bajo tierra gritan.*

(Se oyen voces que gritan: “Incautos estúpidos, pendejos, imbéciles ingenuos”).

La primera vez que me di cuenta de tal cosa, no quería dar crédito a lo que “veía mi ojo de vidrio”, pero el asunto se repitió muchas veces. Una noche fui tras uno de ellos y vi la escena más horrible que puedan imaginar.

(Vuelve a colocar otro tema macabro en el tocadiscos).

Una lamparita destartalada alumbraba suavemente la carita flaca de una muchacha que dormía en un lecho miserable. El esperpento se acercó a ella y estuvo un montón de tiempo con los dientes clavados en su cuello. Cuando se levantó, tenía la boca manchada de rojo, mientras que por el cuello de la niña corría un hilo de sangre y en su carita se adivinaba la blancura de la muerte.

Aquel corrupto era un despreciable político que se dedicaba a chuparle la sangre a los pobres. Chupó la última gota de sangre cuando todavía estaba caliente. Sonó la última campanada dando las doce de la noche, ladraron los perros oliendo la muerte, silbaba el viento, y el monstruo siguió sorbiendo la sangre de su víctima.

(Hasta aquí la música).

Ese canalla es sin duda un retorcido político. Yo quiero denunciarlo y busco argumentos por aquí y revuelco libros por allá..., pero no puedo encontrar en los estatutos de este maldito país, una buena mane-

ra de desenmascararlo..., mucho menos de condenarlo y ni pensar en hacerlo encarcelar.

Para entender esta compleja situación es que quiero volver a hablar con usted señorita.

(Dirigiéndose al esqueleto que se encuentra sentado entre el público).

Sí, la que se trajo una biblioteca metida en la cabeza. Solo para ver si su conversación me iluminaba y me aclara eso de los muy vivos que viven de los pobres.

(Se escucha una voz femenina que responde). En los políticos creen muchos pueblos, por eso existen.

(El fallecido le responde a la esqueleta). Sí, señora, como no..., pero hay miles de pruebas de políticos que le chupan la sangre a los desposeídos.

(Voz femenina que se escucha). Es posible, pero ya pasaron los tiempos en los que se encarcelaban a las personas por tales sospechas. Estamos en una democracia, ¿comprende?

(El personaje respondiendo). Entiendo perfectamente, esto es una supuesta democracia, pero hay gente en este mundo que cree que en estas democracias hay chupasangres, corruptos y avivados.

(Voz femenina que se escucha). Sí los hay; los sacerdotes y los monjes..., los sacerdotes y los monjes hablan de eso y cuentan que el fenómeno se debe a causas metafísicas...; cuando un muerto estuvo en vida muy apegado al dinero y fue un corrupto, sale de la sepultura con el objetivo de mantener el cuerpo físico intacto, a costa de la sangre que chupa a los vivos.

(El personaje responde). ¿Y entonces de qué manera se les da muerte a tales bichos?

(Voz femenina que se escucha). Pues para apartar el espíritu ambicioso del cuerpo físico, no hay otro remedio que quemar el cadáver... como lo hacían en el medioevo.

(El personaje responde). No, no, no, no puedo creer que sea ese el consejo que me da usted señora. Lo mejor es no seguir escuchando a esta biblioteca ambulante porque sé que los muertos muy muy vivos... existen..., los hay y viven sin hacer nada a costillas de los demás. ¡Ah... ya, ya, comprendo!..., comprendo muy bien lo que me

dice señora; viven sin hacer nada a costillas de los demás, y quizás por eso no estaría mal chamuscar a todos los politiqueros, sean o no presidentes... de cortes, consejos, cámaras o senados... Pero eso es imposible..., los corruptos son capaces de hacerse los muertos para seguir viviendo por cuenta de los pobres, de los pobres vivos, ¿o será de los vivos pobres? Vaya uno a saber.

Enterradora: *(Solo se ve su sombra) voy llegando, ya me voy aproximando; el que tenga las memorias listas y correctas las entrega y el que no que aguante con mazo, pica, pala o martillo la muenda.*

Humorista: apreciados..., amigos y amigas, como pueden ver el tiempo se agotó. Ya conocen parte de mis memorias. Por favor, ¿puedo hacerles el último petitorio? ¿sí, sí? Como saben yo también tengo prisa... y les estoy compartiendo todos estos asuntos para que no sean solo insultos, reniegos y groserías.

¿Recuerdan que la sepulturera me advirtió que si terminaban siendo una sarta de sandeces, me aplastará la cabeza?; pues bien, también es responsabilidad de ustedes que esa desgracia no ocurra y quizás al ayudarme... adquieren experiencia para cuando les llegue a ustedes la hora de rendir cuentas... ¿entienden?

Por eso les voy a pasar estas hojitas...

(Saca un paquete de hojas de diferentes colores, texturas y tamaños, de las cuales algunas se encuentran en pésima condición. Las va entregando al público).

Para que en ellas me dejen sus comentarios, opiniones y críticas, y por favor las depositen en la urna que se encuentra a la salida de esta cripta, que yo al leerlas y releerlas podré dejarlas muy comprensibles y así garantizar que mi torre no termine hecha añicos, ni mucho menos aplastada por el mazo salvaje de esa enterradora desquiciada, energúmena y desconsiderada.

(Después de repartir las hojas, se saca el ojo, lo besa con la muelamenta, lo limpia y se lo coloca de nuevo. Mira al público y tapa su fosa sin entrar en ella. El espacio va quedando a oscuras).

Solo por despistar a la sepulturera hago el amague de regresar a mi fosa, pero me largo para otro lugar ganando algo del tiempo que he perdido conversando tan amenamente, mientras ustedes piensan en sus opiniones y sugerencias. No olviden que todo esto lo hago para salvar mi hermosa calavera de la desgracia.

Enterradora: *(Se ve la sombra gigantesca de la enterradora que entra al espacio con un mazo gigantesco en las manos. No vemos su rostro, tan solo su silueta. Va hasta la caja, corre la tapa y al no encontrar al humorista se dirige al público). ¿Alguien ha visto al roñoso humorista?, el mismo que estaba aquí incomodándolos con miles de estupideces. No lo encubran... que igual yo lo encontraré..., y ustedes vayan preparando sus memorias que ya falta poco para que les llegue la hora de la hora.*

(El espacio se va oscureciendo lentamente).

Fin

Carlos Araque Osorio.

Personaje El fallecido interactuando con el maestro Fernando Pautt.



Foto: Fernando Araque.

Fotos

A continuación, relacionamos algunas de las fotografías que se obtuvieron en los procesos de socialización de resultados finales y parciales. Fueron tomadas por Fernando Araque y Camilo Suárez en las sesiones del 16 y 17 de febrero y 27 y 28 de marzo de 2018.

Personaje El fallecido, protagonizado por Carlos Araque (investigador principal).



Foto: Camilo Suárez.

Personaje La enterradora, protagonizado por Clara Angélica Contreras.



Foto: Fernando Araque.

Personajes La enterradora (Clara Angélica Contreras) y El gallo (Cristina Alejandra Jiménez).



Foto: Fernando Araque.

Personaje El fallecido.



Foto: Fernando Araque.

El fallecido ojo de vidrio.



Foto: Carlos Araque.

Personaje El fallecido, interactuando con el público-testigo.



Foto: Fernando Araque.

Plano general de la puesta en escena.



Foto: Camilo Suárez.

Personajes La enterradora (Clara Angélica Contreras) y El gallo (Cristina Alejandra Jiménez).



Foto: Fernando Araque.

Personaje El fallecido, interactuando con el público-testigo.



Foto: Camilo Suárez.

Personaje La intelectual, interpretado por María Fernanda Sarmiento Bonilla.



Foto: Fernando Araque.

Personaje La gringa, interpretado por Cristina Alejandra Jiménez.



Foto: Fernando Araque.

Este libro se
terminó de imprimir
en marzo de 2019 en
Xpress Gráfico y Digital
Bogotá, Colombia