

UNIVERSIDAD DE CUENCA



**FACULTAD DE ARTES
MAESTRIA EN ESTUDIOS DEL ARTE**

“Dramaturgia posbarbiana y caníbal en el teatro cuencano con especial énfasis en el grupo de teatro del Quinto Río.”

Tesis previa a la obtención del
Título de Magister en Estudios
del Arte.

AUTOR: Lcdo. Juan Andrés Vázquez Martínez

CI: 0104650742

DIRECTOR DE TESIS: Dr. (PhD) Carlos Fabián Rojas Reyes.

CI: 0100732494

CUENCA - ECUADOR

2017



RESUMEN:

Esta tesis analiza la posición del artista escénico contemporáneo, a través de los principios de funcionamiento de las “*máquinas estéticas abstractas*”. Parte de las principales de “*el teatro caníbal*” y la teoría sobre la “*Forma*”, desarrolladas por Carlos Rojas, como referentes de una propuesta de producción artística.

El presente trabajo se centra en el estudio de los modos de producción del grupo de teatro “Quinto Río” de la ciudad de Cuenca, con una larga experiencia en el ámbito teatral. No se trata de un estudio histórico sino de una reflexión crítica sobre su producción escénica, como un paradigma que renueva los lenguajes teatrales en la época.

Además la tesis realiza una propuesta de montaje, juntando estos elementos con el concepto de “lugares heterotópicos”, formulado por Michelle Foucault, que se encarna en la obra de teatro de Isidro Luna “*Elizabeth o la esclavitud*”.

De este modo, se pretende plantear un nuevo horizonte que permita la construcción de dispositivos teatrales potentes, debidamente sustentados para abrir caminos de una posible dramaturgia posbarbiana – posdramática.

PALABRAS CLAVE

TEATRO ANTROPOLÓGICO, POSBARBIANO, DRAMATURGIA, TEATRALIDAD, ESCENA, ACCIÓN, PERSONAJE, RITMO, ESPACIO ESCÉNICO, ESPECTADOR, FORMA, MÁQUINA, ESTÉTICA, TEATRO CANÍBAL, HETEROTOPÍA.

LÍENAS DE INVESTIGACIÓN

Humanidades, Artes, Artes Escénicas, Teatro, teatro ecuatoriano, teatro cuencano.



ABSTRACT

The present thesis analyzes the position of the contemporary scenic artist, through the principles of the functioning of "Esthetic abstract machines" main parts of –"Canibal theater" and the theory on the "Form", developed by Carlos Rojas, as a reference of the proposal of an artistic production.

The present work focuses on the study of the ways of production of the theater group called "Quinto Río" of Cuenca city, with long experience in theater production. However, this is not a historical study, but a critical reflection on its stage production, as a paradigm that renews the theatrical languages of the time.

In addition the thesis develops a creative process which joins these elements with the concept of "heterotopic places", formulated by Michelle Foucault, who is incarnated in the play of theater of Isidro Luna called "Elizabeth o la esclavitud".

In this way, it is intended to raise a new horizon well sustained to open paths of possible postbarbian – postdramatic dramaturgy.

KEY WORDS

Anthropological theater, posbarbiano, dramaturgy, theatricality, scene, action, character, rhythm, stage space, spectator, form, machine, aesthetics, cannibal theater, heterotopy.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
CAPITULO 1	
TEORÍA Y CONTEXTO.	
1.1 Teatro y teatralidad.....	12
1.1.1 El actor y su referente.....	12
1.1.2 Objeto/Obra Escénica.....	19
1.1.3 El rol del Director.....	24
1.2 La belleza en teatro contemporáneo.....	26
1.3 Un breve acercamiento a lo Kitsch.....	30
1.4 El Teatro del Quinto Río (QR).....	34
1.4.1 Un deseo de dirigirse a un espectador deliberante.....	34
1.4.2 El cuerpo como centro. (Un gemido de la nada).....	37
1.4.3 ¿Cómo se articulan los modos de producción artística del Quinto Río?...	40
CAPITULO 2	
MÁQUINA TEATRAL	
2.1 La Forma y su teatralidad.....	41
2.2 Un análisis del discurso teatral.....	48
2.3 El Teatro caníbal una propuesta experimental.....	52
2.3.1 ¿Cuál es el cuerpo o la imagen del teatro caníbal?.....	60
2.4 La escena y la máquina teatral.....	63
CAPITULO 3	
ELIZABETH Y LA ESCLAVITUD, UNA PROPUESTA DE TEATRO CANÍBAL	
3.1 Elizabeth.....	69
3.2 Análisis de la obra teatral “Elizabeth o la esclavitud”.....	73
3.2.1 Estructura discursiva.	74
3.2.2 Estructura narrativa.....	76
3.2.3 Estructura actancial.....	79
3.2.4 Estructura ideológica inconsciente.....	81
3.3 Propuesta de Dirección de la puesta en escena – La máquina teatral.....	83



3.3.1 El actor caníbal.....	89
3.3.2 El cuarto actor.....	92
3.3.3 La trans-figuración de la negritud.....	93
3.3.4 La trans-figuración de los personajes en momento heterotópico teatral... 98	
3.3.4.1 El lugar neutro del actor.....	102
3.3.4.2 Elizabeth desde el vacío.....	103
3.3.4.3 Elizabeth/palabra.....	105
3.3.4.4 Elizabeth – materia/doble imagen.....	107
3.3.4.5 El esclavo un ser homólogo.....	108
3.3.5 Un cercamiento a la propuesta sobre el trabajo plástico y sonoro.....	110
4 PROPUESTA Y CONCLUSIONES.....	112
5 BIBLIOGRAFÍA.....	115
6 ANEXOS.....	117



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Juan Andrés Vázquez Martínez, autor de la tesis "*Dramaturgia posbarbiana y caníbal en el teatro cuencano con especial énfasis en el grupo de teatro del Quinto Río.*", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 15 de Abril 2017



Juan Andrés Vázquez Martínez

C.I: 0104650742



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Juan Andrés Vázquez Martínez, autor de la tesis *"Dramaturgia posbarbiana y canibal en el teatro cuencano con especial énfasis en el grupo de teatro del Quinto Río."*, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de MAGISTER EN ESTUDIOS DEL ARTE. El uso que la Universidad de Cuenca hiciera de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 15 de Abril 2017

Juan Andrés Vázquez Martínez

C.I: 0104650742



**A Isidro Luna...,
Al grupo de teatro “Quinto Río”,
A mi familia.**



Agradecimientos

A mi director de tesis, Doctor Carlos Rojas.

Al Director de carrera, Lcdo. Diego Carrasco, a la Mgst. Cecilia Suárez Directora del proyecto de investigación “Maquinaciones hacia una nueva estética contemporánea”, al actor Francisco Aguirre, a los actores Clara Polo, Jorge Agudo y Jonathan González investigadores del Teatro “Quinto Río”.

Al personal del departamento de posgrados por su amabilidad y disposición para realizar los trámites pertinentes.



**“Once out of nature I shall never take my form
From any natural thing”
(Danto, 2002, pág. 66)**

INTRODUCCIÓN

Al seguir los pasos en el recorrido de la escena cuencana, en la cual el grupo de teatro *Quinto Río* (QR) toma un papel fundamental en sus primeros trabajos en el año de 1997, con la obra *Héroe Decapitado* del dramaturgo Isidro Luna, podemos observar ya un acercamiento al teatro posmoderno, en donde como principio fundamental se proponía una resistencia a la interpretación naturalista en escena; el espectáculo y la teatralidad ya no es interpretable según parámetros semánticos convencionales y modernos, cada uno de los significados no se reducen a una llevar un mensaje anecdótico al espectador; diferenciándolo de grupos que intentaban posicionarse en los teatros de la ciudad.

Es así que la dramaturgia de Isidro Luna funda y marca el (QR) a través del posicionamiento del relato intimista fragmentado, el montaje ficcional alejado del naturalismo escénico y la repetición secuencial de acciones extra cotidianas en los distintitos momentos escénicos, siendo la piedra angular de la organización performática de su teatro posmoderno, acercándose de este modo con los actores Pablo Aguirre y Fidel Román, a una nueva forma teatral en la ciudad de Cuenca, e introduciendo los principios del “*teatro antropológico*” propuestos por el italiano Eugenio Barba y el *Odin Teatret*.

Con la aparición de la academia formal en Cuenca, como es el caso de la Escuela de Danza/Teatro de la Universidad Estatal fundada en 2000 y la Escuela Teatral de la Universidad del Azuay en 2007, surge un nuevo panorama en la forma de concebir el teatro en la ciudad; basada en encaminar a los futuros profesionales escénicos en procesos sostenidos de creación, composición, investigación y experimentación, lo que permitió que los procesos teatrales del grupo se nutran de nuevas experiencias, tanto en conocimiento de técnicas como en los distintos espectáculos producidos.

Nos acercamos por lo tanto a encontrar nuevas formas de representación teatral en Cuenca, en donde es de suma importancia entender que la aparición de este tipo de teatro posmoderno tiene elementos de ficción manejados desde



un lenguaje cotidiano, desde los *ready made*, pero que pierden su naturaleza al ser combinados arbitrariamente según una técnica de montaje, donde los significantes convencionales son deconstruidos para re significarse. Esta búsqueda artística, responde a la necesidad de crear un nuevo montaje que rompa los límites de la modernidad, que permita la transformación de los referentes teatrales, donde los signos se alejan de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas dessemantizados, es también indagar en la interculturalidad, al asimilar una serie de características culturales ajenas o extrañas con el fin de obtener una nueva teatralidad.

Es así, que hemos indagado en el teatro posmoderno y las premisas del teatro antropológico, como base de la construcción escénica del grupo de teatro (QR); ahora bien, desde aquí es necesario analizar el trabajo realizado hasta este momento como objeto de estudio, sistematizándolo, y llevándonos a un nuevo proceso de investigación teatral que parte de las estéticas caníbales expuestas por Carlos Rojas, que lleve a entender las *formas escénicas* en esta etapa de *teatro caníbal*. Un teatro que se enfatiza como una *máquina estética abstracta* en función de dispositivos.



CAPÍTULO 1

TEORÍA Y CONTEXTO.

1.1 Teatro y teatralidad.

1.1.1 El actor y su referente.

“En un tiempo las escenas eran de cartón y los actores reales. Hoy las escenas están más allá de cualquier duda posible mientras que los actores son de cartón.”

(Karl Kraus)

Es interesante acercarnos a la posición real del actor frente al hecho escénico, y en este sentido entender que su único referente es el planteamiento sistemático y progresivo de la construcción del personaje.

Además, el actor ejecuta una serie de acciones determinadas secuencialmente a partir de la situación que plantea la obra; el problema nace aquí, ya que si bien en algunos casos nos encontramos con la falta de uno de estos componentes, o a su vez están ahí pero es su relación la que falla, al encontrarse aisladas, sin producir sentido ni poética en un nivel armónico comunicacional.

Esto se reduce al simple hecho de que es su *animus*¹ el que ha desaparecido como nos indica Barba: “En Bali para definir energía se habla de *bayu* (viento), en Japón *Ki-ai* (Espíritu, aliento) en antropología teatral se usa el término *animus* (del latín: aire, aliento).” (Barba, El Arte Secreto del Actor, 2007, pág. 105), al carecer de este componente, la interpretación se sumerge en un mar ficticio² que posee únicamente extensión pero no profundidad, la organicidad

¹ Véase el capítulo de sobre la “energía” en Barba, El Arte secreto del actor, 2007.

² (Del latín *figo*, configuro, doy forma.) Forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. El discurso ficcional es un discurso “no serio”, que no compromete en nada y que es planteado como tal por el autor. (Pavis, 2015, pág. 206)



no encuentra sentido, es una mera simulación³, en donde lo real no encuentra cabida.

Ahora bien, ¿qué es lo que ocasiona la falta de este animus en un actor?, todo se centra en el nivel situacional de la obra, ya que si los referentes están distorsionados, corremos el riesgo de convertir al actor en un ser de cartón, que perdió su posición ideológica, encontrándose manipulado únicamente por hilos que tienden de la mano de un director o la productora que lo contrata. Es hablar de un abandono contemporáneo de la dramaturgia⁴, al mostrar poco interés por lo dicho, en una falta de sensibilidad por los acontecimientos políticos y sociales.

No es extraño que en un mundo en que poseemos todo y nada a la vez, en donde la industria cultural exige responder inmediatamente al mercado teatral, produzca encontrarnos con este tipo de concatenación de hechos fatuos y sin sentido. Es la pérdida de una dimensión ideológica expuesta por Solórzano en donde: “La dimensión ideológica constituye un territorio donde teóricos y teorías comparten actitudes, valores y presuposiciones bajo el criterio del poder” (Solórzano, 1999, pág. 26), entrando en cuestionamiento el poder de la palabra, ya que no hay nada que decir, por la simple razón de que todo está dicho.

Por otro lado, al entrar en la lógica de concebir al espectador como un ser ficticio, encasillándolo en el simple hecho de ser un ente observador, aquel ser sentado junto a algún conocido o junto al mismo desconocido de siempre, entenderíamos entonces que este espectador jamás va a ser el mismo individuo de la función del día de mañana.

³ “Una simulación no ni una pretensión ni una imitación. Es una réplica de... sí misma en cuanto a otra. Esto hace de las simulaciones representacionalismos perfectos. Una oveja clonada o una canción de U2 distribuida digitalmente por la internet no es una copia, sino un “original” en una serie teóricamente infinita; o bien es una “copia” en una serie teóricamente infinita. No hay diferencia entre copia y original” (Schechner, 2012, pág. 223)

⁴ Al hablar de dramaturgia nos referimos al concepto en su sentido más contemporáneo, que la entiende como un proceso de tejido de acciones (Barba, Santiago García, Pavis), por tanto remite a la dramaturgia de la puesta en escena, no a la dramaturgia como escritura de textos dramáticos nada más.



Es así, su anonimato hace que pierda su posición de real, dejó de ser tangible, ya que es cambiante, existe solo en tanto se fusiona con la masa, en la *mayoría silenciosa*⁵, es aquí en donde desaparece cualquier sentido de individualidad, no lo podemos analizar desde un punto de vista tautológico.

Lo que nos interesa es: ¿cómo esta masa compuesta de espectadores ficticios mira al mundo?, ¿cuál es el mundo que ve?, ¿cómo llenar su imaginario social?, ¿en qué cree y por qué lo cree?

“Que un diálogo de teatro sea no sólo la figura de un conflicto personal o afectivo, de posiciones enfrentadas, sino también un debate de ideas, en primera instancia interroga al espectador. Él necesita no solamente que le cuenten una historia, que le muestren destinos, sino que se formulen preguntas, que se le formulen. De repente, su función cambia: no es más contemplador o *voyeur*; se vuelve árbitro, y, por una suerte de proyección, está más implicado en las figuras que se ponen ante sus ojos” (Ubersfeld, 2004, pág. 112)

Pues si afirmamos la posición de *Ubersfeld*, al indicarnos que el espectador se convierte en un árbitro de la escena y su teatralidad, es nuestra obligación entender como artistas/creadores el imaginario social contenido en la masa, no se trata de satisfacerlo con lo que desea escuchar, al contrario, es un mero intento de llenar el vacío que existe entre el espectador y el hecho escénico.

Se propone generar preguntas a través de la respuesta propuesta en el enunciado en la obra, por lo que la utopía aparece, ya que es imposible abarcar el amplio espectro que genera el imaginario cambiante de un espectador ficticio.

Hoy nos encontramos en el imperio de las *mayorías silenciosas*, aquellas que vagan sin sentido, estas mayorías poseen el carácter de que no pueden ser representadas, nadie puede hablar en nombre de ellas, tampoco le dan sentido

⁵ “A través de los medios, son las masas las que manipulan a los que están en el poder (o a aquéllos que se creen que lo están). Cuando los poderes políticos piensan que tienen a las masas donde quieren, es cuando las masas imponen su estrategia clandestina de neutralización, de desestabilización de un poder que se ha vuelto parapléjico.” (Baudrillard, La ilusión vital. Traducido por Alberto Jiménez Rioja, 2002)



al mundo. Este espectador que acude a una sala de teatro se diluye en la masa, es aquí en donde debemos preguntarnos ¿existe teatro sin espectador o público?

La situación se vuelve más compleja, por lo que es difícil imaginarnos un hecho escénico sin alguien que lo observe desde su cómoda butaca, es necesario aclarar que el espectador no ha desaparecido, solo se encuentra ausente, forma parte de esa mayoría silenciosa enunciada por Baudrillard, es esa multitud que nos hace creer que tenemos el control cuando cerramos las puertas del teatro y la obra comienza, haciendo el gesto irónico del aplauso en el instante mismo que creíamos que la representamos en la obra y su teatralidad.

Esto ha ocasionado un vacío entre el hecho escénico y el espectador, producido en el momento en que se pierde el *referente teatral*⁶ en la relación con *el imperio de las mayorías silenciosas*, ocasionando por lo tanto que la obra como tal vague sin sentido, se produce a consecuencia de esto un agujero negro del cual no podemos escapar, se da un efecto de implosión hacia el vacío.

El vacío que está en el centro es tan poderoso que nos atrae, no hay posibilidad de que algo escape, y menos aún el teatro, debido a que la masa que observa ansiosamente a través de los ojos del espectador situado en la platea, no consigue ver lo que quiere ver desde su butaca, “se aburre”, una vez más no se siente representado.

Pero, es debido a este vacío, por el que existe el teatro y la teatralidad, sin él no podríamos pensar en la necesidad de que el espectador acuda a ver una obra; es seducido⁷ por el teatro, está atraído por llenarlo, persigue esa utopía, fundada en la necesidad una vez más de escuchar o ver lo que quiere ver, es aquí en donde radica la urgencia de la existencia de un teatro potente,

⁶ Aquí es importante señalar, que nos referimos a ese exceso de producción comercial y de mal gusto que ocasiona que el público no pueda identificar las obras artísticas de las que no lo son.

⁷ “ Ya no se trataba de hacer surgir las cosas, de fabricarlas y de producirlas para un mundo del valor, sino de seducirlas, es decir, de desviarlas de ese valor, y por tanto de su identidad” (Baudrillard, *Contraseñas*, 2002, pág. 29)



que exige constantemente llenar dicho vacío, existe tan solo para seducir al espectador en donde la “La seducción no es un tema que se oponga a otros, o que resuelva otros. La seducción es lo que seduce, y basta” (Baudrillard, Contraseñas, 2002, pág. 7)

El vínculo entre lo que ve el espectador alienado por este discurso delirante y esta incapacidad del teatro de no poder decir lo que en realidad quiere decir, seduce, ofrece un nuevo horizonte en la construcción de nuevos lenguajes escénicos, pero este acto no es real, existe únicamente para engañarnos que existe, ya que no se trata solo de satisfacer las expectativas de un espectador hambriento, es así que solo podemos acercarnos al teatro y la teatralidad en el acto de alejar al artista/creador del mismo, incitándolo a navegar en el vacío.

La ironía se da, ya que siempre estamos preocupados por el espectador en el momento de la creación, y el espectador está ansioso de encontrar las respuestas de su vida en lo que ve y escucha; instaurando un nuevo orden en el momento del *intercambio simbólico*,⁸ imposible claro está, aquí el creador construye su obra para sí mismo, satisface solo sus necesidades artísticas, mientras que el espectador entiende lo que le conviene entender, hace el acto heroico de salvarse a sí mismo en su propio entendimiento.

Solo queda repensar el pensamiento teatral, y dejar de lado al teatro como un mero hecho comunicacional, que expone verdades a cuenta de nada, e intenta satisfacer a un público.

Es el rol del artista/creador el que entra en conflicto con el espectador y es su responsabilidad la de reconstruir una cultura del hecho escénico, debido a que “la cultura escénica heredada se ha construido a partir de los creadores, y el público no ha estado sino en el lado oscuro de la sala” (Coller, 2009, pág. 11),

⁸ “El mundo no es intercambiable ya que, en su globalidad, carece de equivalente en otro lugar. Y como todo forma parte del mundo, no existe nada exterior a él con lo que pueda medirse, compararse, y alcanzar, así, un valor mensurable. En cierto modo, no tiene precio.” (Baudrillard, Contraseñas, 2002, pág. 77)



un público hambriento de ser escuchado, con ansias de devorar teatralidad y al mismo tiempo ser devorado en su butaca.

“La equivalencia, que es lo contrario a la imitación, reproduce la realidad a través de otro sistema: la fuerza del mimo que empuja se mantiene pero desplazada a otra parte del cuerpo. (Barba, *El Arte Secreto del Actor*, 2007, pág. 148)

Como en el mito griego de Eco, una joven ninfa de los bosques condenada por Hera a no poder hablar, siendo su verdadero castigo el repetir el final de las frases que escucha, parece ser en este sentido que el teatro sufrió el mismo proceso, le quitaron la capacidad de poder decir lo que en realidad quiere decir, o ¿será el caso de que no dice nada porque no tiene nada de decir?

Este arte escénico vive en el mundo de las apariencias, sin pretensiones nostálgicas nos acercamos a un nuevo callejón sin salida, a una calle sin retorno, en el cual el valor utilitario, estético y moral del teatro ha desaparecido, ya no lo podemos definir, su naturaleza ha mutado como nos indica Baudrillard: “Pues pasar de una especie a otra, de una forma a otra, es una forma de desaparecer, y no de morir. Desaparecer es dispersarse en las apariencias” (Baudrillard, *El otro por sí mismo*, 1997, pág. 39)

Podemos adentrarnos en la idea de que el teatro moderno ha desaparecido, pero no ha muerto, especulando que simplemente se transformó en otra cosa. Esta transformación se dio gracias a la tecnología y los medios de comunicación, en este sentido es imposible intentar hablar de reanimar a un cuerpo mutante en constante cambio, siendo su diversidad la que nos lleva a entender que no existe una conceptualización clara del teatro, simplemente por una superabundancia de *teatro posmoderno*⁹, en el cual todo parece ser teatro,

⁹ “El término es poco utilizado por la crítica francesa, tal vez a causa de su falta de rigor teórico puesto que la modernidad, ni lo que viene después, parecen corresponder a momentos históricos o a géneros y estéticas determinados. Más que una herramienta rigurosa para caracterizar la dramaturgia y la puesta en escena, la *posmodernidad* es el signo de una afiliación (sobre todo en Estados Unidos y en América Latina) una etiqueta cómoda para describir un estilo interpretativo, una actitud de producción y de recepción, una manera actual de hacer teatro (*grosso modo*, a partir de los años sesenta, después del teatro *absurdo* y el teatro existencialista, con la emergencia de la *performance*, del *happenig*, de la danza denominada posmoderna y de la *danza teatro*)” (Pavis, 2015, pág. 460)



desapareciendo los referentes teatrales que estábamos acostumbrados a apreciar.

No existe una lógica causal, pero al mismo tiempo es el sistema de valores teatrales el que entra en cuestionamiento, debido a que el intercambio simbólico obra teatral - espectador es imposible, está fracturado. Lo que se quiebra, clausura o rompe es el orden de la representación, al no encontrar equivalentes claros, intercambiamos con el espectador algo que no se puede intercambiar, creando discursos delirantes en el espectáculo.

En este sentido, el teatro como arte escénico, se sumergió en el delirio como mecanismo saludable de su estructura, no deja de intentar decir lo que quiere decir, como no logra decir lo que tiene que decir, habla y habla cualquier cosa, se aleja de la cotidianidad, de la vida misma; ha sido despojado de cualquier acto de realidad, como una simulación, pero sin duda alguna se vuelve más real que lo real en el instante mismo de su ejecución. Peter Brook nos acerca a reflexionar lo antes dicho cuando expone:

“No hay duda de que una sala de teatro es un lugar muy especial. Es como un cristal de aumento y también como una lente reproductora de un mundo pequeño que fácilmente puede ser insignificante. Es diferente de la vida cotidiana y fácilmente puede divorciarse de la vida.” (Brook, 1997, pág. 131).

Siguiendo la línea del autor construimos, creamos y observamos algo que de antemano sabemos que no es real, pero lo asumimos como si lo fuera, esto se debe a que exaltamos el presente, no existe nada más que el presente mismo, porque no hay nada que ver en el futuro, no hay nada que ver después que la obra ha terminado. (Condición general de la cultura, que el teatro también padece)

“La condición posmoderna tardía insiste mucho en que es el artista el núcleo de la creación de significados; hay un regreso del sujeto/artista, como centro generador de sentidos” (Rojas, Estéticas Caníbales, 2011, pág. 90), de



este modo queda claro, el peso se deposita en el artista, como un agente generador de *discursos de la puesta en escena*¹⁰ que hacen sentido.

La preocupación se hace evidente cuando nos preguntamos: ¿cuál es el verdadero sentido que se genera en el momento de la creación?, si vivimos inmersos en una cultura *light*, en la que al parecer todo es banal, una cultura basada en el placer inmediato; siendo nuestra mayor preocupación el crear nuevos públicos, además que los ya existentes se acerquen a las salas, entonces colocamos al espectador como simple consumidor de “arte” o de “cultura”, al no entender o indagar en su imaginario social, nos convertimos por lo tanto en prisioneros de intentar entenderlos, descartando el hecho de que “El comportamiento del consumidor espectador está influido por factores sociales como los grupos de referencia, la familia, los roles sociales y el estatus” (Coller, 2009, pág. 49)

1.1.2 Objeto/Obra Escénica.

Al entrar en el mundo de los signos, el objeto posee independencia o por decirlo así vida propia, se desvanece la “cosa” como tal, se carga de múltiples valores estéticos y morales, haciendo que el objeto trascienda; el hecho tecnológico hace que exista una ruptura entre sujeto – objeto, creando una nueva relación objeto – objeto, su valor de uso y de utilización queda en un segundo plano, por lo tanto el objeto no es el que está frente a nosotros, es el que está frente a otro objeto.

“Aquí no hacemos poesía”. La poesía está en el espacio.” (Barba, La Canoa de Papel, 2005, pág. 234)

¹⁰ Según Pavis: “el discurso de la puesta en escena es la organización de los materiales textuales y escénicos según el ritmo y la interdependencia propias del espectáculo escenificado. Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción, las cuales dependen de la utilización particular que los autores (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) hacen de los distintos sistemas artísticos (materiales escénicos) que tienen a su disposición en un momento histórico dado” (Pavis, 2015, pág. 136)



Es así que el espacio y su teatralidad¹¹ se convierten en materia de nuestro estudio; si el objeto en este caso sería la puesta en escena, como un organismo independiente del artista creador una vez estrenada la obra teatral, es ella la que está frente a la obra misma, siendo este el lugar en donde debemos indagar en la poética del objeto – obra escénica, su drama o condena es el volverse espectacular o magnífica, actúa automáticamente sin la necesidad de “nosotros”, ha perdido su referente, ha desaparecido cualquier tipo de representación¹², carece de sentido porque no hay exterioridad ya que es autorreferencial, no se remite a ningún sujeto ni moderno ni posmoderno; el juicio estético también se ha vuelto imposible, la obra pone las reglas de juego, pero es la obra escénica la que falla contra sus propias reglas.

Al hablar de la construcción de la obra misma, Eugenio Barba en su carta a Jurek dice: “Se dice que un espectáculo es imagen y metáfora. Sobre esto tengo algunas certezas. Sé que no es verdad. Es acción real.” (Barba, *La Canoa de Papel*, 2005, pág. 212), lo que nos lleva a pensar que solo se puede concebir al hecho escénico como acción, y dicha acción no es más que el acto de seducir la realidad, volviéndose hiperreal, por lo tanto el rol del director junto con los actores y su compañía es la de colocar en evidencia, accionar lo real, produciendo un cambio de la significación del término de la teatrología contemporánea.

Este acto ya no puede sostenerse sin el hecho real, ni tampoco puede repetir la realidad sin la realidad (al hablar de los grandes conflictos del mundo), en términos de simulación, empatando en términos de Baudrillard cuando

¹¹ “Concepto formado probablemente sobre la misma oposición que literatura/literariedad. La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) en el sentido en que o entiende por ejemplo A. Artaud cuando constata el retroceso de la teatralidad en la escena europea tradicional: ¿Cómo es posible que en el teatro, al menos en el teatro tal como lo conocemos en Europa o, mejor aún, en Occidente, todo lo que no obedece a la expresión verbal, a las palabras, o si se quiere todo lo que no está contenido en el diálogo (y un diálogo a su vez considerado en función de sus posibilidades de sonorización), sea relegado al último plano?” (Pavis, 2015, pág. 434)

¹² “Las representaciones marcan las identidades, inflexionan el tiempo, remodelan y adoran el cuerpo y cuentan historias. Las representaciones –arte, rituales o de la vida cotidiana- están hechas de conductas realizadas dos veces, conductas restablecidas, acciones representadas para las que la gente entrena, que se practican y se ensayan ” (Schechner, 2012, pág. 59)



expresa que: “La simulación no es ya la de un territorio, una existencia referencial o una sustancia” (Baudrillard, Simulacro y Simulaciones, s.f, pág. 1)

Cuando nos preguntan ¿cuál es el motivo de hacer teatro?, la respuesta equivocada e inmediata es la de que nos produce placer hacerlo, pero si nos damos cuenta no es el placer; el placer siempre está insatisfecho, es el desafío lo que nos mueve más no el deseo, solo el desafío nos permite cruzar fronteras, romper las equivalencias y juicios de valor.

“Se ha perdido la idea de teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de la vida de algunos pocos fantoches, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque el cine, el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones” (Artaud, 2001, pág. 95)

Es la vida desde el acto de la crueldad cuando en realidad habla, encontrar una verdad que de pronto no transforma pero deja un tipo de remanente, llevándonos a un espacio-tiempo en donde la única alternativa es que “Cerremos los ojos para ver” (Didi-Huberman, 2011, pág. 17), solo así desde la pérdida de referentes es cuando podemos hacer el gesto de ver, al mismo tiempo que nos sentimos observados, ya que el objeto/obra escénica también nos mira, en definitiva la obra incita al actor y al espectador a compartir en escena lo que no puede hacerlo en la vida cotidiana, a un devenir de emociones, siendo la acción compartida (psicofísica) su pilar fundamental.

En términos lacanianos tomamos como real aquello que no encuentra un significante, es su búsqueda, es el trayecto a recorrer lo que nos invita a ver, lo que le devuelve la luminosidad al lado oscuro de una sala de teatro, creando un hecho político¹³ para los que estamos presentes, ocasiona un momento anti

¹³ “Si tomamos la política en el sentido etimológico del término, hay que convenir que todo teatro es político, puesto que siempre inscribe a los protagonistas en la sociedad o en el grupo. De modo más preciso, la expresión designa al teatro de agitación, al teatro popular, al teatro épico brechtiano y posbrechtiano, al teatro de politicoterapia de Boal (1977). Estos géneros tienen como característica común la voluntad de hacer triunfar una teoría, creencia social, un proyecto filosófico.” (Pavis, 2015, pág. 459)



teatral, sin exceso de lo teatral, en donde se coloca en evidencia que tanto los personajes como el espectador están compuestos de la misma materia prima, ambos son de carne y hueso, embarcados en una misma problemática, la del vacío que los separa, que los fractura y distancia, pero al mismo tiempo que los invita a acercarse; no es crear un simple hecho demagógico, tampoco es con una explosión de la acción física que nos lleve al virtuosismo, es un sutil gemido de la nada, de su silencio, que nos enamora tan solo por su presencia.

La obra escénica es un cuerpo para ser tocado, que al mismo tiempo incita a dejarse tocar, para chocarse en él, pero también para salir y entrar de su vacío, este cuerpo constituido por el espectador/obra es el que se encuentra vacío por dentro, en donde el espectador "...comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones." (Ranciere, 2010, pág. 18), estas posiciones que se desvirtúan en su significación, haciendo el ejercicio de entender que algo pasa a través del ojo del espectador y el objeto que encantadoramente le devuelve la mirada. La visión se topa siempre con el ineluctable (necesario) volumen de los cuerpos vacíos y en este sentido la puesta en escena se convierte en una *puesta en abismo*¹⁴ (*mise en abyme*), instaurada desde la pérdida.

En un mundo en el cual más vale el carisma y el maquillaje de un estereotipo de ser humano posmoderno, antes que lo que hace o propone en su día a día, podemos hacer el ejercicio de un desmontaje de lo real, al quitar ese padecimiento del espectador de pensar solo en imágenes o textos soltados al azar cuando acude al teatro y su oscuridad, es así como nos indica Rancière que "Incluso si el dramaturgo o el director de teatro no saben lo que quieren que haga el espectador, sí que saben al menos una cosa: saben que *debe hacer algo*, franquear el abismo que separa la actividad de la pasividad." (Ranciere, 2010, pág. 18), es a causa de esa inactividad que destruye las relaciones y alimenta esta puesta en abismo, que nos lleva a diluir los intercambios simbólicos, a desaparecer los equivalentes.

¹⁴ He tomado la expresión traducida del francés de puesta en abismo "*mise en abyme*", concerniente a las artes plásticas, que se refiere al procedimiento narrativo que consiste en imbricar una narración dentro de otra, de manera análoga a las *matrioskas* o muñecas rusas.



La respuesta a este dilema planteado por Ranciére en el -“*deber hacer algo*”- se encuentra en formar un sustantivo colectivo con el espectador, sacándolo de la cotidianidad y la rutina en el que todos los días tiene que maquillarse socialmente, es un vivir con la obra y su teatralidad en un sincero hecho escénico, a través de usar la poética para entrar en la política y mirar a través de aquel que va a ser mirado (el personaje).

Esto nos propone dos posiciones para mirar la poética teatral de la obra: el de la tautología/significante y la creencia/significado, aquí “las palabras dicen poco al espíritu....” (Artaud, 2001, pág. 98), debido a que este espíritu del que habla Artaud o del “*animus*” de Eugenio Barba van más allá de las palabras, pero son estas palabras cargadas de un significado las que dan sentido, que se impregnan en la tautología de la obra una marca particular, una poética distinta.

Es así que se instaura en el espectador un sentido desde la muerte física de la obra en el hecho tautológico, pero en realidad es la muerte simbólica la que nos interesa, la que nos lleva a acercarnos al vacío para llenarlo con nuestras creencias, volviendo al principio de Didi – Huberman en el que postula “Nada que ver, para creer en todo” (Didi-Huberman, 2011, pág. 24), es mirar desde la ceguera posmoderna en la cual esa multitud o estas “*mayoría silenciosas*” poseen todo y nada a la vez.

En este sentido, nos colocamos en situación de quebrar la racionalidad de la cual estamos aferrados todos los días, y es por el afecto que se la tiene que es imposible alejarnos de ella; siendo la estrategia como vía de escape la seducción, mediante un accionar de las cosas para llevarlas a su apariencia pura o al otro extremo cambiando su sentido, es aquí en donde actúa nuestra postura sobre la realidad y la racionalidad.

Debido a que el secreto en el objeto/obra escénica no es revelado y la seducción de lo real va más allá de cuando la obra termina, cuando se produce el desafío al orden de la verdad y el saber, colocando como regla de juego entre



el espectador y la obra ese sentido oculto, el reto es alejar la obscenidad¹⁵ de mostrar crudamente la información y la comunicación como tal.

Paralelamente encontramos en esta *puesta en abismo*, personajes que se despojan de cualquier sentido de pertenencia, de un rol social, de su misma cotidianidad. Estos seres crudos y sensibles a la vez, toman forma en la pérdida, desde la grieta de su ficción y su imaginario, es esta falta de verdad sistemática que los lleva al cinismo, en donde lo que se busca no es más que defender la especificidad de la cordura en un mundo delirante, en términos de Artaud:

“Es imposible separar el cuerpo del espíritu, o los sentidos de la inteligencia, sobre todo en un dominio en donde la fatiga sin cesar renovada de los órganos necesita bruscas e intensas sacudidas que reviven nuestro entendimiento.”
(Artaud, 2001, pág. 97)

Nos motiva a crear por lo tanto en el objeto/obra escénica, poéticas teatrales que vayan en contra de la teatralidad de la vida, devolviéndole al teatro su tendencia política (no partidista), colocando este balance de purga emocional en la densidad del lenguaje y eliminando cualquier sentido de una teatralidad falsa y decorativa.

1.1.3 El rol del Director.

Al tocar el camino que recorre el rol de la dirección en el proceso de montaje o puesta en escena de la obra teatral, nos es imprescindible analizar que el director, ya no solo tiene la ardua tarea de traducir los símbolos escritos en un papel en pos de la construcción de escenas, sino que posee la obligación de añadir un sentido de vida al significado de las palabras en las voces que hablan a través de la interpretación de un actor.

¹⁵ Como lo define Baudrillard en su texto “Contraseñas”: “Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica.” (Baudrillard, Contraseñas, 2002, pág. 35)



Al mismo tiempo el director carga en sus hombros el acto de lograr el abandono de aquel estado catatónico inmerso en el silencio de los diálogos, en el momento de poseer el control de la *teatralidad* en sus decisiones escénicas, cuando insta un nuevo orden en la suma de gestos creados y propuestos por los intérpretes, la sonoridad expuesta y de la cantidad de objetos que se iluminan.

Por lo tanto, acercándonos al pensamiento de Carlos Solórzano en donde expresa que el teatro es un medio proyectante: “En el teatro, que es un medio proyectante, o donde puedo identificarme con cierta problemática, es que es prioritario revisar mis espacios políticos y personales.” (Solórzano, 1999, pág. 33), la posición del director se vuelve más enredada, siendo este el responsable de restituir el *animus* al elenco, de colocarlos en una dimensión ideológica, en donde se pone en cuestionamiento todo un sistema de valores éticos, morales y estéticos plasmados en los enunciados enraizados en el hecho teatral.

No es solo lo que se dice, es cómo se lo dice, resaltando el poder de la palabra en los actores, cargándola de verdaderos significados, debido a que “lo que encontramos en el teatro es una palabra activa. Por otra parte, en el teatro el método más apto y el que nos permite una aproximación a la palabra dialogada es la lingüística de la enunciación” (Ubersfeld, 2004, pág. 13)

Este es el lugar en el que nos planteamos una nueva interrogante, si bien es el director el encargado de establecer enunciados de juicio de valor, ¿cuál es su referente?, podemos entonces encontrarnos nuevamente en una vía que al parecer se encuentra cerrada en el teatro contemporáneo, en donde los referentes una vez más al parecer han desaparecido, debido a un exceso de teatro sin proceso y sin profundidad

“El arte se nutre de ese humus que es el psiquismo colectivo; allí están las imágenes visuales, acústicas, que el artista padece y traduce, en un momento histórico dado y según los códigos a su alcance.” (Cuadra, 2003, pág. 94), si observamos bien, estos códigos no se encuentran a nuestro alcance, la postmodernidad, junto a la globalización, se encargó de transformarlos, porque



el intercambio simbólico ya no es posible, no existe equivalencia posible, ya que las imágenes visuales y acústicas dejaron de ser claras.

Sin embargo, estamos obligados a buscarlos en un ir y venir de ellos, en el inconsciente colectivo teatral, colocado en la sociedad en la que caminamos; aquí el director/artista/creador se convierte en Sísifo, aquel ser condenado de llevar una gran roca hasta la puerta de Tártaro, para que esta vuelva a caer y así volverla a cargar una y otra vez; pero esta búsqueda permanente de referentes inexistentes es necesaria para producir el acto creativo dentro del grupo, al instaurar la investigación en los procesos internos, dejando de mirar afuera y pensando en nuestros propios caminos de producción.

1.2 La belleza en el teatro contemporáneo.

“La revaloración de la belleza podría conducir a nuevas percepciones de la naturaleza interna del arte y quizás de la vida misma.” (Van der Plas, 2006, pág. 1)

Al acercarse a un breve análisis de la belleza/fealdad en el arte contemporáneo, y su relación con los espectáculos teatrales en múltiples ramificaciones, es necesario dar una mirada a la variedad de circuitos escénicos existentes, además de cómo una obra debería dialogar en el mercado del arte teatral actual, es así que se establece como base primordial el deseo de generar la creación de una plataforma exportadora, que permita proyectar internacionalmente la producción artística de nuestro país, solo de esta manera se lograría ampliar los retos en cuanto a la producción y puesta en escena de nuevos referentes.

En una sociedad, en donde al parecer es primordial generar “*proyectos culturales o artísticos productivos*”, como impulso inmediato de muchos artistas contemporáneos, el fin estaría por lo tanto en poder entrar en dichos circuitos artísticos, simplemente para hablar de mercado, sin abandonar claro está los procesos creativos y la sistematización de técnicas.



Ahora bien, entrando en el tema de la belleza, uno de los posibles caminos para poder entender su relación con el arte, es el lugar de lo moral, en donde las obras de algunos artistas han sido vistas como feas o de mal gusto por dicha situación, lo moral parece que estableciera la ruta de lectura de la obra, de este modo “las imágenes amorales y contrarias a la ética son consideradas a menudo como desagradables, y, por tanto, feas.” (Van der Plas, 2006, pág. 2)

Cuando hacemos referencia al espectador y la “belleza” en la música, el teatro, la literatura, la danza, el cine parece que el tema de lo contemporáneo les toco de un modo distinto que a las artes plásticas; en primera instancia como nos indica Vattimo: “para Gadamer, como se sabe, la experiencia de lo bello se caracteriza por el reconocerse en una comunidad que disfruta del mismo tipo de objetos bellos, naturales y artísticos” (Vattimo, 1990, pág. 161), es así que el comportamiento del espectador escénico está condicionado a un involucramiento más real con la obra, este debe ir al teatro, a la sala de cine o de conciertos y presenciar la obra por el tiempo que esta dure, sentarse en el anonimato y reflexionar, mostrando su agrado o su insatisfacción en el momento del aplauso final; a diferencia de una exposición de arte plástico contemporáneo en donde el espectador decide el tiempo que le otorga a la obra y se marcha.

La belleza en el arte también es considerada en el ámbito de la verdad y la fealdad, en el primer caso no se trata de hablar de una verdad que puede ser incierta o dolorosa en cuanto a su imagen, es más bien un acto de sentir lo que verdaderamente el artista quiso decir con su obra; a diferencia de la fealdad (el arte mal hecho o simplemente de mal gusto), nos da la impresión que queda en manos de los críticos, ya que parece ser que les resulta más fácil poder hablar del por qué una obra es fea, antes que de la belleza de la misma,

El problema en este sentido no es únicamente establecer qué es lo feo o lo malo ciertamente en el arte contemporáneo, ya que deberíamos entonces saber qué es lo bueno, siendo al parecer el *cubo blanco*¹⁶ o la *institución* de los

¹⁶ El término *cubo blanco* está tomado de las artes plásticas, con el que nos referimos a la institución del museo.



grandes teatros quienes regulan este criterio, sin embargo irónicamente este arte de “mal gusto” sintoniza en algunos de los casos de mejor manera con el público.

Al hablar sobre lo que concierne específicamente al teatro, la situación no es muy distinta, aquí podemos observar en algunos casos como las masas de público acuden en su mayoría a obras de “mal gusto”, debido a que se encuentran certificadas por una institución; obras que carecen de tratamiento dramático o de contenido, con un menosprecio al manejo actoral y sin ningún sentido estético.

Esta situación puede ser producida por dos razones, la primera es porque el público no busca la “*belleza*” al mirar la obra; está contaminado, colocando incesantemente en conflicto el lugar de la “*belleza*” del arte posmoderno/contemporáneo, que al parecer fue exiliada o desplazada del campo escénico, colocándose en los medios de comunicación o el marketing, este marketing televisivo busca el encuentro con el actor de televisión, más no lo que se encuentra diciendo en el escenario; en segunda instancia está la sobreproducción de obras teatrales, llamando teatro a todo lo que se pone en un escenario, existen tantas obras como proyectos se les ocurren, muchas de ellas bajo la necesidades de las políticas culturales de los gobiernos de paso, en donde su manufactura no contiene necesariamente el sentir de los artistas escénicos.

Por otro lado, cuando pensamos a la “*belleza*” en función de un discurso ensamblado en una posición de poder (autoridades de paso) o de la política partidista, no podemos alejarnos de sentir un pequeño escalofrío, asociándolo la mayoría de las veces a la fealdad, este tema nos abre un nuevo camino, en donde es necesario entender que la obra debe de ser considerada bella si la miramos desde su contenido (no mensaje), en la libertad artística de expresión.

La belleza aparece tan solo en cuanto a la construcción de una imagen estética, fundada en la dinámica que el grupo teatral produce, en su forma de mirar el mundo, de sentirlo y de percibirlo, de este modo se puede entender cómo la obra escénica fue manufacturada en el sentido que “es atractiva, la



composición es balanceada y se sostiene incluso sin el mensaje.” (Van der Plas, 2006, pág. 5), es por eso que debemos volver a centrarnos en los procesos creativos que devienen una vez más de procesos de investigación, encaminados en una interacción entre la escena y un modelo de pensamiento.

Se incita a producir un balance entre la forma, la estructura utilizada, el empleo del color y la representación del enunciado primario, contribuyendo así a la creación de belleza, además de la cantidad de ritos que aparecen en los ensayos de grupo y a debates profundos de contenido, restableciendo o devolviendo así el aura¹⁷ a la obra de la cual Benjamin nos hablaba.

La iniciativa consiste en poner al espectador a dialogar con la obra, a usar su capacidad de percibir dicha “belleza”, aunque esta interacción en la mayoría de los casos no se da de la misma manera, no es situación a preocuparse, ya que se debe entender al espectador desde su “*régimen de sensibilidad*”¹⁸ y las condiciones culturales del lugar en donde la obra se presente, lo que en verdad interesa es la capacidad del individuo de reconocer la “belleza” y las emociones que esta produce.

La obra teatral está terminada en el diálogo con el espectador, ahí radica su belleza, pero parece que este encuentro se nos aleja cada vez más y más, como nos indica Artaud “el público se ha alejado del teatro porque el teatro se ha alejado de la vida” (Artaud, 2001), es por lo tanto relevante añadir a estas palabras, que nos alejamos de la belleza por intentar poseer resultados inmediatos y poco profundos, por vincular constantemente al arte a necesidades

¹⁷ Autenticidad, presencia, aura: “Incluso la reproducción más perfecta de una obra de arte carece de un elemento: su presencia en el tiempo y en el espacio, su existencia única en el lugar en el que se encuentra en un momento dado. La existencia única da la obra de arte determina la historia a la que estaba sujeta durante el tiempo que existía. Esto incluía los cambios que pudiera haber sufrido en su condición física a través de los años, así como los cambios diversos en cuanto a su propiedad...” (Schechner, 2012, pág. 221)

¹⁸ LECTURAS SOBRE RANCIÈRE. 1: “Se desprende del texto de Rancière que un régimen en una lógica; esto es, un conjunto de reglas para un mundo dado. Lógica que es ante todo social, porque se refiere a su modo de existencia efectivo, en sus diferentes ámbitos: cómo se produce y se reproduce, cómo circula y cómo se distribuye. El régimen contiene la economía política de ese mundo. Más, como insistirá Foucault, un régimen es productivo: nos dice qué podemos sentir, qué podemos pensar, qué formas de existencia son aceptables y cuáles no; e incluye, las interpretaciones filosóficas, científicas, de las opiniones y las ideologías.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)



institucionales o simplemente por querer entrar en los circuitos artísticos de moda. La propuesta en este sentido es volver a encontrar un decir interno artístico, esa motivación de expresar conjugado con la depuración de la técnica cada día.

1.3 Un breve acercamiento a lo Kitsch.

“...la reducción de la experiencia a la expresión por la expresión...”

(Greenberg, 2002, pág. 20)

Para aclarar este tema es necesario acercarse al visón de Clement Greenberg sobre el nacimiento del Kitsch, al decirnos que es una la necesidad de la masa de constituirlo como la cultura oficial; por otro lado está la posición de Hal Foster en el momento que expone al modernismo como una práctica que no ha fracasado en el naciente planteamiento postmodernista. Es así que se plantea la pregunta de: ¿Cómo la cultura de las masas pasa por procesos de poder para definir sus satisfacciones?

En la posición del artista teatral cuencano, en donde le es muy complicado mirar cuales son las respuestas del espectador, la lectura de los significantes de la obra y la búsqueda de sus significados, Greenberg nos da un panorama amplio sobre el lugar de la cultura vanguardista en contraposición a la cultura popular, en donde “el artista de vanguardia se posiciona como dios creando algo que sea válido exclusivamente por sí mismo” (Greenberg, 2002, pág. 18), además de encontrar un refugio en la disciplina artística en donde el peso se deposita en la imitación de procesos anteriores.

A consecuencia de esta postura vanguardista y a través de la revolución industrial surge el *kitsch*¹⁹, se instaura por lo tanto un nuevo orden como cultura oficial de los países; la comercialización y la academia aparecen en espacios no convencionales y el artista siente el temor de perder a su público, un público compuesto por las élites, los cultos y los ricos.

¹⁹ Aunque la palabra Kitsch le pertenece más al ámbito de la plástica, la he tomado prestada para hacer relación en el teatro al referirme a la producción teatral en masa, basada en la copia, en el mal gusto.



Varios escritores y artistas alterarán su obra debido a la fuerte presión del kitsch, como un simple arte sintético que le ahorra esfuerzos al espectador, en este sentido el público campesino va perdiendo el gusto por la cultura popular; se despierta nuevas inquietudes fuera de su zona de confort “el campo”, como una forma de huir a los formalismos, además que en los artículos construidos a partir de una máquina entran en una lógica de mercado en la que son mucho más baratos, a comparación de los artículos producidos manualmente.

En este sentido pareciera que el arte se democratizó, pero no deja de ser pura demagogia para Greenberg; el sistema y las necesidades de vida cambian, tenemos por consiguiente un nuevo espectador que mira al mundo a través de otras inquietudes más importantes y esto a consecuencia de la imposición de un simulacro²⁰ de cultura superior, produciendo una de las creaciones humanas más artificiales.

La pregunta principal en relación a nuestro objeto de estudio que aparece en el texto de Hal Foster es ¿Cómo podemos exceder la estética moderna?, esto nos hace repensar la idea de que la modernidad se encuentra en una constante crisis, más no se trata de que ha desaparecido sustituida por la posmodernidad, es analizarlo en el sentido cultural y económico de cada lugar, por decirlo así: "una construcción cultural que se basa en condiciones específicas; tiene un límite histórico." (Foster, 2008, pág. 8), esto nos deja la sensación de mirar este hecho como una forma de reescribir el modernismo con todas sus variantes posibles.

Pero, es esa sensación de nostalgia de la modernidad, como una cultura de élite, lo que por oposición nos deja al postmodernismo como un simple hecho populista, en donde todo cabe y puede existir, en donde el *kitsch* emerge; es esta crisis de la que nos habla Owens citado por Foster, una “crisis de la

²⁰ “Fingir tener lo que no se tiene: Disimular es fingir que no se tiene lo que uno tiene. Simular es fingir tener lo que uno tiene. Esto implica una presencia, el otro una ausencia. Pero la cuestión es más complicada, puesto que simular no es simplemente fingir: “Alguien que finge una enfermedad puede simplemente irse a la cama y hacer creer que está enfermo. Alguien que simula una enfermedad produce en sí mismo algunos de los síntomas” (Emile Maximilien Paul). Así pues, fingir o disimular deja intacto el principio de realidad: la diferencia es clara, está solo enmascarada; mientras que la simulación amenaza la diferencia entre lo verdadero y lo falso, lo real y lo imaginario” (Schechner, 2012, pág. 224)



representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales...”
(Foster, 2008, pág. 14)

El postmodernismo para Foster se reconstruye constantemente a partir de la modernidad, se inventa según el lugar y la disciplina en que se lo mire, abre puertas mediante el *Kitsch*, para acercarse a la “*mayoría silenciosa*” de la habla Baudrillard, e intenta darle lo que le satisface, lo que necesita. Suponemos que satisface sus deseos inmediatos, pero el deseo de la masa es inalcanzable solo se reduce a distintas formas de poder, en tanto a la posición de Greenberg al colocar como foco de atención a la élite cultural y al entendimiento de los sectores campesinos, quienes llenan este vacío ocasionado entre arte, ciencia e industria a través del verse mirados en el *Kitsch*.

Al mirar el proceso de creación de las obras en el país y sobre todo en nuestra ciudad, se puede decir que se ha colocado al investigador teatral del lado del oprimido y en contra de la institucionalidad, pero con la aparición de la academia mediada por las Universidades y ciertas escuelas particulares el panorama cambia, se desplaza el problema de la falta de conocimiento sistematizado a la necesidad de estimular a docentes, estudiantes y a los artistas creadores de la escena por un verdadero acercamiento a la investigación etnográfica, con el objetivo de crear referentes locales de producción escénica, este enfoque permitiría la recuperación de la memoria colectiva y personal, es decir rescatar las historias locales como materia prima para iniciar un proceso de composición escénico.

Es así, como nos dice Schlenker en su texto “Descolonizar las ciencias sociales”, “el arte actual podría asumir desde su accionar que no puede haber *otro*, porque este *otro* es parte de *nosotros*, ese *nosotros* que hace el estudio” (Schlenker, 2012, pág. 13), por lo tanto no podemos separarnos del sujeto u objeto de estudio ya que formamos parte de él.

El *cubo blanco* al parecer no solo representa la infraestructura del museo o la galería, es la institución y sus relaciones en las redes globales para el teatro, aún nos mantenemos en la lógica de Bennett a decir que: “Los museos públicos



instituyeron un orden de cosas que estaba hecho para durar.” (Bennet, 2010, pág. 12), el reto está en que este contenedor de obras pueda liberarse de las ideologías del mercado o volverse a su vez neutro al romper sus propias reglas, su condena es estar cargado de un peso histórico inevitable, es la trampa que por herencia nos dejó el modernismo.

¿Cuál es la verdadera relación entre el productor teatral y el artista? A primera vista pareciera que el productor o curador teatral es un mediador entre instituciones, o simplemente es que “...los artistas asumían también funciones antes asociadas con el crítico o el curador, tales como escribir y organizar exposiciones.” (O’Neil, 2012, pág. 7). En el caso del teatro podríamos pensar que ya no posee los derechos exclusivos de la obra y esto se hace evidente cuando la artista solo llega al momento de la presentación de la misma, entendiendo que las decisiones de montaje estuvieron tomadas ya con anterioridad.

Las obras compuestas por artículos asegurados en extensas cantidades de dinero, se encasillan una vez más en la lógica del *cuadro blanco* o la institucionalidad, y muchas de estas no pueden ser exhibidas en cualquier sitio, la disposición de los objetos ya vienen establecidos con un mapeo determinado por la dirección con anterioridad, siendo imposible su representación en espacios no convencionales, le pertenece a un mundo que “...en su gran mayoría exhiben obras de arte en entornos especialmente contruados, que reproducen las geometrías rígidas, las particiones blancas y los espacios sin ventanas de las clásicas exhibiciones de museo.” (Filipovic, 2005, pág. 4). Es así que limitamos la mirada del espectador a la forma en la que la dirección quiere que miremos, y en su defecto en la forma en la que tanto las instituciones quieren que lo hagamos. Aquí se instaura el orden del poder que nos indicaría Michel Foucault en su texto “*Vigilar y castigar*”²¹

²¹ “Quizá nos dan hoy vergüenza nuestras prisiones. El siglo XIX se sentía orgulloso de las fortalezas que construía en los límites y a veces en el corazón de las ciudades. Le encantaba esta nueva benignidad que remplazaba los patíbulos. Se maravillaba de no castigar ya los cuerpos y de saber corregir en adelante las almas. Aquellos muros, aquellos cerrojos, aquellas celdas figuraban una verdadera empresa de ortopedia social. A los que roban se los encarcela; a los que violan se los encarcela; a los que matan, también. ¿De dónde viene esta extraña práctica y el curioso proyecto de encerrar para corregir, que traen consigo los Códigos penales de la época moderna? ¿Una vieja herencia de las mazmorras de la Edad Media? Más bien una tecnología nueva: el desarrollo, del siglo XVI al XIX, de un verdadero conjunto de procedimientos para



En este tipo de representación, el espectador cree llegar con una postura, pero cuando lo llevamos al teatro, en su oscuridad, se produce una sinergia particular en donde Yo – Objeto/obra lo tengo que vivir contigo (espectador), el actor tiene que compartir en escena lo que no puede hacerlo en la vida. Se crea por así decirlo una política para los que estamos en esta sala que dialoga en la densidad poética del lenguaje del dramaturgo del grupo Isidro Luna.

Al tocar el terreno del público, lo miramos como una institución pervertida al cual hay que provocarlo, una butaca en el teatro no es una butaca es otra cosa. Hay un deseo de dirigirse a un espectador deliberante, en un proceso de elección de un público objetivo, a este espectador hay que comprometerlo en el ritual, entendiendo su deseo como un impulso incesante que necesita ser alimentado.

1.4 El Teatro del Quinto Río. (QR)

1.4.1 Un deseo de dirigirse a un espectador deliberante.

El único espacio real que existe de resistencia es el teatro; por su misma lógica plantea una posición política ante la vida; lo que tú tienes que decir no lo puede decir otra persona; lo que un tipo de teatro tiene que decir no lo podrá decir otro; en este sentido es tocar sutilmente lo efímero y violento que el teatro puede producir.

Es decir, existen cosas que no se ven, que aunque intenten filmarlas no se podrían grabar o registrar, en este sentido "...lo que sucede en el escenario tiene consecuencias ideológicas y emocionales tanto para los intérpretes como para los espectadores." (Schechner, 2012, pág. 2017). Esto da lugar a un tipo

dividir en zonas, controlar, medir, encauzar a los individuos y hacerlos a la vez "dóciles y útiles". Vigilancia, ejercicios, maniobras, calificaciones, rangos y lugares, clasificaciones, exámenes, registros, una manera de someter los cuerpos, de dominar las multiplicidades humanas y de manipular sus fuerzas, se ha desarrollado en el curso de los siglos clásicos, en los hospitales, en el ejército, las escuelas, los colegios o los talleres: la disciplina. El siglo XIX inventó, sin duda, las libertades: pero les dio un subsuelo profundo y sólido — la sociedad disciplinaria de la que seguimos dependiendo. De Michel Foucault, Siglo XXI Editores ha publicado también El nacimiento de la clínica. La arqueología del saber. Las palabras y las cosas. Historia de la sexualidad 1 : La voluntad de saber. Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres, Historia de la sexualidad 3: La inquietud de sí y Raymond Roussel." (Foucault, Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión , 2002)



de teatro independiente y en definitiva el origen del "Teatro del Quinto Río" donde no todo lo que se investiga se muestra, pero está presente en su poética.

¿Que entendemos entonces por poesía escénica del Quinto Río?, se puede indicar que la poética la podemos encontrar en la forma de vivir y producir del grupo teatral, en el caso del QR es alejarse del teatro pasivo con cuerpo vulgar, es un ir en contra de los microfascismos que existen, pensando que debajo de una ciudad habitan otras ciudades, una contra cultura.

Nos acercamos a una relación más estrecha con lo real, ensayando la vida en el teatro, damos lugar a la creación de poéticas teatrales que van en contra de la teatralidad de la vida misma, en respuesta a una falta de verdades sistemáticas, permitiendo por lo tanto llevar a escena el cinismo de la vida cotidiana, y ese despojo de teatralidades falsas en donde " ...el actor deberá ser un investigador de la vida misma" (García del Toro, 2011, pág. 246), encontrando un tipo de verdad que de pronto no transforma pero deja remanente, en un momento anti teatral sin exceso de lo teatral.

En el teatro cuando se construye una intriga, se trabaja con lo no dicho, es pensar en una acumulación y una descarga, el actor es el creador que habla cosas esenciales y no de cosas banales, proponiendo un teatro de ruptura con una estética narrativa que lo represente. Se coloca, por lo tanto, en un lugar incómodo al espectador. Esto toma coherencia al hurgar la forma en la que el grupo de teatro QR trabaja, ya que la seguridad conduce a la muerte de la escena.

Toda obra está contando algo en su construcción de signos, es decirle si a la subjetividad, a los roles simbólicos de los personajes, es hablar de cosas más amplias: de la falta de límites en la vida en determinadas dimensiones, de trabajar en lo que desconocemos; estableciendo el núcleo esencial que permite perdurar en el tiempo, el actor del QR debe superar lo que el director imaginaba, si vive de esta manera lo puede hacer escénicamente.



Ahora bien, al parecer en la actualidad más vale el carisma y el maquillaje de un político antes que lo que hace; se indaga sobre estos temas en los procesos de montaje, hurgando continuamente en lo que hacen los individuos más no en sus apariencias y es en esta brecha en la que se trabaja en (QR), en el acto de un verdadero desmontaje de lo real, sumergiéndose en una indisciplina teatral y caníbal, que desborda, penetra y cambia debido a su modelo predatorio.

El teatro debe tener una tendencia política, pero no desarrollar un espacio político partidista en su discurso, es así que como nos indica García del Toro: " El público desconoce la técnica del actor, ya que desconoce su proceso. Sólo es testigo del producto final" (García del Toro, 2011, pág. 255), divagando en la ficción producida por la teatralidad y el imaginario impreso en el hecho concreto, su finalidad sería la de defender la especificidad, lo concreto que el dramaturgo propone en el enunciado del texto, solo así es cuando en verdad se habla, permitiéndonos acercarnos a un espectador que piensa en imágenes cargadas de contenido.

Aunque la libertad no existe, hay que hacer como si existiera, trabajando día a día en escena con los elementos de la realidad, violentamente; es ponerse en riesgo y que ese riesgo rompa y transforme a los actores, en la fragilidad del hombre y del mundo.

Para entender esto, primero hay que acercarnos a la idea de que el teatro se remite a un espacio de libertad de creación, a su hábitat expresivo por naturaleza y por último al manejo de los temas del poder dentro del grupo. Es por eso que aunque se hace un teatro de autor (Dramaturgia de Isidro Luna), se construye una dramaturgia paralela en la puesta en escena de cada obra, dependiendo obviamente de a quien le toque realizar la dirección escénica y actoral. En este proceso se busca encarnar el arquetipo, mostrar que todo fenómeno independiente de sus elementos exteriores va a terminar destruyéndose por sus propios mecanismos internos, por su negatividad, en un lugar posbarbiano, volviéndose trágicamente asignificativo.



El *Teatro del Quinto Río* gira alrededor de la parodia y lo absurdo, pero se sostiene en la seducción de lo real como mecanismo saludable, sin caer en localismos, más bien analizando lo universal, en donde las máquinas son producto de la condición trágica del mundo actual.

La dramaturgia posmoderna no se aleja del todo de esta propuesta, ya que su tragedia recae en la imposibilidad del teatro contemporáneo de decir lo que se quiere decir, Carlos Rojas plantea "*El Quinto Método*"²² como una estrategia que "...introduce la tragedia en el lenguaje; no tanto en su plano semántico sino en el significante. Un lenguaje que intenta decir y no logra hacerlo; una enunciación truncada; una expresión frustrada. Una gramática trágica." (Luna, 2014, pág. 57),

En definitiva se podría decir que el (QR) propone un trabajo que se aleja de la literalidad (pasar a escena el hecho real sin traducción) y de la obscenidad (mostrar las cosas crudamente sin tener nada más que ver) En cuanto a su método de trabajo nos establecemos en el tratamiento de *la Forma, la expresión, el contenido y sobre todo sobre la Forma Teatro Caníbal* que analizaremos más adelante.

1.4.2 El cuerpo como centro. (Un gemido de la nada)

Cuando el actor se sitúa en el espacio escénico, deja que su materialidad hable, existiendo una pasión expresiva en su cuerpo, llevándolo a buscar algo más que la simple interpretación, pone de eje al sujeto/cuerpo como como un ente articulador de la realidad, permitiendo apropiarse de los signos, desde esta

²² TEATRO CANÍBAL. PROPOSICIONES. 5: "El Quinto Método es el método del teatro caníbal. Su nombre deriva del Teatro del Quinto Río, aunque se basa en muchas experiencias diversas, especialmente desde América Latina.

El Quinto Método no pretende ser un método más o un nuevo método teatral, que se propusiera reemplazar a los anteriores. Su fundamento radica en su estructura excedentaria: un plus, un extra, un elemento que no estaba, una extensión del dispositivo escénico.

Un excedente metódico –y metodológico- que penetra en la dramaturgia con la que estamos trabajando y la transfigura. La transfiguración del método lleva a una transformación no solo en el orden de la figura –imagen y representación- sino que altera lo figural. (Lyotard)

El Quinto Método como estrategia figural altera el régimen estético y por lo tanto, su régimen de enunciación. Se abre a un nuevo espacio figural que conduce a una estética distinta, trasladando a otro campo las sensaciones, las sensibilidades y la imaginación." (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)



materialidad. Se trata, por lo tanto, de un tratamiento artístico que al parecer no existe en otras artes, solo el teatro permite la relación de un cuerpo con otro.

Al mismo tiempo propone una materialidad dúctil, desconocida en un inicio en la escena y que poco a poco se convierte en un contenedor de dilatación, de construcción de ritmo, de estados internos y deseos; la idea es dar forma a cada momento escénico producido por este actor en constante cambio, ya que este produce variaciones casi imperceptibles en la continuidad del tiempo ritmo, al trabajar en el riesgo y vivir el riesgo en cada propuesta de improvisación²³.

Todos los cuerpos son el 90 por ciento iguales, lo que marca la diferencia es su capacidad de hacer, de accionar y "Aunque se haya tratado de sustituir a los actores con muñecos, objetos o máquinas, los actores siguen siendo la clave de todas las prácticas teatrales contemporáneas" (García del Toro, 2011, pág. 244), ahondando un poco más en el tema, la inquietud se ubica en ¿cómo el cuerpo/actor puede hacer las distintas acciones escénicas?, por tal razón es necesario plantearse el entrenamiento de esta materialidad escénica, obteniendo un cuerpo que recupera una nueva naturaleza, es un camino paralelo a la construcción de la visión del mundo que se convierte en una visión del teatro.

Esta materialidad se encuentra atrapada por la mente, y mientras más hagamos el intento de abrirla, más se definirá la capacidad de hacer, entonces el cuerpo del actor se define por lo que es capaz de hacer en escena, no solo desde lo físico, nos referimos al hecho concreto de cuántos cuerpos se puede tener como actor; qué sensaciones puede tener a partir de estos y qué afectos puede producir un cuerpo cambiante, instaurado siempre a partir de la búsqueda de otro.

²³ "Técnica del actor que interpreta al imprevisto, no preparado de antemano en *inventado* en el calor de la acción.

En la improvisación hay muchos grados: la invención del texto a partir de un esquema o guión conocido y muy preciso (a modo de la *commedia dell'arte*), el *juego dramático* a partir de un tema o de una consigna, la invención gestual y verbal total sin modelo alguno en la *expresión corporal*, la *deconstrucción verbal* y la *búsqueda de un nuevo lenguaje (Artaud)* " (Pavis, 2015, pág. 246)



Se habla de un cuerpo perverso, que va detrás de algo que no es posible; la imposibilidad de ir más allá de sus límites es su tragedia; del placer que es capaz de producir, de su capacidad de afectarse, lo que podríamos analizar en dos sentidos:

1.- El cuerpo contenedor de movimiento: la imposibilidad de ir más allá del movimiento, un cuerpo presente que nos brinda movimiento en el accionar, con el cual se camina, etc.

2.- Y el cuerpo contenedor de materia: los órganos - tejidos-sistema (muscular y óseo) todo me dará una unidad, mi cuerpo es único; es mío; es limitado.

El cuerpo plantea tiempos escénicos, no depende de la palabra que informa; es una estructura de pensamiento formal, invitando a indagar el sentido de una materialidad actoral que maneja la precisión y que al mismo tiempo es limitado; por lo tanto hay que trabajar en la *“imposibilidad de este cuerpo”*, basado en su memoria, en los recuerdos corporales.

Se habla de una corporalidad que perdió la inocencia y ya no puede ser el misma, produce gemidos en medio de la nada, su deseo se transforma en acción, dándole oportunidad de convertirse en cuerpo narrativo, en el cual podemos leer a través de él cuando el actor puede recuperar instantes sagrados conseguidos en los ensayos, en diversas *improvisaciones* o en la construcción de *partituras corporales*.²⁴

²⁴ “Si bien la música dispone de un sistema muy preciso para anotar las partes instrumentales de un fragmento, el teatro está muy lejos de tener a su disposición un metalenguaje similar, capaz de hacer el inventario sincrónico de todas las artes escénicas, de todos los códigos, de todos los sistemas significantes. Sin embargo, periódicamente, reaparece entre los directores de escena y los teóricos la reivindicación de un lenguaje de anotación escénica. Los jeroglíficos de Artaud o Grotowski, los *gestus de Brecht*, las *ondas rítmicas de Stanislavski* y los esquemas biomecánicos de Meyerhold son algunos de los célebres para llegar a una *escritura escénica* autónoma.” (Pavis, 2015, pág. 329)



1.4.3 ¿Cómo se articulan los modos de producción artística del Quinto Río?

Hay que ser críticos al momento de analizar la relación teatro y academia, en el sentido de entender que en la actualidad no todo montaje corresponde a una investigación sistemática de hecho teatral, debido a que cualquier elemento de la realidad es tomado como un hecho performático y llevado a la escena, y es en este discurso como indica Andrea Fraser citada en el texto de O'Neill que "...El arte es arte cuando existen discursos y prácticas que lo reconocen como tal, lo valoran, lo evalúan y lo consumen como arte, ya sea objeto, gesto, representación o sólo una idea". (O'Neil, 2012, pág. 13). En el caso específico del teatro debemos agregar una consigna más, está es la constate vinculación de los procesos teatrales con las distintas materialidades escénicas de la acción en la construcción de un discurso posmoderno pseudo antropológico.

Ahora bien, podemos observar aquí una serie de redes de interconexión entre la experiencia artística que contiene la teatralidad del objeto/obra y los sujetos que conforman el público, ubicadas en el proceso de materialización de lo real en la escena, esto se encuentra conjugado en una ética sobre la forma de mirar la realidad, determinando la expresión de la obra, donde se debe de articular la investigación con los modos de producción local.

En el campo de las artes hemos sido colonizados, siendo de suma importancia analizar la construcción de la práctica desde Latinoamérica, tanto en la poética, la técnica y la estética de estas materialidades escénicas, esto significa que nos puede llevar varios años realizar un montaje y su respectivo análisis, debido a que la creación contemporánea se coloca en un antagonismo del teatro tradicional, nunca el objeto/escénico queda en su estado inicial, muta en el proceso, está propenso a cambios constantes, su forma no es estática.



CAPÍTULO 2

MÁQUINA TEATRAL.

2.1 La Forma y su teatralidad.

FORMA

En un mundo en el que no estás seguro de lo que tienes, de lo que posees, de que aprehendes, empezamos a mirar individuos que caminan por las calles preocupados de lo que pierden, su tragedia es ser tardíos ante la velocidad de una cultura hipermediatizada. Todo llega tarde, todo nos llega tarde, la realidad cotidiana devora, viviendo una vida “convencional” que tiende al aburrimiento, debido a que el mundo te ofrece todo, pero no sabemos qué es lo que hay que tomar de él. Este sentido de sabor amargo produce la sensación de un teatro que tiende a hacer y producir lo mismo, con una reflexión lejana que impide comprometerse de verdad, es así que se propone un teatro estructurado en la forma y la distinción como vía de escape.

“...para que haya realidad tiene que haber forma, no solo como contenedor material, sino en cualquier ámbito en el que estemos, desde las cosas concretas hasta las abstracciones más elevadas, desde la física hasta la lógica, porque la forma pertenece tanto a lo real como al conocimiento...” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

Para nuestro análisis, tomamos la noción de forma de Carlos Rojas, esta coincide con la imagen contemporánea de la visión del mundo, tiende a coincidir con lo real, la afirmación fundamental radica en que cualquier cosa que viene a la realidad viene con una forma; en este sentido, la nada no es una nada absoluta, es una nada inquieta que deviene de una forma; es su manera de existir y permanecer en el espacio como nada.

Como indica Rojas en sus textos, existe un primer nivel del cual se desagregan todos los otros, es la idea, la noción, la definición de Forma, con mayúscula inicial. Es decir, la forma como absoluto, como esencia diferente de



las formas (con minúscula) que son indexadas. En otras palabras, según el autor, toda la realidad es y está conformada – nótese la última palabra que vendría a ser *dar forma* – por formas de cualquier tipo:

“Forma es todo aquello que introduce una distinción. Esta es una afirmación ontológica: lo que existe, cualquiera sea su modo de existencia, lo hace a través de la forma; porque las cosas existen en cuanto se diferencian de otras.” (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, pág. 2)

La distinción entonces es la forma. Pero ¿de dónde nace? Parece simple responder que nace de la in – distinción, pero no lo es:

“...esa in-distinción no es otra cosa sino ese nada primordial, agitada cuánticamente, de la que proviene el universo entero. De esa nada cuántica emergen las formas, como distinciones, en donde el tema de la unidad y la diferencia aún no se plantea. Hay un conjunto de formas que surgen de los mismos procesos de distinción y que, por lo tanto, son indistinguibles entre sí –como un electrón comparado con otro-; y hay otras formas que surgen de otro procesos de distinción y que adoptan otra forma” (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, pág. 7)

Al hablar de esa Forma general, amplia “la forma es aquello que permite el paso de la in-distinción a la distinción y es, al mismo tiempo, el producto de dicho paso” (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, pág. 8). Para entender mejor esta idea de Forma, con mayúsculas, como esencia, Rojas acude a Hegel según el cual “Una vez dada la esencia como fundamento, esto se explicita en tres momentos: el fundamento como fundamento, en cuanto tal y por lo tanto fundamento absoluto (Forma con mayúsculas); el fundamento de un determinado contenido, que ha provenido de sí mismo (proceso de paso de la in – distinción a la forma); y finalmente, el paso de la cosa a la existencia de la mano del fundamento (forma con minúscula)” (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, pág. 32)



En otras palabras, la realidad, el mundo no serían sino un devenir constante "...habría de sostener que el mundo es una Forma, en donde a través del juego de las distinciones se llena de formas, de modos de ser que siempre son específicos. El mundo es una Forma, un modo de darse y los hechos resultantes de ese darse, de ese ponerse en lo real." (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, pág. 9). Una Forma, que mediante distinciones produce formas.

Algunas cosas más que son claves para entender la forma, a modo de caracteres de esta:

- 1) Una forma, creada por la distinción, no produce solo diferencias sino igualdades también, por tanto no estamos hablando de un "diferencialismo" sin más, sino de distinciones que clasifican cosas, realidades, hechos en similares o diferentes (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, págs. 8 - 9 - 23)
- 2) Toda forma cambia, es transformable, no es estática, donde el fundamento de la forma es su ACTIVIDAD: "El fundamento formal es la actividad de la forma, que se despliega para crear las condiciones de paso de las cosas a la existencia." (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, pág. 35)
- 3) Toda forma es histórica, no ha existido siempre ni existirá por siempre, sino responde a un momento histórico de desarrollo del mundo (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, págs. 2 - 36)
- 4) Toda forma desarrolla una semiosis, en el sentido en que está atada a un discurso que la enuncia: "la indexación (forma) presupone una semiosis, es indispensable ir más allá de los modelos lingüísticos y más bien ir hacia una semiosis social; esto es, los signos como fruto de la agencia social." (Rojas, Teoría general de la forma. Versión 1.0 /, 2014, pág. 18) y a la vez entender que esos signos, esa semiosis, ese discurso constituyen a la forma, tanto como la forma da sentido al discurso sin prelación, excepto



que el discurso, al menos al nivel del arte y del deseo, precede a la forma misma

Acercándonos a nuestro objeto de estudio, el arte, siendo más precisos el teatro, contemplamos una infinidad de Formas, fundadas siempre desde la distinción, cada una de ellas introduce en el mundo una distinción, por lo tanto podríamos decir que la forma es distinción.

Cuando existe un espacio vacío e introduzco un objeto, se separan dos campos bien definidos, un campo que queda marcado por todo lo que es y representa dicho objeto y un campo no marcado (lo que queda fuera), ya que es imposible incluir todos los referentes en mismo, este acto produce un fenómeno de exterioridad, la primera posibilidad incluye tan solo en la medida que lo excluye, lo incluye en la negación, en lo que no es, el campo no marcado es el fundamento teórico del campo marcado, ya que “si nos atenemos exclusivamente a los contenidos, tendríamos que ir comparando de uno en uno para establecer qué es similar o que es diferente; ninguna ciencia podría darse y nuestra comprensión del mundo se volvería imposible.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

Existe por lo tanto una forma de distinción y una forma de contenido; si bien estas se sostienen en un espacio al mismo tiempo, el principio fundamental se encuentra en la forma que deviene de otra Forma, en “...donde Platón habría reconocido que la destrucción de los ejemplos no afecta a la forma (las formas, eternas, son lógicamente indestructibles” (Danto, 2002, pág. 66), es así que sólo porque existe la Forma Teatro podemos hablar de los distintos tipos de teatro, el contenido se desprende de la Forma, y el concepto no es nada más que una forma, por lo tanto no puede existir nada antes que no sea primero formal.

Siguiendo este lineamiento la primera pregunta que se nos presenta es ¿qué forma teatral se está inventado?

La Forma: forma ---- Expresión/Contenido



Toda forma ansía transformarse; ansía ser otra; tiende a su transformación; posee una tendencia, un potencialidad de volverse otra, esto es por la tendencia al cambio, dejada su propia dinámica, termina por cambiar contantemente, su lógica interna le lleva a transformarse aun así no exista un elemento externo, por lo tanto inherentemente contiene sus principios de transformación. No se trata de evolución es un acto de desplegarse, ya que existen formas que no van a alguna parte específica, siendo necesario aclarar que este conjunto de transformaciones causan el par disposición/ dispositivo, todas se organizan mediante reglas de disposición inherentes a la forma.

La Forma Teatro se vuelve forma y contenido; se parte en dos, en lo que se ve y se dice, finalmente el contenido es una variante, una manifestación de la forma, es el despliegue de la forma, la primera actividad de la Forma Teatro es partirse en forma y contenido, en expresión y contenido, en sustancia del contenido, que depende de un *régimen de la sensibilidad* que permite hacer las cosas de un modo u otro.

Forma teatro

Forma teatro posmoderno – (barbiano)

-----Régimen de la sensibilidad -----

Forma – **técnica**- performance Altera su contenido – la historia ya no es la misma.

Esta forma crea a este público. El público es la creación de la forma.

Siguiendo el planteamiento de Rojas, cuando se elige una obra, se está eligiendo una forma, con un *régimen de la sensibilidad* específico, de este modo se crea un público que tiene que ver esa obra, es una poderosa máquina de subjetivación. El contenido, por lo tanto, es un despliegue y una manifestación de la forma, en donde la obra se transforma en la medida de su ejecución en otra cosa.



Entre la Forma y la forma/contenido hay un proceso de indexación; no existe un paso directo, se crean campos, conjuntos, ordenes, estratificaciones, planos de consistencia, que vienen dados por la actividad de la forma, no se puede escapar a la indexación, si se rompe con una se pertenece a otra, cambiando el *régimen de sensibilidad* en que se está trabajando por otro.

Ante este hecho, se propone una Forma Teatro que en primera instancia no es naturalista, no es performática, no es antropológica, ni tampoco es posmoderna, ya que el objetivo no pretende teatralizar la vida cotidiana al colocarla en un discurso delirante, en un discurso sin sentido y banal, en una simple disolución del decir, lo que se busca es tratar de entender la forma como un principio de acción caníbal, que conduzca a la acción escénica con tintes predatorios.

En nuestro teatro la relación del campo marcado y el campo no marcado siempre es una relación de predación, la tarea es realizar un gesto caníbal con el espacio no marcado, y así fundarnos en los "*ritos de pasaje*"²⁵ impidiendo que la escena se destruya.

La Forma Teatro Caníbal FTC²⁶ es productora de formas, no en un proceso fractal, ya que vuelve sobre sí mismo, pero alterara la forma y el

²⁵ ESTÉTICA JAMA COAQUE: MINDALAE, TSÁNTSICA, RITUAL Y GESTUAL: "Parecería que cada aspecto de la existencia está sometido a un ritual, tal como la encontramos en su arte. En este sentido, es un arte del ritual, que se pega a este fenómeno y que se alimentan uno al otro.

El arte ritual habría servido para mostrar este aspecto de la existencia; aunque se incorporaría con igual fuerza la necesidad de "congelar", de establecer el tipo de ritual con su significado preciso, como paradigma a seguirse por parte de sus habitantes.

El arte ritual dice: "así se hace, de esta forma", para cada una de los innumerables situaciones míticas o cotidianas. Tenemos rituales: nacimiento, paso a la pubertad, rituales de las sacerdotisas, iniciación masculina, matrimonio; y otros ligados, por ejemplo, a la lluvia: propiciación de la lluvia, con conchas, conjuración de tormentas, conjuración del viento, de la sangre para provocar la lluvia, sacrificios humanos y una multitud de otros rituales cubriendo la vida entera. Por eso, estética del ritual.

Y como si esto no fuera poco, se incorpora a la estética del ritual los gestos, convirtiéndole en una estética del gesto ritual. Los gestos y las posturas adquieren valor simbólico y se hipercodifican." (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

²⁶"La Forma Teatro absorbe las otras formas dentro de su dispositivo. Novela, cine, guion, cuento, historieta, son penetrados por el hecho dramático. No se trata de un teatro total, lo que sería excesivo,



contenido, asumiendo el hecho de que cada época posee su propia tragedia, y el teatro, junto al drama, insistentemente representa.

Si observamos las distintas materialidades que se desprenden de la FTC, estas constantemente se encuentran produciendo sentidos teatrales diversos, re/pensando en la filosofía del teatro, un teatro como fenómeno de complejidad inédita, confrontando continuamente lo real en las prácticas artísticas y culturales, existe por lo tanto analogías entre locura y teatralidad.

En un instinto permanente que busca la transfiguración, la misma que nos mira y es mirada cuando se rompe la relación con lo cotidiano, se hablaría de poner bajo el lente observador al comportamiento enajenante, el que es mirado emprende el juego de la representación, soy yo pero represento otro, soy pero no soy, alterando la vida cotidiana, se trata de un cambio espacio temporal, establecida en el delirio, en la ficción, en la locura y sobre todo en la teatralidad caníbal.

No se busca lo estable en esta Forma, el objetivo es generar un arte de transgresión social, en contra de un modelo de obediencia capitalista y sus mecanismos de expulsión, es así que el sujeto es presentado y auto/presentado constantemente a través de un cuerpo que se encuentra sitiado, mapeado en el YO/Actor – Personaje, desplegado desde las posibilidades corporales y sus deseos artísticos, marcando un trayecto de creación personal, en un teatro que por naturaleza es subversivo.

sino de establecer recorridos en diversos registros, que no estén marcados por la lógica de la diferencia: unas cartografías teatrales, unos territorios existenciales, unos flujos discursivos.

La Forma Teatro Caníbal –FTC- en su negociación permanente con las formas teatrales, se aleja de cualquier versión de teatro post-dramático. Por el contrario, se interroga por la posibilidad de un teatro en la época de las máquinas virtuales, de las máquinas abstractas.

Un teatro que se convierte en una máquina abstracta: una serie de planos reales y virtuales que se entrecruzan, que se ubican tanto en el escenario como en la pantalla, sin permitir que la imagen –estática o en movimiento- disuelva el hecho teatral.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)



2.2 Un análisis del discurso teatral.

“Una de las muchas dimensiones destacadas en los acercamientos clásicos a la ideología era su naturaleza "dominante", en el sentido de que las ideologías desempeñan un papel en la legitimación del abuso de poder por grupos dominantes.” (Teun A. van Dijk, 2003, pág. 3)

Es importante colocar como punto de discusión la función que ejerce el poder y el deseo en el planteamiento del discurso enunciado en una obra teatral, que depende de su contexto y los dispositivos estructurantes colocados en la sociedad en la que se desarrolla, que a su vez encuentra limitada su forma de expresión por instancias dominantes.

En este sentido, es necesario que nos acercarnos al análisis de Miramon en su texto “Michel Foucault y Paul Ricoeur: dos enfoques del discurso”, mostrándonos de forma clara y evidente el punto de vista sobre el análisis del discurso planteado.

Ricoeur, defiende el peso que tiene la posición del sujeto enunciador del discurso y, por otro lado, Foucault sostiene como punto de discusión lo que no se puede decir, en el sentido de la exclusión y lo prohibido, el objeto del deseo es el que entra en juego en la relación entre enunciador y receptor, siendo este punto el verdadero objeto de nuestro estudio.

Bien, si entramos en el estudio del sujeto y su forma de pensamiento nos encontramos que “aquí «cognición» implica tanto la cognición personal como la cognición social, las creencias y los objetivos, así como las valoraciones y las emociones” (Teun A. van Dijk, 2003, pág. 5), este conjunto de elementos plantean que el origen del discurso y la llegada del mismo a un receptor es compleja, ya que está compuesta de un sistema de variables cambiantes, superpuestas a un contexto que define de modo sustancial el contenido de lo que se dice y lo que no se dice.



Sin embargo, el canal en el que se establece el discurso determina la tipología del mismo, el mensaje es más complejo de visualizar, ya que es el producto de la relación entre el emisor y el receptor; tiene su propia particularidad y el en planteamiento de Foucault está supeditado a fuerzas externas de poder y deseo.

Por otro lado, Agamben en su texto *¿Qué es un dispositivo?*, nos aclara un tanto más sobre lo que Foucault propone, es aquí en donde entra en juego el término dispositivo, que para nuestra observación representa una red que sostiene y da sentido a los distintos elementos que nos controlan, definiéndola como la estrategia perfecta en donde convergen las relaciones de poder y saber.

Como se ve en la obra de Foucault de los años sesenta "La Arqueología del saber", no utiliza el termino dispositivo; lo cambia por "positividad", acercándonos al pensamiento hegeliano en el cual nos indica que "en cierto sentido, la positividad es considerada por Hegel como un obstáculo a la libertad del hombre y, como tal, es condenada" (Agamben, 2011, pág. 252). Esta positividad, que es lo socialmente dado y puesto, se encuentra saturada de un peso histórico, con las distintas cargas de las reglas que la instauran, de una variedad de ritos y del poder impuesto por las instituciones que rigen el imaginario del individuo y sus creencias.

Tal es el caso que el sujeto no es libre como suponemos; está preso de su propio discurso, inmerso en un inconsciente colectivo que lo atormenta, que moldea lo que quiere decir, sin embargo "Las formaciones discursivas no son eternas, sólo posibilitan una regularidad discursiva temporalmente para hablar de tal objeto o concepto, de una transformación o una correlación." (Miramón, 2013, pág. 56), cambian a lo largo del tiempo de acuerdo a las necesidades de las estructuras sociales, políticas, históricas y culturales predominantes de la época, de sus "contextos globales".

Entonces nace la pregunta: ¿cómo saber que lo que se dice en el discurso es lo que en realidad quiero decir?, nos queda solo una posibilidad de



entendimiento para acercarnos a los alcances y limitaciones de nuestro discurso en el cual “las formas en que algunos hablantes o escritores ejercen el poder en su discurso o por medio de él, lo único sensato es estudiar aquellas propiedades que puedan variar en función del poder social.” (Teun A. van Dijk, 2003, pág. 7)

Siguiendo este planteamiento, la discusión central gira alrededor del peso que poseen las distintas instancias de poder social, político, histórico y cultural en el discurso planteado por el individuo y su contexto, es así que ciertos dispositivos actúan dentro del individuo limitándolo, haciendo que este canalice su discurso a través del deseo, que una vez más es inalcanzable.

No se trata de que el discurso esté limitado por la censura del poder o la institucionalidad, al parecer, son ciertos mecanismos de control social instaurados en el propio individuo lo que dificulta un verdadero análisis crítico en su discurso, de modo que el mensaje queda desvirtuado en el camino desde el enunciadore del mismo y el receptor.

El alcance y las limitaciones del análisis del discurso dependerá entonces de la capacidad del individuo de establecer cuáles son las estructuras ideológicas dominantes que ejercen poder sobre él, localizándose tanto en el lugar del emisor como del receptor. Esto ocasionará que el mensaje se despoje de cargas innecesarias, clarificándolo y objetivándolo; encasillándolo en una visión utópica, ya que sería imposible despojar al individuo de su naturaleza mediada por el deseo y el poder.

Para analizar una práctica discursiva vigente se debe tener en cuenta su acumulación discursiva y no tratar de superar las diferencias, sino analizarlas y describirlas.

Describir es remitir las prácticas discursivas, las positividads, las esencias a las formaciones discursivas que les han dado luz para saber cómo han surgido, y por qué ocurren en cierto tiempo y espacio. Por ello, Foucault no está de acuerdo en describir la obra a partir de los acontecimientos discursivos psicologistas, ya que tales enunciados apelan a un sujeto fundador, a un garante



del discurso. Pensar en qué quiso decir el autor, cuál era su intencionalidad o estado anímico, es colocarlo en el centro del conocimiento. El análisis enunciativo sólo es posible en un lenguaje efectivo -dicho, expresado-

El planteamiento del discurso en el texto en Foucault, nos hace repensar sobre la importancia del discurso verdadero y la relación que tiene este a partir de la prohibición del deseo y el poder enraizados en las sociedades, es así que le despoja al creador del discurso de una responsabilidad absoluta.

Es la necesidad o el valor utilitario el que entra en juego y la forma en como es construido; es mirar más allá de lo que nos muestran, (escuchamos o vemos); es indagar en la tautología del objeto, en su significante y todas sus características, lo que nos permite encontrar significados que se aproximen a lo verdadero o real en términos lacanianos.

Es así que Foucault brinda pautas que nos permiten entender el verdadero sentido del discurso, tal es el caso de todo lo que no está dicho, es dicho en el retorno del enunciado; lo que se dice del objeto (el comentario); la fuerte presencia de la posición del “autor” que nos da un sentido compacto del texto, es de quien se habla, proporciona una unicidad en el entendimiento; nos ayuda a colocar un cierta coherencia.

En segundo lugar, está el campo de la “*disciplina*”, aquel lugar del quehacer diario profesional, el campo en el que nos desenvolvemos día a día. A continuación no podemos olvidar, y sin desmerecer la importancia de la posición de la “*doctrina*” en la que varios discursos suelen coincidir, siendo este el lugar en que se forma un pensamiento homogéneo, por último, tenemos a la “*educación*” como régimen modificador de los discursos.

Aquí nace la diferencia con el planteamiento de Ricoeur, quien defiende la posición del sujeto enunciador del discurso, mientras que Foucault se centra en lo que este no puede decir, en el sentido de la exclusión y lo prohibido, siendo del interlocutor el responsable del juicio de valor.



En este sentido no se pretende en ningún momento quitarle importancia al autor, solo es desplazado de una posición egocentrista, como fuente de conocimiento verdadero y totalitarista, colocando en la exterioridad el peso del discurso, además de instaurar la idea de que los discursos tienen fecha de caducidad, no son eternos, dependen del sujeto que lo lee.

2.3 El Teatro caníbal una propuesta experimental.

¿Qué propone el teatro caníbal?

“Somos una economía de información. Te lo enseñan en la escuela. Lo que no te dicen es que es imposible moverse, vivir, actuar a cualquier nivel sin dejar huellas, pedacitos, fragmentos de información en apariencia insignificantes. Fragmentos que pueden ser recuperados, amplificados...” (Gibson, 1986, pág. 19)

Si le damos una mirada a la teatralidad contemporánea y su crisis de representación, es de nuestro interés analizar el círculo de aburrimiento en el que convergen espectador y el artista creador, quien supone que no hay escapatoria, ni salida; esto se reduce al lugar o territorio desde que lo miramos, en especial, es esa mirada de nostalgia que aún se mantiene de la Modernidad y lo fragmentados que nos encontramos por la Posmodernidad.

El sujeto queda por lo tanto fuera de un camino de especificación teatral, una vez más por el exceso de referentes; no se trata de entender por qué el teatro le da la espalda a la realidad, sino cómo la realidad penetra en el teatro y cuáles son los dispositivos que utilizaremos para este proceso, entendiendo como base primordial del teatro caníbal²⁷ que “Como tú y yo, el teatro tiene que volverse otro para ser él mismo” (Luna, 2014, pág. 2)

²⁷ “Otra alterativa ha sido, en mis términos, desarrollar una estética caníbal: ser tan posmodernos que rebasemos la propia posmodernidad y que en su espacio-tiempo introduzcamos una diferencia, tanto en las formas como en los significados. Una fractura en el tiempo capital tardío, que muestra en si interior la aparición de una novedad, de una emergencia” (Rojas, Estéticas Caníbales, 2011, pág. 142)



Entrado en la lógica de Deleuze, un dispositivo no es más que un conjunto multilineal, en donde cada componente del mismo sigue direcciones diferentes, vías distintas, con procesos en desequilibrio, estos se acercan y alejan continuamente. Es así que Foucault logra distinguir y aplicarlo al saber, poder y subjetividad como cadenas de variables relacionadas entre sí, lo que nos lleva a un campo de líneas de sedimentación y líneas de fisura o fractura, las mismas que poseen dos dimensiones: las curvas de visibilidad y las curvas de enunciación, comparándolas con "...máquinas para hacer ver y hacer hablar" (Deleuze, 2009, pág. 155).

En este sentido, Deleuze nos indica la existencia de líneas de fuerza, las compara con flechas que no dejan de actuar, de accionar, de penetrar en las cosas y las palabras, este acontecimiento o accionar se da en todas las direcciones y sobre todo en el espacio de poder; estas líneas están organizadas por regímenes de enunciación²⁸ que al mismo tiempo no son sujetos ni objetos; establecen una dinámica en la que pasan al otro lado, se curvan, o cuando estas en vez de ir de un lugar a otro regresan sobre sí mismas.

En la medida que un dispositivo lo conceda se establecen estas líneas de subjetivación, escapándose a su vez como una línea de fuga, y estableciendo que no existen reglas generales, estas se escapan de los poderes y de los saberes del dispositivo con el objetivo de establecerse en otro; por lo tanto, es de suma importancia entender que "el universal, en efecto no explica nada, sino que lo que hay que explicar es el universal mismo." (Deleuze, 2009, pág. 159), mediado por procesos singulares de unificación, de totalización, de verificación, de objetivación, de subjetivación (no hay universales de la razón como tampoco de la catástrofe).

Al hablar de los criterios estéticos desde el punto de vista de Foucault, los entendemos como criterios de vida, se rechaza la originalidad en cualquier sentido, existiendo solamente la regularidad de las enunciaciones, lo que en

²⁸ Pues los enunciados, por su parte, remiten a líneas de enunciación en las que se distribuyen las posiciones diferenciales de sus elementos; las curvas son, ellas mismas, enunciados. Como indica Deleuze en su texto ¿Qué es un dispositivo?



verdad cuenta es la novedad del régimen, es por eso que lo que importa es lo que en realidad vamos haciendo, ya que las líneas de subjetivación producen caminos de creación, en la medida en la que logran escaparse de las dimensiones de saber y poder, en donde “Las disciplinas descritas por Foucault son la historia de lo que poco a poco dejamos de ser, y nuestra actualidad se dibuja en disposiciones de control abierto y continuo, disposiciones muy diferentes de las recientes disciplinas cerradas”. (Deleuze, 2009, pág. 160).

Es necesario revisar la noción de dispositivo, en la lectura que Agamben realiza sobre la obra de Foucault, entendiendo cómo, luego, se reconstruye el nuevo significado que aparece aplicado a las sociedades actuales, a los dispositivos del poder que van de la mano de las nuevas tecnologías de control de la sociedad capitalista y finalmente la propuesta de Agamben como alternativa a esta máquina de poder.

“...dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos.” (Agamben, 2011, pág. 257)

Este análisis que Agamben hace sobre el discurso a partir de Foucault, nos hace repensar la importancia del discurso verdadero y la relación que tiene este en la prohibición del deseo y el poder, enraizados en las sociedades. Es así que le despoja al creador del discurso de una responsabilidad absoluta, siendo la necesidad o el valor utilitario el que entra en juego y la forma en como es construido: mirar más allá de lo que nos muestran, (escuchamos o vemos), indagar en la tautología del objeto, en su significante y todas sus características, lo que nos permite encontrar significados que se aproximen a lo verdadero o a lo real.

Por lo tanto, es aquí en donde entra en juego el término dispositivo que etimológicamente se encuentra relacionado con dis-positio, disponere (el término alemán *stellen* corresponde al latín *ponere*) y que para el sentido de nuestro estudio representa una red que sostiene y da sentido a los distintos elementos



que nos controlan, definiéndola como la estrategia perfecta en donde convergen las relaciones de poder y saber, como se ve en la obra de Foucault de los años sesenta "*La Arqueología del saber*"; este en realidad no utiliza el término dispositivo lo cambia por "positividad", acercándonos al pensamiento hegeliano que nos indica que "en cierto sentido, la positividad es considerada por Hegel como un obstáculo a la libertad del hombre y, como tal, es condenada" (Agamben, 2011, pág. 252). Esta positividad, que es lo socialmente establecido, puesto, se encuentra saturada de un peso histórico, con las distintas cargas de las reglas que la instauran, de una variedad de ritos y del poder impuesto por las instituciones que rigen el imaginario del individuo, sus creencias.

El objetivo es investigar las causas, más no entablar un diálogo entre el individuo con todo lo que representa la carga de los componentes históricos, como escribe Hegel; es por lo tanto; indagar en la estrategia de mirar los dispositivos en lugar de los universales.

El dispositivo como red que se teje entre estos elementos, y que define cómo se ordena y administra al mundo desde sus inicios, es así que los dispositivos existen desde que el *homo sapiens* apareció y hasta la actualidad podemos observar como todo está bajo el funcionamiento de este, siendo necesario recalcar que no aparecen por accidente, como nos indica Agamben, ya que son parte del proceso de "hominización", claro está que los dispositivos modernos son diferentes a los tradicionales.

Por lo tanto, el sujeto en este sentido se lo concibe o aparece como producto del choque o relación entre los seres vivos (o sustancias) y los dispositivos, y nos es de suma importancia entender que en el término "dispositivo" hallamos una fuerte carga de la semántica de la *oikonomia* teológica, ya que "Dios, en cuanto a Su ser y a Su sustancia en verdad es uno; pero en cuanto a Su *oikonomia*, es decir, a la manera en que Él organiza Su casa, Su vida y al mundo que Él creó, Él es trino." (Agamben, 2011, pág. 255), aquí podemos observar el origen de cómo funcionan los mecanismos de control y administración del mundo. A través de la economía teológica Dios dispone del mundo, le impone su destino, teleología, su modo de salvación.



A partir de este momento Agamben se separa de Foucault y establece su propia mirada sobre lo que son los dispositivos. Para esto recurre a la confrontación entre los dispositivos sacralizados y la posibilidad de oponerse a estos mediante la “*profanación*”.

Literalmente, profano significa: el que se queda en la puerta del templo, el que no entra y, por lo tanto, no admite estar bajo ese dispositivo: “Mientras que consagrar (*sacrare*) designaría la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaría, por el contrario, su restitución al libre uso de los hombres.” (Agamben, 2011, pág. 260) Así lo profano escapa del dispositivo del poder religioso en este caso.

Foucault sostenía que el dispositivo –o, en sus términos la positividad del poder- era una máquina de producir sujetos y subjetivaciones; Agamben introduce un nuevo proceso que sería típico de las sociedades actuales en donde predominan las nuevas tecnologías de la información y la comunicación: la desubjetivación. Ya no se trataría de mostrar cómo los dispositivos del poder determinan la emergencia de unos sujetos, sino que disuelven esas subjetividades, convirtiéndose en un alguien que puede ser controlado:

“Quien se deje asir en el dispositivo del “teléfono portátil”, sea cuál sea la intensidad del deseo que lo empuje, no adquiere una nueva subjetividad, sino únicamente un número por medio del cual podrá, eventualmente, ser controlado; el espectador que pasa su tarde frente a la televisión no recibe a cambio de su desubjetivación más que la máscara frustrante de un *zappeador*, o su inclusión en un índice de audiencia.” (Agamben, 2011, pág. 262)

Sin embargo, en este mismo proceso de desubjetivación con los que nos controla la sociedad capitalista, asoma una contradicción, porque los individuos sometidos a través de las nuevas tecnologías forman una masa anónima, que precisamente por este, está en capacidad de escaparse del poder: “A los ojos de la autoridad –y puede que tengan razón– nada se parece más a un terrorista que un hombre ordinario.” (Agamben, 2011, pág. 263).



Siguiendo a Agamben, la conclusión central sobre este tema de los dispositivos actuales se centra en las estrategias de profanación. Ya no se trata de quedarse fuera del templo y negarse a someterse a los designios que Dios haya establecido para nosotros. El término profanación se refiere, ahora, a la resistencia al poder capitalista en cualquier de sus ámbitos y niveles y que consiste en escapar a la lógica de sus dispositivos de poder.

Finalmente, la inquietud aparece en la manera en que el teatro puede quedar fuera de la ley y constituirse como un teatro “profano”, el teatro caníbal o mejor dicho la forma teatro caníbal (FTC), no tiene como meta inventar o reinventar una nueva expresión de la teatralidad, ya que toda forma de teatro es *tardía*,²⁹ se encuentra fuera de tiempo, el significado llegar tarde al significante.

“Por eso el teatro caníbal se propone a sí mismo como teatro profano: se queda a las puertas (pro-fano) de la religión y del derecho, al margen del poder, en una existencia que no puede ser sino precaria y que tiene que conquistarse a cada paso, contra el teatro y el cine comerciales, contra las visualidades fáciles de los nuevos medios y de la espectacularidad de las marcas.” (Luna, 2014, pág. 80).

El espectador se coloca en un “no- lugar”, lejos de la obra misma, por lo tanto, el teatro requiere nuevos instrumentos de análisis, de construcción y de escenificación, donde nos alejaremos de la comodidad situacionista en que la obras han sido planteadas, se propone una teatralidad anti – situacional y trans-figural³⁰.

²⁹TEATRO CANÍBAL. PROPOSICIONES. 2. “La Forma tardía del teatro tardío conduce a su disolución, al vaciamiento de las significaciones, a la clausura de las representaciones, porque se encuentra fuera del tiempo, porque aparece en un momento inoportuno, porque muestra el instante postapocalíptico al que nos vemos abocados. Todo teatro negocia a su manera con la barbarie. Momento tardío que lleva la nuda vida a nuda forma, como efecto de la máxima abstracción de lo real. Separación entre valor de uso y valor de cambio llevada a su extremo impensable. La forma como mercancía por excelencia. El teatro piensa la relación entre la nuda vida y la nuda forma. Cuando en la existencia no queda sino la vida reducida al último soplo, el teatro se convierte en forma pura, desnuda, vacía.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

³⁰Según Rojas, en el capítulo de la FORMA, FIGURA. (Proposiciones) nos indica que la “Trans-figuración es el paso de una figura de un campo marcado a otro campo marcado; por lo tanto, lo que expresa y representa cambia radicalmente; su “esencia” se modifica y una figura se convierte en otra cosa. Su forma visual puede permanecer sin modificaciones o alterarse radicalmente.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)



En este sentido, es necesario acercarse a la teoría de lo figural, del diferenciado y de la frase propuesta por Lyotard colocando al significado como valor, a lo figural como matriz y la sistematización del conjunto de aparatos que permiten la noción de superficie de inscripción de signos, aquí Lyotard nos explica en el texto de Jean-Louis Déotte que “no se puede salir de la fatalidad mantenida necesariamente por un pensamiento del “sistema” más que apartándose de su ley...” (Déotte, 2013, pág. 82), colocando como consecuencia a este hecho lo decisivo y primordial que resulta ser la naturaleza del lugar de la inscripción, estableciendo por lo tanto una relación directa en la oposición de la sociedad con respecto a sí misma y al mundo.

“Lo figural es la diferencia diferente de la oposición” (Déotte, 2013, pág. 85), lo fundamental a primera vista es lo figural, pero es el deseo en la medida que deshace los modos de cada época de escritura de signos, como superficies de inscripción históricas, se convierten en una “forma de historia”, atravesada por la producción de fisuras o grietas, de discontinuidades en la historia, de cortes en la época de la superficie de inscripción, no es una resolución mesiánica cabe recalcar, es así que se introduce el término de acontecimiento, basado en la irrupción del deseo.

El teatro caníbal da un paso más, no es solo entender al teatro desde su hecho histórico, desde el acontecimiento, sino como este es “trans – figurado”, como pasa, penetra y atraviesa a otro campo, y el proceso de cambio que sufre la teatralidad, en este sentido, es el modo de producción de un espectáculo en una época tardía.

Ocasionado por un capitalismo que nos llega tarde, o mejor dicho un escape del capitalismo tardío, este proceso nos da la oportunidad de poder observar al objeto/teatral en lo que realidad es, es así que miramos al “teatro transfigurado en el sentido de atravesar, de pasar a través de, de ir a través de, para llegar al otro lado, para caer en otro espacio, en otra región.” (Luna, 2014, pág. 13), esto rebasa los límites de la teatralidad existente, convirtiéndola en otra figura, propone un cambio de “sustancia”, incorporándolo en otro régimen de enunciación estética.



Se insta por lo tanto un nuevo orden, una espectacularidad que no puede ser contenida en un situacionismo simple y la representación sucesiva de acontecimientos cotidianos. Es encontrar “un teatro espectacular hecho de bloques textuales y bloques de imágenes, cuyo principal destino es escapar a la banalidad sin renunciar a la espectacularidad; por supuesto, a un nuevo tipo de espectacularidad, que sea post-situacionista” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016), estos bloques responden a la lógica de las “*conexiones parciales*”³¹ en función de una “máquina estética abstracta”.

Escapando de este modo al dilema del lugar de la teatralidad en el teatro moderno y en el teatro posmoderno o posdramático, se intenta de alguna manera cambiar la imagen del mundo teatral, los modos de ver, y es en este sentido que el teatro caníbal no busca la unidad, la totalidad, ya que ésta se convertiría en un nuevo modelo opresivo. Siguiendo en este sentido las conexiones parciales.

“...del orden imaginario entran a formar parte de algún “todo”, este siempre es provisional e incompleto. No es posible una totalización completa, sino la formación de conjuntos más amplios, que siguen siendo imágenes de imágenes unidas por interfaces/tropos que, a su vez, forman el núcleo de la imaginación” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016).

El sistema u objeto existe tan solo por la acción de estos desplazamientos o tropos (niveles de relación e interfaces), entonces podemos decir que el reto es mirar al mundo constituido de esta manera; dicho en otras palabras, del conjunto que resulta de la producción de una serie de determinados intercambios, y que adquieren sentido al ensamblarse, y en definitiva existir, esto su vez:

³¹ “Conexiones que se tornan necesarias a fin de establecer los nexos entre las partes y poder “saltar” entre cada uno de los niveles. Desde luego, no es posible una acción a distancia a menos que tengamos un determinado intercambio, tal como sucede en el mundo de la física en donde la acción de las fuerzas exige un intercambio de partículas.

El mundo no físico no se trata de partículas sino otro tipo de elementos que soportados por una interface se intercambian permitiendo el salto y la unión entre las partes y dando lugar a esto que se llaman las conexiones parciales” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)



“implica una nueva separación: respecto de cualquier pretendida totalidad de la cual estas conexiones hicieran parte y alejamiento de la lógica del fragmento que aunque no tenga un referente unitario, vaga incompleto por el universo” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016),

Es así que en las conexiones parciales las imágenes contienen imágenes; son imágenes de imágenes de acuerdo a su nivel de relación, dando paso a una infinidad de mundos posibles; existen solo a partir de otra y sus desplazamientos, caso contrario hablaríamos de un todo cerrado con un único significado, como nos indica Carlos Rojas:

“una vez dada una conexión parcial, puede deshacerse, romper los nexos, escaparse del tropo en la que está inmersa y desplazarse hacia otro espacio; de allí, la capacidad que tenemos de “re-usar, re-trabajar” las imágenes una vez y otra vez, indefinidamente.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

Este horizonte que propone el Teatro Caníbal comprende un nuevo paradigma, propone su resistencia a la representación, el espectáculo teatral no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que den un sentido cerrado y totalitario.

“da lugar a un nuevo régimen estético y desde aquí, a una nueva dramaturgia, instalada en la tensión irresoluble entre la voluntad de representación y la imposibilidad de la representación. La dramaturgia caníbal conduce a la imaginación a la pregunta constante: cómo se imaginaría el subalterno si pudiera imaginarse como subalterno” (Luna, 2014, pág. 69)

2.3.1 ¿Cuál es el cuerpo o la imagen del teatro caníbal?

Descartes le escribe a Elisabeth: "... sólo valiéndonos de la vida y de las conversaciones ordinarias y absteniéndonos de meditar y de estudiar las cosas que ejerce la imaginación, aprendemos a concebir la unión del alma y del cuerpo (28 de enero de 1643)" (Le Breton, 1990, pág. 73)



No es casual pensar que cuando observamos un obra teatral, esta nos invita a navegar por un mar de imágenes que la definen, al mismo tiempo que nos interrogan permanentemente, cuestionan la realidad y establecemos en este sentido al objeto/obra teatral como un cuerpo, un cuerpo dispuesto a ser observado, a ser decodificado, en este caso podríamos hacer una analogía con el forma de mirar los cuerpos de Belting cuando nos indica que "Los cuerpos manipulan a sus espectadores: se muestran como cuerpos de una belleza sobre humana, o bien como cuerpos virtuales, que han abandonado las fronteras de un cuerpo natural" (Belting, 2007, pág. 111)

Por lo tanto, el espectador teatral se convierte en un espectador caníbal, al momento de encontrarse frente a un cuerpo/obra teatral, toma fragmentos de este cuerpo y los reinterpreta, impone sus dispositivos, rompe este proceso de individuación, ya que los incorpora como si fueran suyos o mejor dicho, como si fueran parte de este ente observador, es así que desaparece el "...cuerpo que funciona como un límite fronterizo que delimita, ante los otros, la presencia del sujeto." (Le Breton, 1990, pág. 22), sujeto que de una u otra forma se ha convertido ya en obra.

Pero este acto caníbal está presente antes de mirar la obra, y que esta los mire, se da en el momento en que el espectador extrae de su imaginario el contenido que está dispuesto a experimentar, se sitúa en su expectativa, es por eso que este sujeto que se sienta en la butaca de la sala de teatro no se encuentra con las manos vacías, llega con lo que ya ha devorado e incorporado de la obra sin haberla visto aún.

Conoce o cree conocer un cuerpo que no ha visto, no solo desde el lugar argumental de un posible texto, sea este dramático o posdramático, o de la puesta en escena, elaborada junto con los actores en la construcción de esta puesta en abismo.

En este sentido "no es posible descomponer el triángulo persona - cuerpo - imagen si no se quiere perder las relaciones dimensionales entre los tres elementos" (Belting, 112), del mismo modo que no es posible descomponer el



triángulo acción – personaje – situación, ya que perderíamos en el proceso la imagen pura, concreta. Las imágenes por lo tanto son el producto de la relación de esta triada, y su funcionalidad se da tan solo en el conjunto y su universal mecanicista, lo que nos lleva a pensar en la lógica de las conexiones parciales.

Nos encontramos por lo tanto parcialmente conectados, fragmentados por una posmodernidad aún latente, en donde nuestra mirada se construye día a día a través del efecto pantalla, leemos los cuerpos en la imágenes, luego leemos las imágenes en las imágenes y estas "...ocultan el cuerpo con el solo propósito de mostrar algo con él que él no podría mostrar por sí mismo, con lo que lo transforman en imagen" (Belting, 2007, pág. 118), pero lo que en realidad nos interesa de este espectador caníbal, constituido en la lectura de imágenes de imágenes, es cómo desarrolla su percepción, cómo cognitivamente es funcional, estructurante y mecanicista. "De manera semejante, no veo cómo eliminar la palabra "pensar" de lo que acontece en la percepción" (Arnheim, 1969, pág. 13)

Entonces en ¿dónde quedó este cuerpo teatral afectado por el exceso de los referentes y sus modos de producción?, el pensamiento del espectador no usa sus sentidos como herramientas para mirar o percibir la obra, ya que no existe esta división como nos indica Arnheim, la percepción y el pensamiento o razón son uno solo, "los pensamientos influyen en lo que vemos y viceversa" (Arnheim, 1969, pág. 15) Es así que la percepción del espectador en la obra tiene un fin y es selectiva, no deambula por el espacio teatral sin un norte, está allí para devorar este *culto del cuerpo teatral* y de la misma manera es devorado por la obra ,cuando esta propone desde su estética una forma de mirar, sentir e imaginar el mundo.

En este sentido como nos explica Belting "se hablaba de un "culto del cuerpo", que transformaría al cuerpo en una máquina perfecta. Este *culto del cuerpo* es simplemente la otra cara de la *pérdida del cuerpo* sobre la que se habla en la actualidad en todas partes" (Belting, 2007, pág. 116) Es por medio de este acto que se intenta definir el cuerpo teatral, imposible claro está, lo que nos lleva a un callejón sin salida y por lo tanto mientras más nos acercamos al análisis de su música, iluminación, escenografía, vestuario, actores, texto; esta



se aleja aún más. Es difícil de entenderla, porque no hay nada que entender, no hay como explicarla sino tan solo en la conexión con el espectador, en su forma de pensar en el mundo establecido por universales y controlado por dispositivos.

2.4 La escena y máquina teatral.

“Los rasgos predominantes de nuestras sociedades llamadas "sociedades de la imagen", "sociedades del espectáculo" o de las "tecnologías de la comunicación", consiste en que ellas juegan con los retoques de una *estetización de lo real* que nace de la superabundancia de imágenes” (Richard, 85)

Es a partir de esta superabundancia, en que en la actualidad miramos al teatro contemporáneo. Si nos fijamos bien las imágenes sufren una serie de transformaciones en la obra, hasta que estas se definan a lo largo del tiempo escénico, lo que interesa es la manera cómo han sido incorporadas en su modo de producción. Este proceso hace dar cuenta distintas formas de dirección teatral, desde la representación de una historia a la muestra de acciones preformativas.

Por lo tanto, nuestro oficio es el de ser constructores de imágenes que narran en vivo; si hacemos el ejercicio de mirar al objeto/obra desde esta perspectiva, encontramos que existe un funcionamiento organizado de las imágenes y en definitiva el inicio de la creación de una máquina.

En este sentido, resulta interesante dar una mirada a los modelos de producción escénica: en 1950, la dirección teatral consistía en la búsqueda de un director que tenía la potestad de la puesta en escena, su fin era el de dar una secuencia normativa a los hechos, se releía los textos al servicio del director con una perspectiva moderna, convirtiéndose en un sistema estructural y semiológico cerrado. Desde 1960 a 1970, se coloca en cuestión al sujeto pleno y sensato; ya el director no está encargado del conjunto, sino que su misión es la de distraer, el método se vuelve el de la deconstrucción.



A partir de aquí, no importa cuál sea la orientación o el modelo de producción, es así que la dirección escénica fue obligada a encontrarse inmersa en la posmodernidad, en la desaparición o anulación de los grandes relatos y en definitiva en la fragmentación; en este sentido, la dirección escénica posmoderna "...empezó en los años sesenta, con ataques a las "líneas narrativas maestras" del modernismo: el Estado - nación, la ley natural, la lógica racional, la autoridad patriarcal, la coherencia obligatoria y las historias con un principio, un desarrollo y un final" (Schechner,218)

Sin embargo, cuando algo desaparece no podríamos afirmar que queda la nada en su lugar; siempre existe un tipo de remanente; queda una huella, por lo que la modernidad no desapareció del todo con la llegada del teatro posmoderno; solo se produjo un desplazamiento de dicha teatralidad a otro lado; lo moderno queda fuera sí del mismo, instaurando un nuevo orden en la acción.

Esta brecha o separación es violenta y no agresiva, ya que a la hora de esclarecer el significado de la palabra "violencia" es importante separarla del término "agresividad" con el que a veces se la confunde; en este sentido "La agresividad sirve a la supervivencia y es una tendencia *natural* (el ser humano y el animal son agresivos por naturaleza). La violencia, en cambio, es un indeseable "patrimonio de la humanidad". Las fuerzas de la naturaleza "no pueden ser violentas simplemente porque no son humanas" (Oliveras, 170).

Siguiendo esta línea, se podría decir que vivimos violentamente en una sociedad que busca el espectáculo banal; en una sociedad de espectáculo, en este sentido no se trata de negarla, es más bien la reivindicación de la misma en el hecho violento, buscando intensamente romper los cánones posmodernos; la vía de escape es entrar en una nueva espectacularidad maquínica y sobre todo caníbal, a través de entender al teatro como una máquina estética, en la cual se conjugan la sensación, la sensibilidad y la imaginación.

En segunda instancia, pensar que el teatro es una máquina y esta a su vez es abstracta, la noción de abstracción dice abs(traer - separar) separar el mundo concreto del mundo de las ideas, porque solamente separando se puede



unir, acercándonos a lo que propone Oliveras cuando nos dice que “quizá porque en tiempos de homogeneización de la información, los encuentros insólitos de la metáfora ponen a prueba los poderes de la imaginación, su capacidad de extender categorías para comprender un dominio de la experiencia con los términos de otro.” (Oliveras, La metáfora en el arte del siglo XXI, en la metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen., 2007, pág. 180)

Por lo tanto, el arte escénico se encuentra polarizado por el efecto superficie; en este sentido Déotte en su texto sobre los aparatos estéticos explica que el fundamento del arte está en la técnica, estableciendo como va a ser el arte de una época, la invención del óleo, de la técnica clásica, en la forma que penetra en el arte, en este sentido es válido preguntarnos: ¿Cuál es la técnica que penetra en todas las esferas de la vida y que penetra en nuestra estética?

Al hablar de la superficie, no podemos entenderla si no es desde el carácter discreto, la imagen con relación con el imaginario, pensar la obra desde este doble plano de lo discreto, no es volver a la narración moderna; es más bien caníbal, del mismo modo que no basta la acción performativa posmoderna; con todos estos elementos tenemos una superficie de inscripción como campo de trabajo; lo que hay que pensar es que en cada uno de ellas el funcionamiento de lo discreto, el orden de la imagen y el imaginario son efectos superficie; cuando indagamos en sus relaciones, tenemos como resultado una lógica de conexiones parciales.

Se indaga en este método principios de acción en cuanto a la construcción violenta de la obra escénica como tal; es definir al cuerpo escénico como superficie de inscripción, desarrollando en esa corporalidad *un régimen de sensibilidad* específico, usando constantemente “*ritos de pasajes*” a medida de cartografías psicoanalíticas, es así que:

“Es indispensable, para esto, en el teatro caníbal introducir una distancia indispensable entre el autor y la obra, entre el autor y el montaje. El autor no es tanto una subjetividad portadora de sentido, sino un dispositivo que tiene como finalidad la fabricación de la máquina; en realidad *machina ex machina*, una



máquina que hace máquinas, una máquina que maquína.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

En la construcción de una máquina teatral, se propone un teatro que trabaje en el límite, al borde del abismo, en donde la teatralidad se encuentre a punto de desaparecer en la hiper-realidad, un teatro borderline, “...en donde “cada vez son más los que viven en un *borderline*, en el límite de la salud, en el límite de la línea de pobreza, en el límite de las condiciones mínimas de seguridad, en el límite de lo psicológicamente o sociológicamente aceptable.” (Oliveras, Estéticas al extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas , 2013, pág. 170), buscando día a día, cuál es el límite entre lo real y lo virtual en la escena.

El verdadero teatro ha tenido una suerte de continuidad a lo largo del tiempo, en el sentido de una tradición que perdura, la idea maquínica en el teatro caníbal es ir más allá de la apropiación; no es el modo clásico de la apropiación en el continuo histórico de la dramaturgia; se analiza qué elementos, qué aspectos textuales, escenográficos son devorados, deconstruidos, desplazados, arrancados a pedazos de la matriz dramaturgía original.

Se propone crear una nueva teatrolología, un nuevo método; es una forma que sale de una forma, forma exforma; despedazamos la lógica de la dramaturgia al implosionarlo, a lo Baudrillard, teniendo un horizonte que organicen esos pedazos, y en definitiva se trata de encontrar el núcleo separándolo de su orden de significación inicial.

De hecho, es un proceso de carácter predatorio, en términos dramaturgicos que va más allá de la apropiación; toda dramaturgia se desprende de otra dramaturgia, y aquí el carácter dramático se desprende del performace en la medida que se apropia de otras formas de teatro tomando como base a Peater Brook, Artaud, Brecht, Barba,

En la estructura de la máquina, creamos juicios taxonómicos, en una sostenida experimentación, un hecho escénico que se construye en el proceso



creativo como una espiral; el objetivo aquí es abrir interrogantes para sus lectores y lo concreto del trabajo actoral caníbal se define al llevarnos a un espacio abstracto, en donde la propuesta de la búsqueda teatral es un cuestionamiento del mundo, en una crítica que no es totalmente visible, pero que nos ayuda a interpretar el mundo, eliminando las fronteras entre escena y sociedad, es así que “en el teatro caníbal se hacen máquinas y junto con ellas, se desarrollan una serie de diagramas, de esquemas formales, que establecen el la estética, el ritmo, los modos de aparición de ese mundo que quiere imaginar a otro.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

De este modo entendemos que la máquina es una forma que se define por su actividad y a su vez es un dispositivo (un conjunto de elementos que tienen una determinada estructura) y una disposición (se encuentran arreglados o ensamblados de una determinada manera); ahora bien cabe recalcar que la máquina para ser definida como tal debe funcionar y esto implica que existe por medio un nivel tecnológico, siendo lo que da forma a la sociedad, arte, diseño.

En este sentido, el mundo es lo que es por la tecnología; por esta razón, el punto de partida es repensar la técnica y el contenido es la técnica, no de lo que se habla en la obra, y así la máquina es producto de un determinado nivel de desarrollo tecnológico que le da forma al mundo, además de poseer necesariamente un carácter estético, porque produce un régimen (de sensibilidad), nos dice como sentir, qué sensaciones debes tener y cuál debe de ser tu imaginación.

Esta máquina es abstracta porque es un gran aparato lógico, entendiendo como lógica: al conjunto de fórmulas bien formadas que siguen una regla, en un alto grado de estructuración (como un conjunto de elementos estructurales que siguen una regla, que lo sostienen) que ordenan, separan, rompen, fracturan, parten.

Con el relato maquínico creamos una estructura narrativa, puntos de apoyo, las conexiones de los fragmentos con sus respectivas ambigüedades, aclarando las contradicciones; la idea es no separar el acto de escribir y la puesta



en escena, con respecto a los movimientos, la luz, los actores, ya que todo está mezclado desde el inicio; es aquí donde el director, junto con los actores, van a tomar la decisión final.

No se trata de un objeto manipulado por un artista, sino de un intervención realizada en el sitio, que es lo que se instala, y cómo el director/autor va a realizar las conexiones del material; cómo convertirlo en montaje, buscando armar un relato, siendo esto lo que vamos a captar o entender la representación, este relato tiene una fuerte relación con lo que se quiere decir, inventando vínculos, ese tejido que nos permite avanzar en el desarrollo del relato, escribiendo poco a poco la trama.

El arte es la única instancia que puede seducir a la realidad; el problema es que vivimos en un lugar donde la obscenidad está en todo lado, es por eso, que el objetivo central no es construir una máquina que presente imágenes banales que pudieran resultar cualquier cosa en la escena, tanto si hablamos del campo de la literalidad como de lo abstracto.

De hecho, la construcción de máquinas teatrales permiten establecer instrumentos críticos y políticos, siendo los dispositivos eficaces solo cuando estos se reinventan constantemente en escena, tomando los grandes problemas del mundo; es así que el dispositivo maquínico controla la mirada del espectador, del que en definitiva no puede escapar, no puede dejar de verlo.

De esta manera se coloca a actores, objetos y palabras en el lugar adecuado, y sobre todo en funcionamiento en el instante que son capturados en una estructura, en la forma de escribir en el espacio escénico, este lugar permite controlar que la teatralidad.



CAPITULO 3

ELIZABETH O LA ESCLAVITUD UNA PROPUESTA DE TEATRO CANÍBAL.

3.1 Elizabeth...

Elizabeth: Yo soy Elizabeth. Tengo otro nombre. Elizabeth: este es el que más me gusta. Suena más lo que soy y a lo que quiero ser. Nada de diminutivos ni variantes. Así, a secas, Elizabeth. (Luna, 2014, pág. 118)

Llenar el vacío de la escena con un texto teatral no es un acto sencillo y es el actor, una vez más, el merecedor de todo reconocimiento; cada proceso vivido para lograrlo es un reto que necesita compromiso, responsabilidad y constancia; esta propuesta es un intento de llevar a la praxis los conceptos analizados en capítulos anteriores y como eje de la estructura a llevar a escena la presencia de un actor caníbal, el trabajo sobre la distinción y la forma, la transfiguración del personaje atravesado por lugares heterotópicos escénicos y el funcionamiento de la máquina estética abstracta teatral.

Para poder cumplir con el objetivo de diseñar esta propuesta caníbal, hemos visto necesario acercarla a un texto teatral ya escrito, y de esta manera la obra que brinda las posibilidades para nuestro análisis e interpretación es “Elizabeth o la Esclavitud” escrita por el dramaturgo Isidro Luna en el 2014.

Este proceso aborda una variedad de temas que poco a poco se han ido aclarando en el análisis del acto único que propone la estructura del texto y las diez escenas que contiene, escenas que a su vez nos deslumbran, la relación de personajes atravesados por una incapacidad de amar y ser amados, colocándose en un vacío instaurado por una diversidad de esclavitudes; de este modo, al inicio de la obra, el autor, Isidro Luna, nos brinda una descripción clara y sólida de los personajes a representar.



Elizabeth. Mujer joven, afroamericana, alrededor de los 27 años, en el borde entre la juventud y la madurez, empezando a vislumbrar que la vida no es como lo esperaba y que los caminos a recorrer son inesperados.

Esclavo. No tiene nombre, solo es un esclavo. No necesita que se le llame por un nombre propio. Tiene alrededor de 45 años, asoman las primeras canas y algunas arrugas. Ni él mismo sabe cómo llegó a esa situación. Es un esclavo que ha olvidado cómo y cuándo fue capturado y que carece de un pasado que le pertenezca. (Luna, 2014, pág. 116)

Es una obra que, a medida que avanza su trama, nos muestra a una mujer negra que posee a un esclavo blanco, esta mujer siempre espera una llamada que nunca llega; un sentido de soledad solemne la invade, generando un amor falso; y, por otro lado, tenemos a un esclavo que desea en el fondo ser escuchado, que le digan que lo quieren, aunque le mientan; este hombre no solo sirve a Elizabeth, sino que posee un afán más allá de sus propias limitaciones, intenta satisfacer a su ama en todos sus deseos, siempre espera por ella, debatiendo constantemente el sentido de la vida y definiéndose a él mismo como un ser anónimo; esta relación está construida por una desarmonía, en una correlativa vinculación entre un pasado y un presente en decadencia.

Para poder acercar el texto de “Elizabeth...” a nuestra propuesta de montaje caníbal, es importante analizar en primera instancia el pensamiento de Carlos Rojas y establecer con más claridad a lo caníbal dentro de un contexto sudamericano, y por consiguiente que esta corriente gira en torno a la noción de forma, es así lo que en realidad interesa es la *Forma/Elizabeth o la esclavitud* que deviene de la Forma Teatro Caníbal.

En una propuesta que plantea la producción de nuevas formas escénicas, entenderíamos por consiguiente que nuestro estudio es la conceptualización de dichas formas, al pasar por un proceso de traducción, transformación o transfiguración, ya que nunca son estáticas; cambian de sentido y de lugar; en definitiva es analizar todos los pequeños y grandes cambios que se introducen en la obra a través de “*ritos de pasaje*” claros, en una máquina producida por



una forma escénica y productora de formas. Lo que expresa es lo que realmente importa, en el sentido que la obra es lo que vemos, continuidades y discontinuidades que están presentes junto al espectador.

Siguiendo este lineamiento, se establece a continuación un “*doble vínculo*”³² en la propuesta de puesta en escena de “Elizabeth o la esclavitud”, debido a que en este proceso se introduce distinciones y campos marcados claros entre los contenidos que se encuentran en el interior de la obra y aquellos que están ubicado en su exterior, siendo ambos parte constitutiva de la obra misma, y al mismo tiempo permite dejar fuera modos de representación o figuración a la cual la obra no corresponde, “es esa transcendencia, más allá de los límites del espacio, aunque fundada en él, de la oposición entre lo visible y lo invisible (en sus dos formas) la que queremos hacer notar en este apartado bajo la relación dentro/fuera” (García Barrientos , 2015, pág. 130). Es verdad que, en este sentido, se propone una suerte de vivir la escena en un estado de ir y venir, ya que no podemos instalarnos en una perspectiva conceptual, sin movilizarnos inmediatamente a su otro extremo para verificarla.

¿Qué queda en el exterior de Elizabeth...?, en el paso del texto a la escena siempre existe una relación entre lo representativo y lo expresivo; hablamos de generar un teatro que se escape a las lógicas comerciales, fuera de cualquier sentido descriptivo moderno o de la fragmentación impuesta por el posmodernismo, debido a que creemos que son respuestas fallidas que nos llegan fuera de tiempo, instaladas fuertemente en un estado producido por el capitalismo tardío; esta forma tardía de representación penetra completamente en la cultura escénica, marcando un campo con el carácter tardío, la teatralidad existente en la medida en que la puesta en escena no puede escapar de la noción tardía, en definitiva tiene que ver con el tiempo, en una fractura temporal se establece un desfase profundo, es todo lo que nos llega fuera de la época, hasta cualquier conjunto de elecciones estéticas llegan tarde.

³² “La perspectiva caníbal transparente en el nihilismo su doble negatividad: de una parte, aquella que le es externa y de otra, la que le es inherente. Todo fenómeno tiene frente a si unas condiciones exteriores que atentan contra su existencia, contra su desarrollo.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)



Por lo tanto, la noción de representación debe de ser reintroducida, pero no desde la visión clásica moderna, sino desde una batalla latente posestructuralista en la relación de *doble vínculo*, el objeto/obra escénica va y viene entre su expresión y su representación, debe poseer en sí mismo los mecanismos para su propia interpretación, es así que “la distancia que hay que medir es la que exista entre el espacio escénico y el ficticio. Cuando menor sea tal distancia, mayor será a ilusión de realidad: nadie dudará que la realidad teatral no puede ser más ilusoria” (García Barrientos , 2015, pág. 132),

Esta visión de la propuesta nos hace repensar un nuevo horizonte, al ser tocado por un acto de predación de lo real, en un gesto predatorio que genera una ruptura entre el plano del contenido y de la expresión, como postula Rojas al indicarnos que para poder apropiarse de otro pensamiento teatral tengo primero que devorarlo; esto significa que en el momento que la obra devora otras estéticas, esta se convierte en lo que devoró, entonces se puede decir que: solo si “Elizabeth...” se vuele otra, puede ser ella misma, redefiniéndose constantemente, rompe la lógica en la que fue construida, para ponerse en una lógica distinta, en un concepto discriminatorio la propuesta se establece en una obra caníbal, fuera de las que no lo son.

Ahora bien, la obra de “Elizabeth...” debe ser entendida desde el análisis de las *conexiones parciales*, y para este objetivo nos acercamos a revisar la relación entre significante y significado, esta relación siempre es una relación parcial, el significado del objeto/obra escénica nunca puede expresarse de una manera completa frente a la interpretación del público, la obra no puede decir todo lo que quiere decir, debido a que ningún significante puede abarcarlo todo, nunca está pegado completamente a un significado.



3.2 Análisis de la obra teatral “Elizabeth o la esclavitud”

“La entrada de lo problemático en escena deja la puerta abierta a la tragedia. El verdadero problema no tiene solución. La conciliación está desterrada del universo trágico” (García Barrientos , 2015, pág. 263)

Al hablar del análisis del texto “Elizabeth o la esclavitud”, el objeto de estudio se centra en lo pre- expuesto en el texto dramático y en la tragedia que contiene, claro está lo que se discute en el trabajo de mesa alrededor del enunciado, en una labor minuciosa de sumergirse en la estructura abstracta y de improvisación textual; este modelo de construcción y análisis nos conduce a dos preguntas de inicio: ¿Qué es lo que estoy queriendo expresar en la relación con el texto? y ¿Cómo realizo el acto de la lectura pre-expuesta del texto?.

La idea maquina aquí es reescribir con imágenes la escena repensando la teatralidad a llevar a las tablas, y en el caso de la dramaturgia nos es más fácil entenderla en palabras de García quien la define como “la práctica del drama o del modo dramático de represar argumentos; es lo suficientemente integradora como para acoger la tarea del dramaturgo real en la doble acepción que distingue el alemán con los términos *Dramatiker* (escritor de obras) y *Dramaturg* (adaptador, consejero, analista... que trabaja para el montaje)” (García Barrientos , 2015, pág. 33). Es de este modo, que se puede definir la situación de enunciación, de poder, en el texto, por decirlo así, y a su vez el paso siguiente, plasmar con los actores momentos escénicos a través de las diversas emociones internas, inmersas en el contexto estructurante, manteniendo la premisa central del texto para no convertirlo en cualquier cosa.

Un exhaustivo análisis de texto ahorra un 50% de tiempo en la construcción de la puesta en escena de una obra; nos brinda casi todas las herramientas necesarias para comenzar a trabajar el personaje e introducirse en la trama y el relato que se desea contar; en un principio es importante leer la obra repetidas veces y a continuación ver de qué no habla la obra, qué es lo que queda fuera de esta, reduciendo el campo de exploración y facilitando el análisis. El segundo paso es separar las escenas en unidades de línea de acción



extrayendo su contenido, olvidándose completamente de lo que va la historia a futuro y trabajando en el presente, en el objetivo primario de los personajes, buscando constantemente los quiebres.

Con el fin de esclarecer el montaje de “Elizabeth o la esclavitud” utilizaremos el análisis de texto propuesto por Patric Pavis en el encuentro de artes escénicas “Trasposos Escénicos - 2015” (La Habana Cuba), quien nos indica cuatro estructuras bases: la discursiva, la narrativa, la actancial y la ideológica.

3.2.1 Estructura discursiva

Uno de los errores más comunes cuando se inicia una puesta en escena es no acercarse a la cualidad de la palabra o la textura de la palabra, por decirlo así; en definitiva, al enunciado estructural en cuanto a su tema central; ahora bien, bajo esta premisa la propuesta dramática de Isidro Luna expresada en “Elizabeth”, va más allá, supera las perspectivas tanto del antropologismo, como de su crítica y sin duda de las ideas de la postmodernidad, herederas de las corrientes anti antropológicas. Veamos un pequeño fragmento:

Elizabeth (Pensativa): Al contrario de lo que las religiones enseñan, creo que el alma es mortal y el cuerpo inmortal. Cada átomo que nos forma simplemente vuelve a la naturaleza, mientras que el alma desaparece definitivamente. (Luna, 2014, pág. 132)

Y es desde este planteamiento que nos interesa la puesta en escena de la obra al invertir toda realidad posible. Este traslado proviene de la perspectiva de la estética caníbal de Carlos Rojas quien, en esencia, propone debatir la constitución del canon posmoderno y la posibilidad de su fractura, que reestablecería los vínculos entre estética y política, provocando la aparición de modos distintos de arte que proponen un rebasamiento de la postmodernidad desde América Latina, incluyendo aquellos que provienen de la estética *queer*.



Queda claro, entonces, que no nos referimos solo al cambio evidente expuesto en la obra: en donde existe una mujer afro – descendiente joven que tiene un esclavo maduro blanco. Hay una propuesta de inversión mucho más profunda y mucho más necesaria para nosotros:

-La que se encuentra en la cita de Elizabeth: lo material es inmortal, nada humano es inmortal ni diferente ni de excepción.

-Colocada en una lógica *queer*, dislocada, la propuesta de la obra Elizabeth... implica incluso un traslado de las identidades sexuales: lo femenino como poder, lo masculino como sumisión.

-El traslado de la opresión: desembozados intentos de opresión en Elizabeth, lo femenino; implícitas expresiones de violencia pasiva en el Esclavo, lo masculino.

A nuestro criterio son manifestaciones claras de lo caníbal que Rojas propone desde lo conceptual y que Luna consigue en lo artístico: encontrar desde Latinoamérica las grietas al espacio de enunciación del postmodernismo, sin desconocer toda la tradición cultural occidental, sino al contrario devorándola, deglutiéndola para hacerla nuestra y lograr que diga lo que nosotros queremos y necesitamos.

Así, al fin, “Elizabeth...” se nos antoja como una obra que primero tiene un nivel subjetivo importante, en cuanto a los conflictos que trata en el ámbito personal de los personajes, nivel en el cual deviene metáfora de muchas relaciones amorosas reales, muy sensibles en la cultura que no se asume como matriarcal, siéndolo en muchas expresiones. Y, que a la vez, tienen una dimensión política profunda por los continuos traslados que propone, y he descrito antes, en tanto anversos del poder falocrático establecido.

Este el punto de vista, el análisis primero y axial desde el cual se está enfrentando el montaje, la puesta en escena, la dramaturgia espectacular de



Elizabeth... cuyos resultados escénicos finales aún están en ciernes y están siendo construidos desde la práctica diaria.

La propuesta técnica sobre la cual se asume la obra, es también un traslado, a tono con lo dicho, desde el teatro antropológico de Eugenio Barba que debe ser superado, hacia un esfuerzo que conjugue a Brecht y el *gestus* social, Artaud y su cuerpo sin órganos (el personaje) y las estéticas minimalistas futuristas que estamos proponiendo, en una obra profundamente latinoamericana, no exenta de nuestras pasionalidades maravillosas.

3.2.2 Estructura narrativa

En el camino de análisis del texto de la obra se pretende encontrar la fábula, vislumbrar su contenido, el significado de la escena en las innumerables listas de figuras textuales que este establece, es así que primero debemos entender que una de las características fundamentales del grupo de teatro “Quinto Río” es la obra dramática de Isidro Luna, siendo la más prolífica, profunda y vigente que se produce en la actualidad en el ámbito del teatro del austro del país, seguramente una de las más extensas del Ecuador mismo, abarcando no menos de 70 (setenta) obras teatrales de diversos géneros, estilos y tendencias.

Para poder entender más a cabalidad este hecho hay que contextualizar a este heterónimo, en el sentido en que la obra de Luna es “inexplicable fuera del ámbito escénico, y (...) como un acto escénico estético en sí mismo” (Carrasco, De héroes, murciélagos y sopranos calvas., pág. 10) pues es un heterónimo que nació como necesidad de Carlos Rojas de diferenciar su labor académica, curatorial, crítica, de este espacio puramente creativo que ha sido la dramaturgia teatral.

No se puede dejar de señalar, que en las últimas etapas de la obra de Luna, el nombre, su designación, si bien remiten a ese heterónimo ya conocido, ha adaptado un nuevo giro: se ha vuelto sustantivo colectivo. Fue una idea esbozada por el propio Luna hace algunos años, que ha tomado una realidad



interesante: los temas, personajes, situaciones que se definen en sus obras, nacen de motivaciones de personas reales, de exigencias de escritura del Teatro del Quinto Río o de motivaciones estéticas que le son sugeridas directamente por quienes colaboramos con él, profundizando con ello esta idea de que estas obras “fueron hechas para ser vividas en la escena, para ser performadas en las acciones de los actores que las han dado vida...” (Carrasco, De héroes, murciélagos y sopranos calvas., pág. 13). En pocas palabras, el heterónimo de Carlos, ha devenido un proceso colectivo, siendo el único en el teatro ecuatoriano.

Al tocar ya las premisas del montaje de la obra “Elizabeth o la esclavitud”, escrita en el 2014, es necesario realizar una breve sinopsis de la misma:

Elizabeth es una mujer afro descendiente, de aproximadamente 27 años que tiene un Esclavo. Este es un hombre maduro de 45 años. Su relación, como se devela hacia el final de la obra, es por un contrato con una empresa, ficticia, que provee de esclavos a mujeres que lo deseen. La obra muestra la relación entre ambos. Esclavo es el catalizador de muchas frustraciones de Elizabeth, incluido un oscuro episodio de la vida de ella cuando vivía con su madre, a quien vio tener relaciones con un hombre que no era su padre. La obra e cierra cuando, a punto de terminar el contrato que le liga a la mujer, Esclavo recibe una llamada en la que le informan que la empresa ha quebrado y él está despedido, ante ello, Esclavo le pide a Elizabeth quedarse, ella responde.

Elizabeth: ¿Cómo?

Esclavo: Como su esclavo.” (Luna 42)

No sabemos de la respuesta de ella, ahí termina la obra.

El siguiente cuadro analiza la estructura narrativa de la obra “Elizabeth o la esclavitud, para lo que se ha visto necesario indagar en los bloques textuales.



ACTO ÚNICO	ESTRUCTURA NARRATIVA
Escenas	
1	-Introducción de los personajes en su orden simbólico. -Se establece la primera relación de poder entre ama y esclavo. -Elizabeth desea hacer una llamada, no importa a quien (sentido de soledad permanente).
2	-Elizabeth define el rol del esclavo como una máquina muda, sin conciencia que solo recibe órdenes.
3	-Se introduce la soledad de Elizabeth junto con un amor del pasado que ya no está, despreciándolo. -Texto breve de metateatro, en donde Elizabeth dice que no existe. -Se debate el sentido de la vida.
4	-Los dos personajes instauran con nostalgia en su imaginario momentos que nunca hicieron. -Elizabeth insinúa que tiene el poder de matar al esclavo (veneno) mientras que el esclavo recalca su posición de un ser vacío.
5	-Se debate la posición metafísica del alma, en donde Elizabeth exclama constantemente: el alma es mortal y el cuerpo inmortal. Cada átomo que nos forma simplemente vuelve a la naturaleza, mientras que el alma desaparece definitivamente.
6/7	-Aparece por primera vez un muñeco de trapo que simula al esclavo, el cual es manipulado por Elizabeth haciendo que el esclavo repita todos los movimientos que ella desea. -Elizabeth manifiesta un episodio de su vida en la que vio a su madre con otro hombre, exclamando que el esclavo está aquí para representar a aquel hombre y explicarle que sucedió. (Texto: "Tú estás aquí para ser él. Tú estás aquí para que me cuentes qué ideas extrañas atravesaron en esos momentos por mi cabeza. Tú estás aquí para que pueda gritar, reclamar, aullar" (Luna, 2014, pág. 135)
8	-Elizabeth introduce un nuevo orden simbólico, el de sus antepasados, indicando que ella representa a todas las mujeres negras esclavas, y el esclavo a todos los hombres blancos, de este modo se da la inversión en donde en su posición de ama dice: "Para eso eres mi esclavo, para cargar con este mundo a tus espaldas" (Luna, 2014, pág. 142)
9	-El esclavo se encuentra con la posibilidad de ser liberado, indicando que no sabría qué hacer y que es mejor quedarse con su ama.
Escena final	-Ambos cambian radicalmente de actitud. Se sienta uno frente al otro y comienzan una conversación franca. -Giro argumental en donde se devela que el esclavo solo cumplía un servicio de una empresa de esclavos. -El esclavo recibe una llamada, en donde le indican que su empresa acaba de quebrar, decidiéndose quedar con Elizabeth como su esclavo.



3.2.3 Estructura actancial.

Es la construcción de un sistema de actantes reales y abstractos; no se puede olvidar que estos solo pueden existir alrededor de las fuerzas de las acciones que dialogan en el espacio escénico, un espacio o atmósfera que genere el traslado de la simple interpretación actoral a una verdadera expresión/representación escénica, con fuertes componentes en los roles sociales y políticos. En este sentido, no interpretamos a una Elizabeth o a un esclavo, es la representación del *poder* desde una visión panóptica, implícita en la esclavitud de la sociedad contemporánea en sus múltiples facetas.

“Las páginas de Eisenstein sobre El Greco son particularmente importantes para el montaje, porque muestran que éste no es más que la construcción del significado.

Eisenstein muestra cómo El Greco, al montar cada una de las partes (encuadres los llama Eisenstein) de sus pinturas, llega no a representar personajes estáticos, sino a una construcción estática del cuadro, que obliga a la mirada del espectador, y a su cuerpo mismo, a recorrer el camino del creador” (Barba, *El Arte Secreto del Actor*, 2007, pág. 206)

Así, Barba nos indica, en su análisis sobre el montaje del actor y del director, que existe una lucha constante por romper la literalidad que encontramos en muchas formas de teatro. Se utiliza por lo tanto un dispositivo de construcción de acciones extra cotidianas en función de la composición escénica, el mismo que sirve de plataforma para establecer partituras de acciones físicas en el actor, extraídas de un análisis de texto en unidades de acción.

Ningún actante puede brindar una verdad absoluta en escena, sin embargo se apuesta a la capacidad del actor de imponer su verdad, en cuanto al uso de la técnica, desde el lugar en donde este actante dice el texto y cómo dice lo que no puede dejar de decir; una vez más negando cualquier literalidad posible, y acercando la propuesta de montaje a hechos palpables en el sentir de los actores en el escenario.

Para este montaje se consideró pertinente tomar a Elizabeth como un contenedor de actantes inmersos en una estructura predatoria, la que se devora son situaciones o momentos creados a partir del poder que se ejerce en torno a la esclavitud, un individuo atrapado en la brecha del capitalismo tardío.

Esclavitud, afectos, confrontación....

ACTO ÚNICO	ESTRUCTURA ACTANCIAL
ESCENAS	
1	<p>-La acción se desarrolla en torno a la demanda de Elizabeth de ser atendida, desde la preparación de un café negro, el baño, atender una llamada y la compra de un rosario.</p> <p>-El esclavo al final de la escena demanda que Elizabeth le mienta que lo quiere.</p> <p>Actantes externos (generan acción en escena pero no están presentes físicamente): Julián, Génesis, Andrés y anónimo, sujetos a quienes el esclavo hace el gesto de realizar una llamada telefónica, en la que Elizabeth nunca termina por contestar.</p>
2	<p>-Elizabeth exige que el esclavo diga su nombre en voz alta.</p> <p>-Solicita que el esclavo le lleve a la peluquería ya que su cabello está rojizo y lo quiere negro.</p> <p>-En cada orden de Elizabeth se establece una necesidad de matar los deseos del esclavo.</p>
3	<p>-Aparece un nuevo actante externo, un amante del pasado de Elizabeth, la acción se desenvuelve en torno al relato de su experiencia.</p> <p>-En el esclavo la acción se desarrolla la imposibilidad de tener un sentido de la vida, solo recibe órdenes.</p> <p>-Un fragmento de metateatro en el cual Elizabeth insiste en que no existe, terminando por descender en un agujero negro.</p>
4	<p>-Conversan de un viaje que nunca hicieron.(Negación de lugar)</p> <p>-Elizabeth reta al esclavo al indicarle que prefiere una vida imaginaria.</p> <p>-El esclavo recalca que su vida está en manos de Elizabeth.</p>
5	<p>-Elizabeth exige constantemente tomar alguna bebida ya que tiene la boca seca, aunque nunca está satisfecha con lo que el esclavo prepara.</p>
6/7	<p>-Elizabeth tortura a un muñeco que representa al esclavo.(el esclavo ejecuta)</p> <p>-Elizabeth cuenta al esclavo el episodio en donde vio a su madre con su amante, exigiendo al esclavo que él está ahí para explicarle lo que sucedió.</p> <p>-El esclavo lee poemas a Elizabeth.</p>



	<p>-Manipula una vez más al muñeco de trapo que representa al esclavo desnudándolo. -Elizabeth le ordena al esclavo que haga lo que desee y este se queda quieto sin saber qué hacer. -Pide al esclavo que corte en pedazos al muñeco. -Llega la madre de Elizabeth quien espera fuera de escena, le ordena al esclavo le diga que no puede atenderla ya que se encuentra con un hombre en la cama, además pide al esclavo que deje la puerta abierta. Actantes externos: madre de Elizabeth y su amante.</p>
8	<p>-La acción se desarrolla en cuanto a la inversión de la esclavitud ella como mujer negra ama y el esclavo un hombre blanco. Actantes externos: madre de Elizabeth.</p>
9	<p>-Elizabeth libera al esclavo y este no sabe qué hacer. -El esclavo promete estar con ella siempre.</p>
Escena final	<p>-Giro argumental: El esclavo recibe una llamada de su empresa y se queda sin trabajo. Actantes externos: Empresa que ofrece servicios de esclavos.</p>

3.2.4 Estructura ideológica inconsciente.

El texto dice y propone una línea conceptual política clara, pero son los lugares de indeterminación los que en verdad nos interesan, solo observando el texto desde un lugar distinto podemos acercarnos a algo que intuimos en el inconsciente textual de la obra, el colectivo o grupo traduce estos momentos en los cuales se puede entender el texto de una manera diferente, es desde aquí en donde empieza la travesía de colocar en escena esta pieza del teatro de Luna. En este sentido, es necesario acercarnos a un terreno asentado sobre el humanismo, sobre las críticas al humanismo y sobre las lógicas de la excesiva literalización lingüística del mundo, que ha primado como perspectiva de esta realidad antropologizada. Incluso señalando, a tono con lo que manifiesta Sløterdijk, citado por Carrasco:

“tras 1945 (...) la coexistencia de las personas en las sociedades del presente se ha vuelto a establecer sobre nuevas bases. Y no hay que hacer un gran esfuerzo para ver que estas bases son decididamente post-literarias, post-epistolográficas y, consecuentemente, post-humanísticas’. A mi parecer, las nuevas sociedades que prefigura Sløterdijk, se sustentan en bases ya no literarias sino de la imagen. (...) Así como en el paso de la premodernidad a la



postmodernidad la ciencia sustituyó el papel hegemónico e imperialista que antes tenía la religión, en el paso de las sociedades literalizadas a las otras, la imagen asumió el mismo papel imperialista, fetichista y hegemónico que antes tenía la escritura.” (Carrasco, Las reglas para el parque humano en las ruinas circulares. Bienal Internacional de Cuenca. Cuenca: S/E, 2009. Digital., 2009, pág. 4)

Como es evidente, sea la lengua hasta el siglo XX o la imagen hasta hoy, toda forma de humanismo y sus teorías críticas se sustentan al menos en tres o cuatro criterios claves:

- 1) El mundo no puede ser entendido sino es a través de los lenguajes (escritura o imagen); por tanto, no existe exterioridad posible a ellos.
- 2) Toda discusión en torno al humanismo excluye la visión de lo que Tomasso Menegazzi denomina “animalistas” (Menegazzi, pág. 129) centrando la búsqueda en lo que es humano lo cual no rompe la dualidad expresada en “fractura ontológica insuperable: el hombre/el animal” (Menegazzi, pág. 127) que no es más que la vieja fórmula presente desde el medioevo que escindió al hombre entre cuerpo y alma.
- 3) Lo humano y el humanismo solo se entienden desde una perspectiva de “excepcionalidad del hombre respecto a los demás seres vivos” (Menegazzi, pág. 122)
- 4) El humanismo proviene de una crítica profunda al subjetivismo robinsoniano, al pretender que existen un conjunto de estructuras superiores e independientes al hombre individual y a la naturaleza: “vida o voluntad de poder para Nietzsche, cruce de pulsiones para Freud, y contradicción entre las fuerzas de producción para Marx.” (Menegazzi, pág. 118) o sino “la verdadera *différance* (Derrida), de la resistencia al poder (Foucault) y del deseo (Deleuze)” (Menegazzi, pág. 119)



Pero, toda crítica al humanismo durante el siglo XX, idea expresada por Menegazzi, no ha superado la disyunción esquizofrénica que implica LO HUMANO (cuerpo – alma; hombre – animal; humanidad – naturaleza) ha excedido el papel y fundamento de toda forma de lenguaje al punto de no permitir exterioridad y objetividad que no sea el lenguaje mismo y por fin, no han superado la idea de la excepcionalidad del hombre y tampoco la idea de que todo lo humano es una estructura superior e independiente al hombre individual, a la naturaleza:

“Lo que me interesa mostrar es que a través del giro conceptual anti-metafísico y anti-humanista, la tradición crítica y contestataria del siglo XX no ha logrado romper del todo con la estructura de fondo que, en la tradición clásica, subyace a todo intento de pensar la condición humana. Esa estructura de fondo, a mi juicio, corresponde a la permanencia de una cierta “dualidad” (Menegazzi, pág. 120)

Lo cual, irónicamente, no ha provocado sino un acendramiento del individualismo narcisista, subjetivo, tan propio de la postmodernidad, ante la ineficacia de los humanismos y sus críticos, de resolver las dualidades e incoherencias que plantean y que hemos reseñado brevemente.

3.3 Propuesta de Dirección de la Puesta en Escena. – La máquina teatral.

Para la propuesta de puesta en escena de la máquina teatral en la obra “Elizabeth o la esclavitud”, se encuentra correlacionada con la estructura narrativa y actancial a través de procesos heterotópicos, siendo el lugar de actuación la manera en que se especifica dichas estructuras, transfigurándola; para esto es necesario revisar las macro estructuras contenidas en el texto en sus respectivas escenas: poder, sexo y el conflicto con la madre.



Cuadros macro estructuras heterotópicas:

MACRO ESTRUCTURA: PODER	
<p>Encontradas en las escenas: 1/2/4/6/7/8/9/escena final</p>	<p>-El tema de la inversión del poder y su uso es de suma importancia en la obra, define los roles y genera la relación entre los personajes, resaltando las capacidades actorales en la representación de una mujer negra que domina y un esclavo blanco que es dominado.</p> <p>Luz: genera cortes transversales.</p> <p>Personajes: las estructuras corporales de los personajes se definen desde Elizabeth en voz de mando y el esclavo en sumisión.</p> <p>Ritmo: marcado por la voz de mando.</p> <p>Momento heterotópico: a) <i>El Esclavo un ser homólogo.</i> b) <i>Elizabeth–materia/doble imagen.</i></p>

MACRO ESTRUCTURA: SEXO	
<p>Encontradas en las escenas: 3/4/5</p>	<p>-Define las relaciones pasionales entre Elizabeth y sus parejas anteriores, además de la provocación sexual insistente ante un esclavo que tiene prohibido ceder ante sus insinuaciones.</p> <p>Luz: lámparas en el escenario generando un ambiente de un cuarto de hotel.</p> <p>Personajes: Elizabeth seduce, provoca al esclavo sexualmente mientras este apenas puede levantar la mirada.</p> <p>Ritmo: pequeñas variantes en los textos en los que Elizabeth no consigue lo que desea.</p> <p>Momento heterotópico: <i>Elizabeth desde el vacío de la imagen.</i></p>



MACRO ESTRUCTURA: MADRE	
<p>Encontradas en las escenas: 6/8</p>	<p>-Establecida en el relato de un episodio traumático de la vida de Elizabeth, en la que mira a su madre con un hombre que no era su padre, de este modo Elizabeth se encuentra atrapada en su discurso.</p> <p>Luz: dos sillas, en medio de estas, una pequeña mesa, iluminadas con cenitales, como si representara una consulta con un psicólogo o psiquiatra. (no color)</p> <p>Personajes: en el caso de Elizabeth está se encuentra alterada dando indicios de ansiedad, mientras que el esclavo en función de psicólogo o psiquiatra escribe y escucha su relato.</p> <p>Ritmo: lento/sostenido en el relato.</p> <p>Momento heterotópico: <i>Elizabeth/palabra.</i></p>

En la búsqueda del teatro del “Quinto Río” de hacer un teatro representacional, orientado a una verdadera dirección escénica, con una propuesta de investigación no comercial; es importante tener en cuenta que el grupo lo puede conseguir solo cuando se sumerge al inicio y al final de la construcción sobre claros dispositivos teatrales, a favor de un proceso en el cual “la disolución de las fronteras nacionales se está dando tanto en relación con los objetos manufacturados como en lo relativo a la política y la información” (Schechner, 2012, pág. 83), y, por lo tanto, el dispositivo se establece en primera instancia como un coro del autor (Isidro Luna), en el funcionamiento de una máquina social, psicológica, personal, política y sobre todo teatral caníbal.

Por decirlo en otras palabras, es indagar en los gestos sociales con el fin de encontrar la representación, ya que son parte de la construcción sociológica de las obras. Este mecanismo produce continuamente rupturas o fragmentaciones, sirviendo como puente para distanciarse de alguna manera de estereotipos, y como resultado, intentar obtener un efecto esclarecedor en un público que puede respirar y pensar en cuanto a la poética de las respectivas



puestas en escena, y no como consecuencia únicamente de la búsqueda de una estética teatral.

El teatro del “Quinto Río” se instaura, por lo tanto, en una dramaturgia fundamentalmente textual en términos de la Forma Teatro Caníbal; se podría decir por consiguiente que la estética del montaje y de las obras se encuentra ya implícita en el texto de Isidro Luna y en las proposiciones de Carlos Rojas, es así que cada proceso nunca empieza desde cero, “en su trabajo cotidiano, de interpretación del personaje, sino que desembocaban en él (y desembocan) –al menos a los ojos espectadores impresionados – para seguir un camino basado no en el ¿qué? sino en el ¿cómo? Es decir, montan en una síntesis formalmente coherente aspectos que *a priori* parecieran incoherentes desde el punto de vista del realismo habitual” (Barba, *El Arte Secreto del Actor*, 2007, pág. 77) existe por lo tanto un cúmulo de información pre-expuesta que, de una u otra manera, interfiere en la dinámica de la toma de decisiones de los directores escénicos; es desde aquí que se plantea un arduo trabajo de limpieza de contenido que busca la precisión.

Sin embargo, en el paso del texto dramático a las tablas, el modo de producción se encarna a partir de una dramaturgia externa propuesta por la dirección de actores; es entonces que la negociación de la dramaturgia textual con la puesta en escena está a favor de la teatralidad caníbal, logrando vislumbrar un trabajo mapeado ya en las distintas máquinas estéticas abstractas teatrales, diseñadas en las propuestas de los directores en los trabajos del grupo.

El proceso exige un trabajo actoral minucioso, en un acto de transformación radical, con una apuesta constante de riesgo, manipulando el expresionismo en pos de la disociación, la ruptura de ritmos internos, los resortes emocionales y el juego de imágenes violentas; es por eso que es imposible hablar de un actor que no se involucre intensamente; se defiende la intimidad del individuo y, al mismo tiempo, el acto de devorarse a sí mismo, estableciendo que la verdad escénica no necesariamente es la verdad personal, siendo importante aclarar que esta verdad siempre está vinculada a los contextos que la obra propone, y su análisis debe dar cuenta a la relación que se establece en escena



entre los personajes, al tiempo y lugar, y al contexto socio, político, cultural de la época.

En cuanto a la marcha de la máquina teatral propuesta en el trabajo con los actores, esta inicia en el momento en que se da a los mismos fragmentos de textos primarios y situaciones basadas en el contexto de la obra “Elizabeth o la esclavitud”, en donde se empieza a construir acciones, teniendo en cuenta que al “Crear la vida del drama no es sólo entretener acciones y sus tensiones del espectáculo, sino también guiar la atención del espectador, sus ritmos, inducir sus tensiones sin pretender imponerles una interpretación” (Barba, *El Arte Secreto del Actor*, 2007, pág. 77); el material producido en cada ensayo pasa por un efecto de circularidad, va y viene desde el director y regresa de vuelta a los actores, en un camino continuo que define las operaciones que hay que realizar en la puesta en escena.

Este efecto da como resultado un autor/director, y es este quien tiene que tomar las cosas que hacen sentido, develando a modo consciente el nivel en que se sitúa la trama; el entendimiento de la fábula oculta, el verdadero relato, el manejo del espacio/tiempo, solo de este modo, la dramaturgia de los conflictos inmersos en las figuras textuales aparece, así como el tipo de acción necesaria en el desarrollo con los actantes, siendo en la mayoría de los casos algo no muy visible, ya que permanece en la superficie del objeto/obra.

El trabajo desde la improvisación de acciones y movimientos nos permite generar material para la construcción de los personajes y la teatralidad, entendiendo la acción como nos indica García Barrientos como “lo que ocurre entre unos personajes en un espacio y durante un tiempo ante un público” (García Barrientos, 2015, pág. 37), ya es el caso que partimos de la forma de las acciones que deviene en una expresión/representación y, a su vez, en contenido; por eso, el director/autor busca en los actores un sujeto inestable, abierto, pero a su vez controlado, y en esta relación trata de escapar al naturalismo; a través de estas consignas, se escribe con la escena, con el espacio y el tiempo, disponiendo el verdadero poder creativo.



En el caso de los afectos y el proceso interno del actor, estos aparecen como producto de las distintas intensidades de la ejecución de las acciones, las que se mueven a toda rapidez uniéndose circuitos a los que llamaremos trayectorias de la energía, encontrándose tejidas en formas distintas mediante la luz, la sonoridad, la voz, etc. En este modo de accionar afectos y de habitar la escena, en nuestro montaje, responde a la pregunta de ¿cómo Elizabeth se relaciona con el esclavo?, donde tenemos que tomar en cuenta algunas consideraciones:

- Necesidades reales y pulsiones de los actores y las actrices.
- Definir un tiempo para cada propuesta.
- Encontrar el estado pre/expresivo de cada actor.
- Entrar en la lógica que la escena necesita.

Es así que, el actor es capaz de cambiar el sentido de la representación; es dar al actor el poder de decidir con el director, en donde hay que conocer en primera instancia las reglas asentadas en la máquina y lo que el dispositivo propone. Es así que “el actor finge ser otro, alguien imaginario o ficticio, que no existe en el mundo real y el público suspende su incredulidad, entra el juego de la ficción, desdoblándose también” (García Barrientos , 2015, pág. 28), nos acerca de este modo al Bios-orgánico del actor que conecta con el bios-orgánico del espectador, en donde es mejor hablar de los matices que existen entre lo cotidiano y lo extra cotidiano, pensando en los automatismos del actor, en un cuerpo fabricado, codificado y abstracto.

La “Forma actor caníbal” se puede observar a partir de texturas sonoras, cuerpos narrativos, cercanos a una instalación teatral que contiene figuras expresionistas, movimientos violentos y cuerpos dilatados, los mismos que al inicio no deberían hacer sentido, ya que se encuentran fragmentados como nos indica Barba en su libro “El arte secreto del actor”, al citar al director cinematográfico Robert Bresson quien dice que “la fragmentación es indispensable si no se quiere caer en la descripción. Ver seres y cosas en sí, partes separables. Aislar esas partes. Hacerlas independientes con la finalidad de conferirles una nueva dependencia” (Barba, El Arte Secreto del Actor, 2007,



pág. 243) se trabajaba en un territorio en que habita un caos organizado, al cual hay que buscar una trayectoria para una posible lectura del espectador.

Es, por lo tanto, un elegir continuo, un construir y un deconstruir en la improvisación; la instalación se vuelve un dispositivo, ya que no sólo es lo material, es la conceptualización de la idea también, un ajuste de disponer actoral, que el otro junte lo material y lo inmaterial, pero no son sólo en el sentido de cuerpos y luces lanzados arbitrariamente a la escena; se trata de un dispositivo que diferencie lo concreto y lo abstracto, entendiendo que lo humano lo podemos encontrar entre lo animal y la maquínico.

Lo que se hace con este material en una coincidencia del encuentro, alejándonos del simple hecho de describir, ya que el describir es una forma de no decir nada, de pronto la teatralidad se encuentra en analizar los referentes y no desde o dentro del objeto/obra de teatro sino en la butaca del espectador, lo que él acude a mirar, a sentir y percibir; la estética teatral se encuentra traducida en el público, aunque este aún no sepa que la posee.

3.3.1 El actor caníbal.

“El espectador es, claramente algo más que un mero observador que contempla lo que ocurre ante él; en tanto que participa en el juego, es parte de él” (Gadamer, 1991, pág. 69)

Parece que el actor ha empezado a descansar en una butaca, mientras que el público se muestra más activo, esta situación se debe a la sensación que posee el espectador de no tener que ver o simplemente ya lo ha visto todo. El teatro como la televisión se volvió obsceno, muestra todo en un exceso de lo real, creyendo que “el espectador está relacionado con la escena. Por lo contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de mirada se borra” (Baudrillard, Contraseñas, 2002, pág. 35). Es así que nace la pregunta ¿Cómo volver a la seducción de lo real si ésta se ha perdido?, pues bien, la respuesta parecería estar en la trans/figuración y la



predación de los textos dramáticos; es el paso de estos en medida de su representación en la escena actual tecnológica.

A lo largo de esta puesta en escena, se toma como premisa fundamental la relación existente en el espacio teatral entre el trabajo del “actor caníbal” en cuanto a la Forma y la transfiguración. Es así que la máquina estética abstracta diseñada pretende encontrar un actor caníbal como el centro de engranaje de la teatralidad a construir y el análisis del dispositivo tejido sobre la esclavitud; en definitiva lo que representa ser esclavo en una sociedad panóptica.

Se propone una composición en donde logramos personajes que exploran en sí mismos la sombra que Jung nos indica que poseemos, este lugar cercano a otro, que de cierta manera escapamos y que en muchos de los casos pretendemos ocultar, “...lo Real del testimonio también sería una "fantasía-constructo" presupuesta y propuesta por el latinoamericanismo que designa como otredad lo inasimilable a las categorías disciplinarias del saber metódico, pero que lo hace pasando —contradictoriamente— por la superioridad institucional del dispositivo que certifica académicamente la definición teórica del otro y de lo otro.” (Richard, 1998, pág. 4). La obra “Elizabeth o la esclavitud” lo hace evidente conjugando el acto predatorio, al captar en imágenes una doble realidad.

Es la obra, junto a los personajes en sus distintas facetas dialogando con su doble, un doble compuesto por imagen y de palabra, en donde la ausencia, el vacío, la dependencia y el abandono se encuentran violentamente presentes en la puesta en escena de los diversos personajes. Al tocar el campo de la sensibilidad, es importante definir que “los sentimientos imitan el arte, del mismo modo que, a la inversa, el arte imita la vida” (Lehman, 2013, pág. 66), de este modo el trabajo actoral se encuentra atravesado por la experiencia y el abordaje del discurso narrativo tejido en la obra, en función de la acción presente; en lo que se dice y lo que está ausente a favor de un nuevo orden simbólico en continua construcción, la propuesta sugiere la construcción de dos dispositivos que faciliten la puesta en escena:



- El dispositivo “Elizabeth” que habla a través de los lugares heterotópicos.
- Forma Esclavo (el cuarto actor) como dispositivo del actor caníbal.

Al entrar al territorio del dispositivo “Elizabeth”, esta coloca las reglas en cuanto solo puede hablar a través de los lugares heterotópicos, en un dialogo con circuitos y círculos enlazados; lo real, lo imaginario y lo simbólico no se encuentran quebrantados a favor de la construcción de un personaje trastornado o esquizoide, en todo caso se trata de la negritud transfigurada por el “no lugar”, la esclavitud se encuentra en función de la **representación**.

Elizabeth: ...Yo soy la que no existe, yo soy la que desaparezco cuando cierras los ojos, yo soy irreal. Haz la prueba, extiende tu mano, verás que no puedes tocarme, porque no estoy aquí. (Luna, 2014, pág. 127)

Es así que Elizabeth no puede ser entendida desde el campo de la interpretación; no podemos hablar de ella desde lo cotidiano; se sitúa en la representación del ser total pero limitado por su fragmentación; ella desaparece en la medida en que el lugar cambia; de este modo, al cambiar la forma contenida en el espacio escénico, observamos que esta mujer se trans-figura en otra cosa, cambiando mientras se teje la teatralidad de la obra junto al esclavo.

Por otro lado, la construcción del personaje del “esclavo” toma un rumbo distinto en esta propuesta maquínica de trans-figuración; genera en la puesta en escena un personaje crudo, de carne y hueso sostenido en un estand de ausencia, habla y lo hace solo a través de otro igual a él en escena, un lugar en el cual “...experimentamos que el mundo no es uno, sino muchos, que lo que llamamos mundo es quizá sólo el ámbito residual y el horizonte regulador (con cuántos problemas además) en el que los mundos se articulan” (Vattimo, 1990, pág. 164), son, por lo tanto, las voces de los otros con las que vive, que permanentemente se encuentran incorporadas ya a su actuación. Las palabras de los demás actores constituyen como significante, transportando cabe recalcar la palabra en sí misma, alejándose de la premisa de la mimesis, produciendo a cada instante hechos predatorios.



3.3.2 El cuarto actor.

“Dilthey encuentra el sentido profundo de la experiencia estética (y de la misma experiencia historiográfica) en su capacidad de hacernos vivir, en dimensión imaginaria otras posibilidades de existencia, que dilatan de este modo los confines de la posibilidad específica que cada uno realiza en su cotidianidad” (Vattimo, 1990, pág. 168)

En esta propuesta de montaje, se planteó la presencia de dos actores en representación de un esclavo, es así que para cumplir el objetivo de nuestra investigación solo uno de ellos realiza el acto prendorio actoral; es a este al que llamaremos “el cuarto actor”, en función del “Esclavo real”, siguiendo este planteamiento podemos decir entonces que primero está la Forma Esclavo (el cuarto actor) como **dispositivo del actor caníbal**.

Este “cuarto actor” no construye un personaje fundado en una construcción de interpretación interna, tampoco en relación a sus referentes conceptuales o temáticos en cuanto a la obra. Sus interrogantes se plantean en cuanto a ¿Qué va a devorar de la actuación de los otros actores?, ¿Cuáles son las reglas o disposiciones que indican lo que va a devorar?, ¿Cómo se da el acto predatorio en relación a los otros personajes simbólicos?, ¿Cuál es su lugar en la representación?, y ¿Cómo los demás personajes se trans-figuran a través de los no lugares?

Busca en los otros actores lo que estos no pueden dejar de decir, y es a través de la construcción de los demás personajes, que se constituye, centrándose en las diversas acciones y desplazamientos propuestos por cada uno de ellos, teniendo como premisa fundamental el crear una experiencia para el espectador. De este modo, “cuantas más grandes son las posibilidades del espectáculo de ofrecer al espectador la experiencia de una experiencia, más deberá guiar su atención, para que no pierda, en la complejidad de la acción presente, el sentido de la dirección, del pasado y futuro, la historia (no como anécdota, sino como tiempo histórico) del espectáculo.” (Barba, El Arte Secreto del Actor, 2007, pág. 77)



En este proceso se trabaja con cada frase corporal, con cada texto implícito, buscando palabras claves, estas consignas guiarán al “cuarto actor” a indagar en la forma que contenga las características de identificación necesarias, estableciendo sus movimientos, su estructura corporal, la manera de estar de pie en escena, además de la ubicación en el espacio de su “centro de fuerza”, en definitiva una cualidad y calidad diferente de hacer las cosas, distanciándolo de él mismo, al colocarlo en un hecho extra cotidiano, produciendo que en la escena se establezca en un nuevo orden, en un cuerpo diferente que se mueve y realiza cosas fuera de lugar común.

El *cuarto actor* devora, su dispositivo central; gira en el sentido de tomar en su totalidad a los otros personajes para transfigurar sus significantes, solo de este modo puede hablar a partir de otros, de las demás construcciones, de esas múltiples corporalidades, al punto de devorar tanto al resto de actores y sus personajes que no exista nada más que la nada, y es desde esa nada en la que se plantea constituir en un lugar real.

3.3.3 La transfiguración de la negritud.

En un proceso en donde el trabajo con cuerpo, objetos y acciones se encuentran atravesados por el texto (la palabra), es necesario aclarar que son los actores quienes definen el modo de producción a cada instante en una obra teatral, dependiendo claro está, de la trayectoria o experiencia que hayan tenido en las tablas. Ellos trabajan fundamentalmente en lo que Barba define como principio de *omisión*, “es decir de eliminación del elemento superfluo de la acción para que aparezca más claro y esencial el elemento necesario” (Barba, *El Arte Secreto del Actor*, 2007, pág. 256). En este sentido junto a la propuesta de dirección dibujan en el espacio escénico, un espacio inmerso en una constante trans-figuración, el mismo que se convierte en el sello particular de los actores caníbales, lo que nos permite tener una obra que genera un campo marcado específico o mejor dicho su único propósito es que se pueda distinguir de las demás.



El teatro es tan antiguo como la humanidad, pero al mismo tiempo es cambiante, a buena hora muta constantemente de sustancia; por lo tanto, al momento de empezar un nuevo montaje, es necesario entender a la “Transfiguración que muestra aquello que realmente es: el hecho dramático más allá de las formas teatrales actuales.” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)(Carlos Rojas, Block estéticas caníbales), en una apuesta por el cambio como certeza, es así que una obra es siempre la misma y siempre es cambiante, instaurada o determinada en el momento presente, se convierte en una cuerda fragmentada de nuestra memoria, ya que no podemos recordar todo lo que contiene, ni entender sus múltiples significados.

Es el orden y desorden conviviendo con un espectador anónimo, con un aplauso anónimo, se habla de un teatro que busca el error como oportunidad, lo imprevisto, un lugar donde de inicio no sabemos lo que será cada personaje en escena, pero si sabemos lo que no será; es la utilidad del pensamiento, vaciar la imagen en un proceso contrario a una definición concreta, lleno de estímulos que puedan construir su imaginario, obligándonos a mover los pies en escena por caminos insospechados para no reproducir verdades obvias.

El sentir de este tipo de teatro es el sentir del peso de la esperanza muerta, debido a un sinfín de dispositivos de control social que empujan incesantemente a buscar la salida, a romper la literalidad para que los espacios hablen, y que el juego entre lo privado y lo público aparezca, sin más busca convertirse en otro, utilizando la “Transfiguración que va más allá de sí mismo y se convierte en otra figura, para poder ser teatro. (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)(Carlos Rojas, Block estéticas caníbales); es así que se fija a la ausencia del ser en el contexto espacio/temporal del espectáculo, en un arquetipo puesto en duda por la historia. La constante se establece en la construcción de un sentido frente a la mirada del espectador, ya que esta nunca funciona aislada; no existe simetría entre la producción de la puesta en escena y la recepción de la obra, por lo tanto el intercambio simbólico es imposible, es así que el único camino a seguir es el de la relación ínter subjetiva, en donde algo siempre se escapa, algo falta, nunca es una puesta en escena feliz.



El objeto/cuerpo del actor pasó a ser el instrumento principal de la FTC; de hecho se niega cualquier intento de sustituir los elementos colocados en escena, a cambio de un trabajo puramente corporal o antropológico; es el cuerpo presente el que devora el espacio escénico y su significación, con la finalidad de trans-figurar la materialidad existente; de este modo “el movimiento de la significación sólo es posible si cada elemento al que se dice “presente” y que aparece en el escenario de la presencia, se relaciona con otra cosa que él mismo, conservando en él la marca del elemento pasado y dejándose ya cavar por la marca de su relación con el elemento futuro” (Didi-Huberman, 2011, pág. 138), produciendo como efecto consiguiente crear dispositivos en planos creativos y expresivos, dibujados en el mapa que se encuentra trazado en la máquina estética, los mismos que guían al yo consciente participante actoral, generando constantemente signos corporales que retroalimentan la representación de la acción escénica e impulsando al actor al uso de sus propias experiencias.

Acercándonos a la obra, esta propone desde el inicio a una mujer negra, la misma que posee un esclavo viejo y blanco, este primer acercamiento permite tomar a la negritud desde un lugar simbólico; es aquí que nace el punto de partida para el trabajo de trans-figuración, el de encontrar a nivel textual frases o palabras que a simple vista pasan desapercibidas, pero que a su vez dejan algún tipo de remanente o huella en la representación escénica del contenido de la palabra “negro” u “oscuro”, tal es el caso como se puede observar en los siguientes textos de la obra:

Esclavo: ¿Un café **oscuro** como le gusta? (Luna, 2014, pág. 118)

Esclavo: Té **negro**, el más **oscuro** que pude encontrar. Está ligeramente amargo y con una media cucharadita de azúcar. (Luna, 2014, pág. 120)

Esclavo: El recorrido para hoy... la peluquería primero, me dijo que deseaba cambiar de aspecto.

Elizabeth: No soporto el pelo rizado, me alisaré, quizás me corte un poco.

Esclavo: Hable con la dueña para que tenga listo el tinte **negro**.



Elizabeth: Mira, está rojizo. **Tiene que estar negro**, profundamente **negro**.

Esclavo: Me es difícil notar la diferencia. (Luna, 2014, pág. 122)

Elizabeth: ...Le digo: cuando tengamos sexo, no me deseas a mí, cierra los ojos y piensa en alguna que te guste, que te enloquezca, acuérdate de otra persona. Solo muévete rítmicamente. Yo por mi parte ya veré en qué **sueño oscuro** me hundo (Luna, 2014, pág. 125)

Elizabeth: (*Sin que ninguno de los dos haga el menor movimiento*) Pon tu cabeza en mi regazo, descansa, deja esos **negros pensamientos** (Luna, 2014, pág. 127)

Estos son unos de los ejemplos en donde el poder de la palabra y su carga simbólica toman sentido en la boca de los personajes, llenando de significado la acción presente; ahora bien, para poder lograr dicho objetivo, en primera instancia hay que vaciar las palabras de su significado original e introducir en ella un nuevo contenido, fundado en los lugares heterópicos, la palabra en sí se transfigura para el actor, cambia de sustancia en donde:

“creemos que avanzamos a base de ideas –ésta es sin duda la fantasía de cualquier teórico, de cualquier filosófico-, pero son también las propias palabras las que generan o regeneran las ideas, las que sirven de <<embrague>>. En esos momentos, las ideas se entrecruzan, se mezclan al nivel de la palabra, que sirve entonces de operador –pero de un operador no técnico- en una catálisis en la que lo convierte en una braza por lo menos tan importante como las ideas.” (Baudrillard, Contraseñas, 2002, pág. 10)

Y con esta primera referencia, es visible que uno de los temas con más peso que vamos a tratar es la negritud como símbolo de poder al igual que la feminidad, la palabra negro o cualquiera de sus variantes se encuentra transfigurada durante todo el texto de la obra, de hecho son los momentos más altos y con mayor importancia. En este sentido Lehman, nos da pautas al indicarnos que “Obviamente, Lyotard ya hubiera podido encontrar en Artaud imágenes y conceptos que muestran que en el teatro son posibles gestos, figuraciones y encadenamientos que, en cuanto signos icónicos, indexicales o simbólicos,



refieren a otro lugar, aluden o apuntan a él y, al mismo tiempo, se presentan a sí mismos como efecto de una corriente, una invasión, un furor” (Lehman, 2013, pág. 67)

En cuanto a la trans-figuración del objeto/vestuario-escenografía, esta pareciera tener vida propia en escena, llegando a ser parte del cuerpo de la obra y un elemento fundamental al momento de la construcción de la estética y los respectivos simbolismos en uso, el objeto desaparece como tal, sufre una transformación, dejando de ser un objeto cualquiera, cargándose por lo tanto de otro significado en la puesta en escena para poder sostenerla. Se propone a partir de este análisis un trabajo sostenido y sistematizado del objeto en tres instancias:

1. Anexado al cuerpo: el objeto trans-figura la estructura corporal del actor en cuanto este se convierte en una extensión de la misma, prolonga las líneas del cuerpo del actor, generando nuevas posibilidades de interactuar en escena.
2. Incorporado al cuerpo: el objeto se incorpora al cuerpo del actor de tal manera que pareciera que se fundiera con él mismo; como parte constitutiva de su corporalidad, convirtiendo este cuerpo en otro, por lo tanto, trans-figurándolo.
3. Fuera del cuerpo: en este sentido el objeto mantiene una distancia física con el cuerpo del actor y la trans-figuración se produce en cuanto a la relación que existe entre estos por el espacio que los separa.

Para concluir el trabajo del objeto, se puede decir que en la trans-figuración todo se aplica al momento de la creación de cada escena, dependiendo la producción de material en cada ensayo, del nivel de riesgo, procurando escapar de caer en la literalidad, dándole al público un hecho escénico “masticado”, al mostrarle todo, por otro lado, generar profundas abstracciones que ni nosotros mismos entendamos. Es por esto que el objeto



debe cargarse de un significado extra en el escenario, de un cambio de sustancia, “en el sentido de trans-substanciación: cambio de sustancia, deja de ser lo que es y queda incorporado a otro régimen de enunciación estética” (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016), para que el cerebro del espectador se despierte, se inquiete, la trans-figuración permite que cada objeto contenga un valor de uso distinto, su fin extra cotidiano, despreciando cualquier sentido decorativo, con lo que se quiere decir que si un objeto o su uso puede ser sacado de escena y la escena funciona nunca debió estar allí.

3.3.4 La transfiguración del personaje en momento heterotópico teatral.

“La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre el arte y la vida cotidiana, se puede describir, me parece, como el paso de la *utopía* a la *heterotopía*” (Vattimo, 1990, pág. 155)

En este planeamiento, divagamos sobre una especie de identidad perdida del sujeto en la brecha del capitalismo tardío, en el sentido en que “la identidad es una construcción que se relata.” (García-Canclini, 1993, pág. 1), la propuesta de dirección intenta acercar a los personajes a espacios de anonimato, de ausencia de identidad, inmersos en una sobremodernidad productora de “no lugares”.³³

Sin embargo, es el efecto de red el que nos interesa como proceso teatral; las conexiones existentes entre un ser que se encuentra ausente y sus respectivos lugares de paso, proceso que guía a la transfiguración del sujeto en cuanto a su estructura; siendo este espacio el generador de la presencia del

³³ Véase en Michel Foucault – “De Los Espacios Otros”: “También existen, y esto probablemente en toda cultura, en toda civilización, lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. Estos lugares, porque son absolutamente otros que todos los emplazamientos que reflejan y de los que hablan, los llamaré, por oposición a las utopías, las heterotopías” (Foucault, De los espacios otros “Des espaces autres”, Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo, 1984)



relato, situado en el transitar de un sitio a otro, como es el caso de los individuos que habitan por un lapso de tiempo en los hospitales y las habitaciones de los hoteles, espacios que al parecer no son en sí lugares únicamente antropológicos.

Evidentemente se entiende que un “no lugar” existe al igual que un lugar real, y que estos pueden convivir simultáneamente en el mismo sitio; se da por lo tanto una visión de palimpsesto (de algo que se escribe sobre algo sin borrar del todo lo anterior); se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación con el espacio, o mejor dicho, con las redes que los movilizan, “...donde se presenta un constante ir y venir, un vaivén de acá para allá, es decir, un movimiento que no está vinculado a fin alguno. Es claro que lo que caracteriza al vaivén de acá para allá es que ni uno ni otro extremo son la meta final de movimiento en la cual vaya éste a detenerse” (Gadamer, 1991, pág. 66); en un espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña, que a menudo pone en contacto al individuo únicamente con otra imagen de sí mismo; lo atópico en esta propuesta es que esta construcción de otro lugar ocasiona que el individuo esté presente y al mismo tiempo no, al fin de cuentas es una posición que niega la ubicación.

En el proceso de construir lo que llamaremos momentos heterotópicos teatrales, la premisa fundamental se centra en cómo diseñar o mapear el espacio escénico en función a los trayectos o desplazamientos actorales.

Este modelo de puesta o montaje se encuentra atravesado por una forma de mirar, percibir y sentir la ausencia del sujeto; para este propósito es necesario primero entender la definición de “utopía” propuesta por Foucault en la conferencia dictada en el *Cercle des études architecturales*, el 14 de marzo de 1967, en donde expone que:

“Las utopías son los emplazamientos sin lugar real. Mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Es la sociedad misma perfeccionada o es el reverso de la sociedad, pero, de todas formas, estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales” (Foucault, De los espacios otros “Des espaces autres”, Conferencia dictada en



el Cercle des études architecturales. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo, 1984, pág. 3),

De este modo, cabe recalcar que lo que en verdad nos interesa no son los espacios irreales en función a la utopía, es el acercamiento a un cierto sabor de abandono de los personajes en su mundo través de lo real colocado en los “no lugares”.

Por lo tanto, en el trabajo con los actores, lo que se busca es la imagen del mundo real, que se representa a través de la ausencia y a su vez coloca en cuestión la imposibilidad del individuo de contemplar un espacio completamente vacío, debido a que si se pone atención, dicho espacio vacío contiene por defecto ya su imaginario, con un sin fin de formas abstractas. El ejercicio por lo tanto es el de quitar imágenes, sonidos, palabras, desde el hecho escénico, de este modo se entiende que " el público desconoce la técnica del actor, ya que desconoce su proceso. Sólo es testigo del producto final" (García del Toro, 2011, pág. 255), el propósito es el de encontrar un nuevo lenguaje que no sea el conocido para el espectador.

Siguiendo con la lectura de la obra, esta nos brinda la oportunidad de apreciar en su instalación a personajes colocados como si estuviesen en vidrieras, que exhiben al ser humano, o más bien dicho, en un simulacro de la piel negra que se transforma en metáfora de la actual condición humana, en definitiva, sometidos a un conjunto de esclavitudes que no son solo étnicas sino sociales, políticas, subjetivas, etc. Estas disparan un dispositivo que actualiza nuestro imaginario, re-humanizándonos y entendiendo que “...lo Real no es la realidad bruta, sino una reconstrucción posterior del proceso de simbolización que vuelve sobre lo que no pudo incorporar, designando como Real lo que se había escapado de las categorías con las que el lenguaje nombra...” (Richard, 1998)

Queda la sensación de que los circuitos y las relaciones con los contextos sociales se distancian aún más, en una obra que tiende a habitar los “no lugares”, encaminando a los actores a un trabajo en donde la identidad de la negritud se



la ve definida desde la construcción de un otro igual a mí; es así que "los personajes son reales dentro de sus propios tiempo y dominio; tanto actores como espectadores se identifican con los personajes, derraman lágrimas verdaderas ante su destino y se involucran activamente con ellos" (Schechner, 2012, pág. 207), observamos de esta manera, que la construcción de los personajes está anclada al peso de los dispositivos, en relación con un tipo de institucionalidad (el público). Es su valor estético caníbal actoral y ese extraño sabor contemporáneo que la obra propone, la que en definitiva inquieta a cada instante, atravesado por múltiples rutas o caminos en las que habita el "no lugar" Elizabeth, junto al planteamiento de un esclavo dividido.

Al juntar estas premisas, se busca la transfiguración del hecho creativo desde la alteridad del espacio, negando la individualidad absoluta, mediante la cual "...podemos esperar que el ser sea lo que no es, lo que se disipa y afirma en la diferencia de no ser presencia, estabilidad, estructura..." (Vattimo, 1990, pág. 172), pero no desde la construcción de un no lugar/escénico opuesto, es más bien un "no lugar" que ejecuta y actúa de manera más clara en el actor que representa al "esclavo", instaurando un acto predatorio, que devora y es devorado incesantemente, que penetra y es penetrado en el aquí y ahora, con fisuras constantes de cambio; solo así podríamos saborear la experiencia caníbal del paso del texto dramático a la escena.

En esta propuesta se indaga en la experiencia que habita o existe en comunidades que se definen como múltiples, y cómo estos espacios de convivencia definen los acontecimientos del ser, espacios en donde no es posible encontrar leyes universales, ya que el movimiento interno se encuentra en desequilibrio por un principio de incertidumbre. Se define al "no lugar" como un vacío que contiene materia, y al sujeto que lo habita no únicamente como un simple sobreviviente sino como ese ser que se adapta rápidamente o mejor dicho violentamente a los cambios, es "por eso que no se trata sólo de una pura y simple realización de la utopía, sino de una realización suya distorsionada y transformada: la utopía estética actúa sólo desplegándose como heterotopía" (Vattimo, 1990, pág. 165)



Una vez que se ha realizado esta breve introducción sobre la propuesta de trans-figuración del actor en espacios heterotópicos, en este modelo de trabajo de dirección escénica es importante dar un vistazo a dos enunciados expuestos en las proposiciones que presenta Rojas sobre la Forma teatro caníbal y así poder continuar nuestro análisis:

11. FTC transfigurada que contiene:

- Un plano expresivo como forma que es.
- “Un plano del contenido, en donde entra de lleno el juego de los enunciados, las representaciones, los simulacros de lo real, aquello que es más real que lo real, el orden simbólico. (Rojas, Estéticas Caníbales blogspot, 2016)

Ahora bien, aquí Rojas expone en la *Forma Teatro Caníbal* el abordaje sobre estos dos planos, cabe recalcar en primera instancia, que aunque los dos se encuentran presentes en procesos de trans-figuración, ninguno tiene una mayor relevancia en comparación con otro, y por consiguiente que esta convivencia genera un desplazamiento en la manera de mirar la obra. Esta manera de analizar o construir el hecho escénico cambia totalmente de rumbo, en términos de significante/significado a un planteamiento de orden expresión/contenido, y es este el espacio en que se propone el habitar lugares heterotópicos en los distintos campos marcados en la escena, y sobre todo como el actor se trans-figura en ellos.

En la construcción de los diferentes momentos, existe una continuidad establecida por las interfaces dadas en cada propuesta, no es una propuesta armada por cuadros, más bien, es el dialogo de diferentes relatos establecidos en la relación de las macro estructuras, y la esclavitud que aún vive el individuo en una sociedad hiper controlada.

3.3.4.1 El lugar neutro del actor.

Como se había mencionado ya con anterioridad, la “forma nada” nunca está vacía, siempre contiene y expresa algo, y en el caso del trabajo de dirección



actoral se propone conducirle cada uno de los actores a un espacio de ausencia a través de un balance de purga emocional, buscando como eje principal el estado de neutralidad, instaurando en escena una isla de llegada que exprese vaciamiento. Este planteamiento concreto permite que el actor pueda, paso a paso, salir de este estado y al mismo tiempo le da la oportunidad de volver cuando sea necesario.

Posteriormente el director da la pauta para poder introducirse y empoderarse de los lugares heterotópicos a habitar en los distintos momentos de trans-figuración, generando esa fuerza del actor o mejor dicho su presencia desde la neutralidad.

“Esta fuerza del actor la llamamos a menudo “presencia”. Pero no es algo que está, que se encuentra delante de nosotros. Es una mutación incesante, un crecimiento que tiene lugar ante nuestros ojos. Es un cuerpo-en-vida. El flujo de energías que caracterizan nuestro comportamiento cotidiano ha sido dilatado. Las tensiones que rigen a escondidas nuestro modo normal de estar presentes físicamente, afloran en el actor, se hacen visibles, imprevistas” (Barba, El Arte Secreto del Actor, 2007, pág. 51)

La propuesta intenta construir una espectacularidad para un tipo de actor, constituyendo su ejercicio artístico en concordancia con la seducción de lo real en la representación escénica, con un cuerpo dilatado, el estado neutro disloca el tiempo y el espacio, dejando de lado cualquier proceso de significación contextual. Es devorar la nada para convertirse en ella, atravesado por un proceso de trans-figuración hacia el vacío.

3.3.4.2 Elizabeth desde el vacío de la imagen.

La escena o momento se desenvuelve en lo que al parecer es la habitación de un hotel o motel; aquí se pone en cuestión el tema de la obscenidad de la imagen, se propone un ir más allá de la simple representación de la imagen, es el peso que ejerce en nuestro imaginario, y que al parecer no nos damos cuenta.



Aquí los personajes conversan de situaciones cotidianas y de casi sin importancia, mientras que un televisor no de última tecnología se encuentra en medio de los dos separándolos, este artefacto reproduce sin cesar imágenes crudas y violentas que a diario pasan desapercibidas, encontrándose mezcladas con otras que al parecer son de “menor importancia”, anestesiando el contenido de las anteriores; "eso sucede porque estas imágenes son en realidad códigos binarios capaces de generar cualquier número de imágenes idénticas o cualquiera otra cosa especificada por el programa"(Schechner,221)

Aquellas imágenes en la televisión conducen a este momento heterotópico, debido a que el individuo se ve reflejado en ellas, pero en realidad no se encuentra allí, en este sentido nos interesa las imágenes que a diario encontramos en La Internet (redes sociales), en anuncios publicitarios en las calles o las mismas de la televisión en nuestros hogares; en definitiva, son las que producen un mal sabor de boca al mirarlas.

A lo largo de este momento, se siente la incapacidad de los personajes al no poder decidir que imágenes miran, ya que estas pasan y pasan sin sentido, el momento “*Elizabeth desde el vacío de la imagen*” se convierte en una especie de cárcel opresora de la cual no se puede escapar.

No es un lugar de debate de censura visual; es lo indefensos, solos y rotos que nos encontramos como individuos, al no poder escapar a la imagen cruda y ofensiva, en donde se evidencia una pseudolibertad; el individuo de esta manera se convierte en preso de la reproducción³⁴de imágenes, compartiéndolas desmesuradamente; es así que aparece una especie de sometimiento en sí mismo, instaurado por decirlo así en la relación estrecha que existe con el artefacto reproductor de imágenes, relación que al parecer resulta más importante que la misma imagen y su contenido.

³⁴ “La reproducción es una imitación/transformación del mundo por el teatro. Fundamenta el *realismo*, pero nunca está suficientemente liberada de la del arte mimético de la realidad. Para Brecht, la reproducción debe ser distanciada y distante, es decir de tal modo que ciertamente permita reconocer el objeto reproducido pero al mismo tiempo lo haga insólito” (Pavis, 2015, pág. 399)



De este modo la relación entre el personaje *Elizabeth desde el vacío de la imagen* y la representación del esclavo en escena se trans-figura en un dialogo entre el cuarto actor y Momento/Artefacto/televisión/dispositivo.

3.3.4.3 Elizabeth/palabra.

“... un modo de moverse en el espacio pone de manifiesto un modo de pensar, es un movimiento del pensamiento puesto al desnudo” (Barba, *El Arte Secreto del Actor*, 2007, pág. 52)

En primera instancia, este momento gira en torno al diálogo de Elizabeth con un Esclavo que únicamente cumple la función de escuchar su historia; correspondiendo a la *macro estructura madre*; estos se encuentran separados o distanciados por una mesa vacía que representa de manera simbólica el uso de artefactos de dependencia, objetos de consumo, acentuando la premisa en la cual es más importante lo que tenemos, lo que queremos tener, o la frustración por lo que nunca llegará a nuestras manos, la relación se vuelve perversa.

La trans-figuración se sitúa en el tema del esclavo y en ese vínculo estrecho del personaje Elizabeth con dichas situaciones de consumo, desde una adicción general o física, hasta una adicción más simbólica, y en este caso específico, la relación de dependencia hacia su madre; este esclavo que la escucha, indaga en su comportamiento, este “...comportamiento del pensamiento es visible a las peripecias de las historia, en sus cambios imprevistos, cuando pasan de mano a mano, de una mente a otra” (Barba, *El Arte Secreto del Actor*, 2007, pág. 53) solo entonces, se puede decir que la palabra se vuelve determinante, marca el ritmo, establece la inversión del poder y la fragmenta, como características fundamentales del capitalismo tardío; de este modo, el esclavo se convierte en un tipo de adicción más. Elizabeth consume al esclavo en la necesidad de ser escuchada, hace explícito el acto de poseer, a consecuencia de esto podemos decir que Elizabeth en definitiva también es adicta a sí misma, a sus círculos y trayectorias.



¿Cómo escapo a la palabra del otro y al peso que posee?, en este momento la sonoridad toma el control, la palabra y la sonoridad se convierte en personaje protagonista, es acudir a una serie de enunciados que recibimos a lo largo de la vida que condicionan y controlan al individuo, la palabra se coloca como poder constituyente, y es la relación de la pareja con la palabra y el sonido lo que nos interesa, el momento se instaura en esta relación, es un “*déjame ir palabra que me condiciona*”, en el desarrollo dialéctico del individuo a lo largo de su vida.

Tanto el personaje de Elizabeth y el esclavo responden a medida de dependencia a los enunciados sonoros, la palabra o el sonido, condicionando su corporalidad a cada momento. El discurso es un discurso delirante con respuestas delirantes, el caos está controlado por la el ritmo de la palabra, enunciados que postulan la “verdad”; esta verdad en manos de la educación/los pastores/la policía/el Estado/etc.

Es un cuestionamiento similar en cuanto a una verdad que se impone al individuo, como cuando Galileo afirmó que el mundo es el centro del Universo, y estableció su enunciado como una verdad; en este caso, es entrar en un campo de batalla en donde al final no queda más que la lucha de poder entre verdades.

El momento *Elizabeth/palabra* navega en una superficie de consumo, realizando el ejercicio de traducción al ser representado por la voz del personaje esclavo como oyente; este nos muestra las ataduras existentes en el intento de poseer algo que en realidad no podemos, el *no lugar* es el de la consulta clínica con sabor a psiquiátrico; el momento se vuelve oscuro cuando centramos la acción del personaje de Elizabeth en sus propias adicciones, (café, cigarrillo, alcohol, fármacos para dormir, etc.), marcando más aún la relación de dependencia que existe.

Cabe recalcar que Elizabeth no tiene una imposibilidad física; tiene una imposibilidad de amar, de moverse emocionalmente; el esclavo sustituye en parte esta falta de amor que ella necesita y lo vuelve su dependencia; el vacío



aparece en la imposibilidad de amor propio, en donde la resolución de la escena solo puede ser concebida en la producción de imágenes potentes o reales.

3.3.4.4 Elizabeth–materia/doble imagen.

Si bien “*el hombre ha muerto*”, aunque Foucault nunca expresa esta frase en forma directa, esta nos acerca a su pensamiento en el sentido que hombre ya no es el centro del universo, sino solo una parte de la estructura; se puede decir entonces que el miedo a la muerte es también estructurante; el personaje *Elizabeth–materia/doble imagen* representa la imagen anhelada/inalcanzable; la acción se desarrolla en torno a Elizabeth, que habita por un espacio de tiempo una sala o pasillo de un hospital, casi en un estado catatónico; su relato y su sentir en este momento genera espasmos de ansiedad, de querer escapar.

Este ser reiteradamente intenta acercarse a una imagen idealizada de sí misma, a la que nunca alcanza, acto que nos lleva a pensar en lo discordantes que somos entre cuerpo materia y la idealización de una imagen socialmente impuesta, en donde el sujeto no crea su realidad sino que ya se encuentra constituido con anterioridad por esta; de este modo el cuerpo es considerado como mercancía a mejorar para ser vendida a un mejor postor.

Se representa la insatisfacción del individuo frente a su propia imagen, es por eso que construye un nuevo ser idealizado, una doble imagen, la misma que irónicamente no la puede reconocer del todo; en donde:

“...lo que vemos puede simbolizar lo que no vemos, puede ser una parte, mayor o menor, del universo invisible en continuidad y contigüidad con él, puede significar también mundos opuestos, o pueden coincidir totalmente, esto es, no existir más que en lo que vemos, que adquiere así el carácter de absoluto” (García Barrientos , 2015, pág. 132).

Es así que tenemos a una Elizabeth que corre y corre detrás de ella pero no se encuentra; la publicidad y el mercado imponen un ideal de cuerpo; este momento se convierte en un espejo que contiene por lo tanto una doble imagen,



la misma que se puede observar en individuos encarcelados en los gimnasios, en la bulimia, en la anorexia o en las cirugías estéticas.

En esta propuesta de puesta en escena, se plantea colocar en el espacio escénico una silla de ruedas vacía, como si estuviera abandonada en un hospital, esta imagen fría da a entender que un cuerpo se encontraba sentado en ella, Elizabeth recorre el sitio como si deseara escapar, acercándose y alejándose repetidamente. El momento sutilmente sugiere la relación del individuo con la ausencia. Su imagen en la silla, pasado por el deseo de muerte de su imagen en estado terminal; el personaje de Elizabeth dialoga con la imagen ausente de un cuerpo en aquella silla hospitalaria, mientras que el personaje del Esclavo conduce la acción a la desaparición de la imagen de un cuerpo enfermo que no da más.

3.3.4.5 El Esclavo un ser homólogo.

“El deseo de terminar con un círculo vicioso fue el único guía de nuestros esfuerzos.

Es un hecho: hay blancos que se consideran superiores a los negros.

Otro hecho: hay negros que quieren demostrar a los blancos, cueste lo que cueste, la riqueza de su pensamiento, la igual potencia de su espíritu” (Fanon, 1973, pág. 10)

El caer es importante, pero la acción va por otro lugar. Este momento habla de la eternidad, en donde no existe manera alguna de aterrizar ante esta caída. Es un bucle con sabor de retorno a lo mismo, en una espiral infinita y por lo tanto absolutamente criminal, "... el después es idéntico al antes. En un mundo poblado por códigos digitales y clones, las distinciones clásicas entre "naturaleza" y "arte", "original" y "copia" son cada vez más difíciles de establecer" (Schechner, 221) Se habla de una especie de reencarnación en la cual siempre se vuelve a sí mismo, en la que nadie escucha el eco de su presencia. Se expone un ser que necesita relacionarse con el mundo, pero al no lograrlo encuentra sentido en la construcción de otro igual a él, en un modelo de reproductibilidad

homeostática, entabla un diálogo con su copia que al parecer en algún momento no se puede distinguir cual es el original.

Texto construido a partir de textos primarios, trabajados desde la mitad de la tercera escena hasta el inicio de la misma:

Esclavo: Momentos horribles al menor roce... todo está muy corto... entonces te exijo que me imagines... te pregunto... ¿Qué hubieras hecho?... Tengamos sexo es lo primero que me viene a la memoria... prefiero un amor falso... espera se me corta la respiración, hay algo que no me deja respirar... como si fuera verdad... un engaño completo... un amor pegajoso, estoy solo... (Luna, 2014, págs. 125-126)

Se define en esta propuesta al esclavo como un ser solitario, clonado³⁵, encontrando refugio en su copia, la misma que por alguna razón desconocida anula sus afectos, es como si sus sentimientos entraran suspendidos en tiempo y espacio, el vacío producido por el habitar en los distintos lugares heterotópicos sostienen o generan el piso para este estado, el vacío no es un vacío netamente existencial, es un vacío fundado en la existencia de una vida donde realmente no se tiene a nadie, más que la idealización de un otro igual a él, la soledad que él posee es brutal, en un reconocimiento profundo de la falta de esperanza.

En realidad es un vivir en el infinito de la imagen, establecida en la *macro estructura poder* se desdobra la vida desmitificando lo real y lo virtual, estableciendo una *puesta en abismo* en la infinitud de la imagen, en un proceso que determina a interpretar al sujeto como la reproducción de dos entidades totalmente iguales cercanas a la célula o el pixel. Este caer y caer en la copia de sí mismo nos lleva a preguntarnos: ¿esta máquina productora de copias puede ser muy inhumana? En un sistema que pareciera estar representado por un tipo de agentes blancos, que intentan desinfectar cuerpos desnudos negros e

³⁵ “¿Sólo existiría, por tanto, un individuo fractal, o sea, sin dividir, lo que seguiría asegurándole una integridad, aunque fuera problemática, pero diseminado, multiplicado al infinito? Culturalmente, el individuo ya está clonado, no es necesario estarlo genéticamente, biológicamente., Tal vez llegue a estarlo, pero en cualquier caso ya lo está mental y culturalmente: esta evolución es absolutamente perceptible.” (Baudrillard, Contraseñas, 2002, pág. 55)



intentan quitarles el color, del cual se intenta escapar, es hablar de un mundo controlado por un pensamiento común enajenante, con el único objetivo de convertir al sujeto de igual manera en agente de desinfección, en el que no puede existir un ser distinto, más solo la copia.

3.3.5 Un cercamiento a la propuesta sobre el trabajo plástico y sonoro.

Ahora bien, al dar una mirada en la propuesta planteada sobre cómo abordar el texto dramático de Isidro Luna “Elizabeth o la esclavitud”, podemos indicar a breves rasgos, que todo lo que se proponga en escena llega al espectador mediante el cuerpo del actor; y al hablar de la música es imposible hacerla pensando únicamente en el teatro. El músico tiene que saber cómo suena el cuerpo del actor en escena creando un universo sonoro; en definitiva, un discurso, el mismo que tiene que avanzar, jamás es estático, por lo tanto, se articula progresiva ante el avance de la trama o relato escénico. En este sentido colocamos como referentes sonoros a Karkheinz Stockausen (Oktophoie-1991-91), a Eliane Radigue (*trasamore transmortem*) y a Avet Terterian (*Symphony N2 – Mov.3*)

Los discursos estéticos están superpuestos, formando parte de los tejidos que aparecen en la dramaturgia de la puesta en escena, como por ejemplo, en el caso de las artes plásticas los pintores no copian la imagen sino copian los trazos, las distancias, en conclusión lo que se crea es una filosofía detrás de cada pincelada, en donde el color se fija como experiencia para el espectador.

Es importante tener un recorrido estético claro, al hablar de la manera de querer contar algo en el proceso de creación, y es así que esta “*forma*” se encuentra atravesada por una falsa libertad de individuo, en el paso de la utopía a la heterotopía, en esa nostalgia que se produce cuando se deja algo, en un intento constante de querer salir y no poder, en un debate sobre la propiedad y el contenido de la palabra esclavitud.

La estética plástica de la estructura escenográfica y de objetos que se propone es futurista, en la cual nos acercamos a referentes artísticos como son:



el director italiano Romeo Castellucci; el fotógrafo brasileño Sebastián Salgado y la artista plástica argentina Nicola Constantino, tomando de ellos la composición de los objetos, el tratamiento de la sonoridad, la iluminación y el trabajo en escena de dispositivos tecnológicos.

En la propuesta aquí planteada bajo una estética futurista, es oportuno dar a conocer que se realizó una adaptación de la obra a una actriz y dos actores, trabajando de esta manera el personaje del Esclavo como un ser fragmentado, en la lógica de presentar corporalidades distintas, partiendo siempre del texto.

Con el análisis de la obra sacamos la forma del personaje, y de aquí se desprenden los respectivos momentos en lugares heterotópicos, lugares de paso, como es el hospital, el hotel o la breve estadía en el diván psiquiátrico, es hablar de estos encuentros en que podemos tejer la relación de Elizabeth y el esclavo, el mismo que viajará de representación en representación, según el momento generado en la situación dramática, el cuarto actor, al que llamaremos así, a lo largo del proceso y establece el hilo conductor de la obra, hablando solo a través de los otros.



4 PROPUESTA Y CONCLUSIONES:

En definitiva, en el trabajo alrededor del pensamiento caníbal expuesto por Carlos Rojas encontramos que en la universalización se encuentran aspectos concretos, de este modo surge la inquietud de establecer con más claridad del pensamiento caníbal, en un contexto sudamericano, es un pensamiento tsántico (tsantsa).

Este pensamiento está en torno a la “**noción de forma**”, lo que producimos son formas, lo que conceptualizamos son formas, en toda forma hay una traducción, nunca son estáticas, los pequeños cambios que se introducen en una forma están dados por **ritos de pasaje**. En una máquina producida por una forma y productoras de formas, el cúmulo de formas que contiene es lo que realmente importa, en el sentido que la obra es lo que vemos, continuidades y discontinuidades que están presentes.

“**El doble vínculo**”, en la mayoría de procesos sociales, políticos, se introduce distinciones, existe aquello que es interior y aquello que es exterior; aquello que dejamos fuera es parte constitutiva de la misma, esta máquina que uno construye deja fuera unos modos de representación de figuración, una suerte de vivir en un estado de incertidumbre en este ir y venir, en el que no se puede instalar en el polo que se llega, ya que siempre se circula de un extremo a otro.

La depredación tiene un sentido destructivo, es por eso que hablamos de un “**acto de predación**”, es un gesto predatorio; hay dos elementos: para apropiarse de otro pensamiento tengo que devorarlo, esto significa que en el momento que devoras te conviertes en lo que devoraste, es así que solo volviéndote otro puedes ser tú mismo, te redefine, romper la lógica en la que fue construido para ponerle en una lógica distinta, ¿en qué medida rompemos la lógica en la que fue convertida?, en un concepto discriminatorio las obras son caníbales o no lo son.



En cuando a las **“Conexiones parciales”**, la relación entre significantes y significado siempre es una relación parcial, el significado nunca puede expresarse de una manera completa, la obra no puede decir todo lo que quiero decir, ningún significante puede abarcar todo lo que el significado tiene por decir, nunca está pegado completamente a un significado, en donde el acto predatorio genera una ruptura entre el plano del contenido y de la expresión.

La doble negatividad, toda realidad, todo fenómeno, todo estilo artístico tiene su opuesto contradictorio, se propone una negatividad que no es externa es interna, lo que interesa por lo tanto son qué choques, qué cruces, qué fallas contiene la obra; de este modo entendemos que toda obra lleva en sí los principios de su propia destrucción, que para los la mayoría de los artistas es difícil de ver.

La Forma capital y el capitalismo tardío, el capitalismo vive en un momento dado, esta forma tardía penetra completamente en la cultura, marca un campo con el carácter tardío, el teatro que hacemos no puede escapar de la noción tardía, tiene que ver con el tiempo, es una fractura temporal, hay un desfase profundo, es todo lo que llega fuera de su época, el conjunto de elecciones estéticas siempre están fuera de tiempo, la respuesta no corresponde, en donde la posmodernidad es una respuesta fallida porque llega fuera de tiempo.

Expresión/representación, el posestructuralismo se centra entre esta batalla, no es la representación clásica moderna, de este modo la noción de representación debe de ser reintroducida, en una relación de doble vínculo va y viene entre la expresión y la representación, la obra contiene los elementos de su propia interpretación, y la relación entre el paso del texto a la escena siempre existe entre la relación entre lo representativo y lo expresivo.



A continuación encontramos algunas conclusiones sobre la propuesta a trabajar como líneas de acción en la puesta en escena del texto “Elizabeth o la esclavitud”:

1. Llevar a la praxis escénica el trabajo realizado por Carlos Rojas a partir de la Forma Teatro Caníbal.
2. Realizar un análisis del texto a partir de la fragmentación, descontextualizar las líneas de acción encontradas la dramaturgia de Isidro Luna y acercarlas a un proceso de trans-figuración del personaje.
3. Establecer textos primarios desde la acción escénica más no desde su contenido, la desfragmentación de este texto primario, y por consiguiente el armando de partituras escénicas.
4. Trabajar en la subjetividad, la expresión/representación contenidas en las acciones.
5. La construcción de la forma Esclavo (el cuarto actor) como dispositivo del actor caníbal.
6. El dispositivo Elizabeth habla a través de los lugares heterotópicos.

Para finalizar, es importante indicar la necesidad que existe en el medio escénico de generar propuestas claras y que de algún modo aporten a dar un nuevo panorama sobre los modos de producción teatral en la ciudad, es por eso, que esta propuesta caníbal intenta introducir una mira distinta sobre el trabajo con los actores, sin pretender que sea una verdad absoluta, es más bien un camino que permite sistematizar los distintos procesos de dirección al realizar una puesta en escena.



5 BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Revista sociológica*, 249-264.
- Arnheim, R. (1969). *El pensamiento visual*. Buenos Aires : EUDEBA.
- Artaud, A. (2001). *El Teatro y su doble*. Barcelona : Gallimar.
- Barba, E. (2005). *La Canoa de Papel*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, E. (2007). *El Arte Secreto del Actor*. México: Alarcos.
- Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona: ANAGRAMA.
- Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital. Traducido por Alberto Jiménez Rioja*. Buenos Aires: Letra e.
- Baudrillard, J. (s.f). *Simulacro y Simulaciones*.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la Imagen*. Buenos Aires: KATZ Conocimiento .
- Bennet, T. (2010). *El Complejo Expositivo, Microhistorias y Macromundos*. México: Instituto de Bellas Artes, Museo Tamayo Arte Contemporáneo.
- Brook, P. (1997). *El Espacio Vacío*. Baelona: Península.
- Carrasco, D. (2009). Las reglas para el parque humano en las ruinas circulares. Bial Internacional de Cuenca. Cuenca: S/E, 2009. Digital. *Ponencia para el II Coloquio sobre Arte Contemporáneo*. Cuenca, Ecuador.
- Carrasco, D. (s.f.). De héroes, murciélagos y sopranos calvas.
- Coller, J. S. (2009). *Marketing de las artes escénicas Creación y desarrollo de públicos* . Barcelona, España : Gesenic.
- Cuadra, A. (2003). *De la ciudad letrada a la ciudad virtuada*. Santiago de Chile: Gamides.
- Danto, A. C. (2002). *La Transfiguración del Lugar Común*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *Michael Foucault, Filósofo*. GEDISA.
- Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Lo que vemos, lo que nos mira* . Buenos Aires: Manantial.
- Fanon, F. (1973). *Piel Negra, Máscaras Blancas*. Buenos Aires: Abraxas.
- Filipovic, E. (2005). *"El Cubo Blanco Global"*. Brussels.
- Foster, H. (2008). *La Posmodernidad*. Barcelona : Kairós.
- Foucault, M. (1984). De los espacios otros "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión* . Buenos Aires, Argentina : Siglo veintiuno editores Argentina s. a.



Universidad de Cuenca.

- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona : Paidós.
- García Barrientos , J. L. (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Alarcos.
- García del Toro, A. (2011). *Teatralidad Comó y por qué enseñar textos dramáticos*. Barcelona: GRAÓ.
- García-Canclini, N. (1993). *La Cultura Visual en la época del posnacionalismo ¿Quién nos van a contarla identidad?*
- Gibson, W. (1986). *Quemando Cromo*. Barcelona: Minotauro Rambla de Catalunya.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y Cultura* . Barcelona : Paidos.
- Le Breton, D. (1990). *Antropología del Cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lehman, H. -T. (2013). *Teatro Posdramático*. España: Paso de Gato.
- Luna, I. (2014). *TEATRO CANÍBAL*. Cuenca: Objetos singulares/Facultad de Artes.
- Menegazzi, T. (s.f.). *La crítica al antropologismo: ¿superación o reafirmación de la metafísica?* Digital.
- Miramón, M. A. (2013). *Dos enfoques del discurso*. La colmena.
- Oliveras, E. (2007). *La metáfora en el arte del siglo XXI, en la metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires: Emecé.
- Oliveras, E. (2013). *Estéticas al extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericans* . Buenos Aires: Emecé.
- O'Neil, P. (2012). *"La emergencia del discurso curatorial desde finales de los 60's al presente"*. Massachusetts Institute of Technology.
- Pavis, P. (2015). *Diccionario de teatro/Damaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.
- Ranciere, J. (2010). *El Espectador Emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Richard, N. (1998). *Teorías sin disciplina, Intersectando Latinoamerica con el latinoamericanismo, discurso academico y critica curatorial*. México: Miguel Ángel Porrúa: Fuente: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, editores. Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate).
- Rojas, C. (2011). *Estéticas Caníbales*. Cuenca, Ecuador: Editores del Austro .
- Rojas, C. (2014). *Teoría general de la forma. Versión 1.0 /*. Cuenca: Inédito.
- Rojas, C. (12 de enero de 2016). *Estéticas Caníbales blogspot*. Obtenido de <http://esticascanibales.blogspot.com/>
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la Representación, una introducción* . México: Fondo de Cultura Económica.
- Schlenker, A. (2012). *Descolonizar las ciencias sociales: Revisión del informe Gulnenkain*. Quito: Ponencia presentada en el simposio interdisciplinar de investigación, posgrados y vinculación con la colectividad.



Solórzano, C. (1999). *Métodos y Técnicas de Investigación Teatral*. México,DF: Escenología.

Teun A. van Dijk. (2003). *La multidisciplinaridad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad*. Barcelona : Gedisa.

Ubersfeld, A. (2004). *El Diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.

Van der Plas, E. (2006). *La Belleza es una necesidad básica*. Centro Teórico Cultural Criterios.

Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

6 ANEXOS

-Texto teatral del dramaturgo Isidro Luna “Elizabeth o la esclavitud”