



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Programa de Doctorado en Arte: Producción e Investigación

TESIS DOCTORAL

LA OSADIA DE EROS

La «*tensión erótica*», dispositivo contrahegemónico
de la poíesis teatral, de *Descripción de un cuadro*
a *Mujer en llamas*

Presentada por:

Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas

Directores:

Dra. Martina Botella Mestres

Codirector Dr. Galo Gallardo

Valencia, octubre 2021

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
Justificación e importancia.....	2
Formulación del problema	8
Hipótesis a defender	8
Objeto de estudio.....	9
Objetivo General	9
Objetivos Específicos	9
Justificación metodológica.....	10
Diseño metodológico.....	11
Nivel de profundidad de la investigación.....	13
Herramientas metodológicas en la investigación práctica	14
Estructura del estudio	15
Aclaraciones	18

CAPÍTULO 1 EL “FLECHAZO” DE EROS: EL ORIGEN LIMINAR DE LA «TENSIÓN ERÓTICA» (PERSPECTIVA FILOSÓFICA Y ALCANCE ESCÉNICO)	21
1.1 LA TENSIÓN ORIGINARIA: LA CONCEPCIÓN IMPERFECTA Y CARENTE DE <i>EROS</i>	23
1.2 EL ASPECTO LIMINAL EN <i>EROS</i> , LA EXTRAÑEZA DE LO INDÓMITO Y LO FURTIVO.....	29
1.3 DESEAR LO IMPOSIBLE: UNA DEFINICIÓN PARA EROS.....	38
1.4 EROS, EXPERIENCIA DE FINITUD DEL LÍMITE Y DEL EXCESO	45
1.5 EROS, EL IMPULSO DIONISIACO COMO FUNDAMENTO DE LA VIDA/ESCENA.....	48
1.6 DAR A LUZ CENTAUROS: HIBRIDEZ (DELIRIO Y RAZÓN).....	59
1.7 EL ORÁCULO DE LA LENGUA PERDIDA, EL CUERPO LÚDICO Y OTRAS DANZAS	67
1.8 EL EROS DESATADO: LOCURA Y FRENESÍ	76
1.9 ¿ES POSIBLE EL EROTISMO EN LA ÉPOCA DEL SIMULACRO?	83
1.10 EL INSTINTO: LA LUCHA CONTRA HEGEMÓNICA, LA IMAGINACIÓN CREATIVA.	95
1.11 LA RESISTENCIA DE <i>EROS</i> : FANTASÍA, UTOPIA Y JUEGO.....	102
1.12 TENSIÓN, SEXUALIDAD Y EROTISMO: LA LIBIDO GOZOSA.....	107
1.13 EL ALCANCE DE LA ENERGÍA ORGIÁSTICA, PULSIÓN DE VIDA EN EL TEATRO.....	112
1.14 <i>EROS</i> SE MIRA AL ESPEJO: LA REVERSIBILIDAD Y LA SEDUCCIÓN (MALEFICIO Y ARTIFICIO) ..	117
1.15 LA <i>PARRESÍA</i> : EL ROL POLÍTICO DE <i>EROS</i>	121
1.16 LA DESAPARICIÓN EN EL OTRO: LA ALTERIDAD/OTREDAD	129
1.17 DISCUSIÓN CAPÍTULO 1 CONCLUSIONES RESPECTO A <i>EROS</i> Y SU IMPORTANCIA EN EL ÁMBITO DEL CONOCIMIENTO FILOSÓFICO Y SU RELACIÓN CON LA ESCENA.	134
I.....	134

II	135
III.....	137
IV.....	138
V.....	140
VI.....	141
VII	143
VIII.....	145

CAPÍTULO 2 EL JUEGO, FUENTE DEL DESEO: EL TRATO Y EL TRAZO POÉTICO.

(PERSPECTIVA DE LAS CIENCIAS TEATRALES).....	147
2.1 LA PULSIÓN ENTRE CUERPOS: ESTUDIO DEL ENTE POÉTICO	148
2.2 UN ENCUENTRO ENTRAÑABLE: LA POÍESIS COMO ACONTECIMIENTO.....	151
2.2.1 LA ENTREGA INCONDICIONAL: PERCEPCIÓN DEL ACONTECIMIENTO POÉTICO.	154
2.2.2 EL CUERPO CRUJE, EL ANDAMIAJE TIEMBLA: LA <i>POÍESIS</i> CORPORAL (PRODUCTIVA Y RECEPTIVA).....	159
2.2.3 CUERPOS DESLUMBRADOS: LA EXPERIENCIA RECEPTIVA DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL .	161
2.2.4 CUERPOS Y DESBORDES: LA <i>POÍESIS</i> EN LA TRAGEDIA CONTEMPORÁNEA	163
2.3 LA ESCENA, CUERPOS EN FIESTA: LA TEATROLOGÍA	168
2.4 DES-OCULTANDO EL PROPIO EROS: EL ENFOQUE FENOMENOLÓGICO EN EL ACONTECIMIENTO TEATRAL.....	171
2.4.1 RECORRIDO INTRODUCTORIO A LA FENOMENOLOGÍA	173
2.4.2 EL ACENTO EN LO CORPORAL.....	175

2.4.3 LA FENOMENOLOGÍA EN HEIDEGGER.....	176
2.4.4 APROXIMACIÓN AL EXISTENCIALISMO.....	177
2.4.5 FENOMENOLOGÍA DE LA EXPERIENCIA CORPÓREA	177
2.4.6 EL ENFOQUE FENOMENOLÓGICO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO.....	180
2.4.7 NOCIONES, CONCEPTOS Y CATEGORÍAS DE ANÁLISIS DE LA FENOMENOLOGÍA A CONSIDERAR EN LA CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO TEATRAL	184
2.4.8 ESTRUCTURAS FORMALES DE LA FENOMENOLOGÍA EN EL ESTUDIO DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL.....	187
La estructura de partes y todos.....	187
La estructura de la identidad en una multiplicidad.	191
Presencia y ausencia, correlato de las intenciones llenas y vacías.....	194
2.5 ENCUENTRO DE VOLUNTADES: DISPOSITIVOS CONTRAHEGEMÓNICOS.....	196
2.5.1 LA INSOLENCIA TIENE PIEL DE LOBA (EL CUERPO COMO DISPOSITIVO DE CONTACTO).....	198
2.5.2 DISPOSITIVOS EN REBELIÓN	202
2.5.3 LA NECESIDAD DE ENCUENTRO: CAPACIDAD ARTICULADORA DEL DISPOSITIVO	210
2.5.4 LA «TENSION ERÓTICA» COMO RIZOMA: NIVELES DE OPERACIÓN DEL DISPOSITIVO.	218
2.5.5 LA TENSION ERÓTICA: DISPOSITIVO CUSTODIO DE LA METAMORFOSIS ESCÉNICA.....	226
2.5.6 UN CUENTO PARA VER VOLAR COMETAS: DISCUSIÓN DEL CAPÍTULO	231
 CAPÍTULO 3 LA INCITACIÓN AL JUEGO (EXPOSICIÓN DEL ITINERARIO METODOLÓGICO).....	236
3.1 EL INVESTIGADOR CREADOR.....	237

3.2 APLICACIÓN METODOLÓGICA	239
3.3 LA PUESTA EN JUEGO DE LAS POÉTICAS: LA METODOLOGÍA INFERENCIAL	243
3.4 TRAYECTOS EPISTEMOLÓGICOS	244
3.5 ENFOQUES Y PERSPECTIVAS DEL ESTUDIO DEL ENTE POÉTICO	244
3.6 Cartografía teatral: micropoética y correspondencia con otras poéticas	246
3.7 DETERMINACIÓN DEL CORPUS DE LA MICROPOÉTICA.....	250
CAPÍTULO 4 LA METAMORFOSIS DE EROS: (OBSERVACIÓN, ORGANIZACIÓN EPISTEMOLÓGICA Y ANÁLISIS DEL ENTE POÉTICO:	
<i>DESCRIPCIÓN DE UN CUADRO</i>	256
Recorrido metodológico	259
4.1 PLANOS DE ANÁLISIS DEL INDIVIDUO POÉTICO: DESCRIPCIÓN DE UN CUADRO (DC).....	260
Concepciones de teatro con las que se referencia la obra	260
4.2 APROXIMÁNDONOS A LA METÁFORA, EL DRAMATURGISMO.....	262
4.2.1 ROL E IMPORTANCIA DEL DRAMATURGISTA.....	263
4.2.2 INSTRUMENTOS DEL DRAMATURGISTA: EL PORTAFOLIO	266
4.2.3 EL ROL DEL DRAMATURGISMO APLICADO AL ANÁLISIS Y DE LA OBRA: APARICIÓN DE LOS PRIMEROS REFERENTES.	267
4.2.4 EL DRAMATURGISMO APLICADO A LOS PROCEDIMIENTOS PARA LA DRAMATURGIA ESCÉNICA	271
4.2.5 LA INTERTEXTUALIDAD EN MÜLLER Y SU INCORPORACIÓN EN DC	272

4.3 LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA. EL PAISAJE MEDIÁTICO, EL ESPANTO MÜLLERIANO. ...	284
4.3.1 EL DIÁLOGO CON LOS ESPECTROS	286
4.3.2 EL NIHILISMO COMO RETORNO A LOS ORÍGENES O REPINTE DEL PAISAJE MÍTICO, LA SOMBRA DE LA TRAGEDIA	290
4.4 PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN DE LA OBRA (ACTORES, DRAMATURGISTAS, TÉCNICOS ARTISTAS Y DIRECTORA).	297
4.4.1 DIMENSIÓN SÍGNICA DEL CUERPO POÉTICO	299
4.4.2 EL LABERINTO TEXTUAL	300
4.4.3 REGISTRO DE LA EXPERIENCIA.....	304
4.4.4 LA VIDA ATRAPADA EN EL TEXTO QUE HACEMOS ESTALLAR	306
4.4.5 REFLEXIONES SOBRE LA PRIMERA ETAPA DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN.....	311
4.5 EL ESTUDIO DEL NUEVO ENTE <i>DC</i> , EN TANTO OBJETO RESULTANTE	316
Corpus de la micropoética: individuo poético e individuo poético arquetípico.....	321
Procedimientos organizadores (Considera los aspectos tematólogicos y morfológicos, así como las bases epistémicas)	321
Dimensión sígnica del cuerpo presemiótico.....	322
4.5.1 MICROPOÉTICA GENÉTICA INTERNA <i>DC</i>	323
La palabra-cuerpo en Müller (espacio dramaturgico-textual).....	323
El cuerpo performativo (espacio-cuerpo-tempo/ritmo).....	328
La interrupción	333
Lo imprevisible (El caos, el frenesí o arrebató).	335

La repetición (el canto cruel de la esfinge)	342
La acción antilógica	354
La revelación de la maravilla	359
Relación cuerpo-objeto (espacio objetual).....	360
La falla, la sensación comprometida	364
La exposición (espacio-cuerpo y espacio- escénico/escenográfico)	368
Dramaturgia expandida, dispositivos en diálogo (cuerpo, espacio-sonoro).....	376
La espectropoética, el actor como espectro.....	383
4.6 ESTRUCTURAS FORMALES DE LA FENOMENOLOGÍA EN EL ESTUDIO DEL	
ACONTECIMIENTO TEATRAL.....	388
Cuadro No. 50	390
4.7 CONCLUSIONES Y RESULTADOS: LA “TENSIÓN ERÓTICA», REBELIÓN DE CUERPOS	
EN LA ESCENA.....	404
Carácter liminal	405
El dispositivo corporal-performativo	407
La repetición y superposición	413
El ocultamiento y el silencio	413
La matriz textual.....	414
Tiempo	416
La transmedialidad	417
El arrebató (caos)	418

CAPÍTULO 5 SOPORTE CONCEPTUAL DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN- CREACIÓN: <i>MUJER EN LLAMAS</i> (Enfoque metodológico: una metodología práctica, investigación-creación).....	422
5.1 LA TRAVESÍA DE LA PITIA.....	424
5.2 SOLTAR LAS AMARRAS: ENTREGARSE AL SOPLO BIENAVENTURADO.....	426
5.3 LA VIOLENCIA POÉTICA: CONMOCIÓN ESTÉTICA, RIESGO.....	442
5.4 LA LUZ QUE ENCEGUECE Y ENCIENDE A LA JOVEN EDIPO.....	445
5.5 EL SENTIMIENTO TRÁGICO: LÍMITE Y EXCESO.....	447
5.6 EL CORO LE CANTA AL MUNDO.....	451
5.7 LA DANZA DEL LABERINTO, LAS TRANSFIGURACIONES.....	458
5.8 EL ENCUENTRO CON EL ORÁCULO, ATTIS HA LLEGADO PARA SUSURRARME QUE ESTOY VIVA.....	468
5.9 LA RISA DEL MINOTAURO: EL JUEGO DEL TIEMPO.....	477
5.10 EL RUISEÑOR CIEGO: EL CANTO DE LA ENTRAÑA.....	486
Estructura de la dramaturgia esceno-performativa.....	493
Los pasajes del rito.....	493
El espacio.....	496
Equipo involucrado.....	496
Consideraciones previas.....	497
Pasaje primero: El jardín de <i>Perséfone</i>	499
La corteza de la diosa.....	501
Pasaje Segundo: Encintada.....	506

Pasaje Tercero: Las voces que arrullaron a la princesa.....	508
Pasaje cuarto: El ruiseñor ciego	511
Pasaje quinto: La despedida para siempre jamás	515
Pasaje sexto: La metamorfosis del espectro.....	519
Pasaje séptimo: El arrullo de la princesa.....	524
Pasaje octavo: La anunciación	527
Pasaje noveno: Acuérdate de mí	532
Nota final	537
CONCLUSIONES.....	538
CONCLUSIONES EN INGLÉS.....	550
ANEXOS	562
BIBLIOGRAFÍA.....	563

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. <i>El abrazo del ángel</i> . C-Transmedial-Manizales, 2017	324
Fig. 2. <i>Brindis</i> . Santiago Hidalgo. Quito-Mas Arte Galería, 2016	327
Fig. 3. <i>Mujer y moras</i> . Santiago Hidalgo, MUCE-Quito, 2017	332
Fig. 4. <i>Si las paredes hablaran</i> . Santiago Hidalgo. MUCE-Quito, 2017	340
Fig. 5. <i>Venganza</i> . C-TransMedial-Manizales, 2017	342
Fig. 6. <i>Naranja en cuello de mujer</i> . Santiago Hidalgo, Mas Arte Galería-Quito, 2017	351
Fig. 7. <i>Vuelo</i> . Santiago Hidalgo, Mas Arte Galería-Quito, 2016	352
Fig. 8. <i>Ventana</i> . Santiago Hidalgo. Más Arte Galería-2016	353
Fig. 9. <i>Cena</i> . Javier Escudero, FAUCE- Quito, 2015	355
Fig. 10. <i>Te recuerdo</i> . Martín Salcedo. FAUCE-Quito, 2015	357
Fig. 11. <i>Retrato</i> . Javier Escudero. FAUCE-Quito, 2016	363
Fig. 12. <i>Jugando a Salomé</i> . C-Transmedial-Manizales, 2017	365
Fig. 13. <i>Ventana para tres</i> . Santiago Hidalgo. FAUCE-Quito, 2015	368

Fig. 14. Centro de Arte Contemporáneo (CAC) Quito, 2016	380
Fig. 15. <i>Más Arte Galería</i> . Quito, 2016	380
Fig. 16. <i>El regreso del ángel</i> . Santiago Hidalgo. Más Arte Galería-Quito, 2016	385
Fig. 17. <i>Alcestis</i> Santiago Hidalgo. Alianza Francesa-Quito, 2015	388
Fig. 18. Mapa de la travesía	425
Fig. 19. Mapa de la travesía	426
Fig. 20. <i>Cangrejo overdrive</i> . Aquella Compañía. Julio Melo, 2016	427
Fig. 21. <i>Cangrejo overdrive</i> . Aquella Compañía. Elisa Mendes, 2015	429
Fig. 22. <i>Mendoza</i> , “Los Colochos”	432
Fig. 23. <i>Venus Landolina</i> . Autora de la tesis. Siracusa-Italia, 2018	435
Fig. 24. Boticelli. <i>Nacimiento de Venus</i> (Florencia)	438
Fig. 25. <i>Escuela Isadora Duncan</i> . Autora de la tesis. Bellevue-Paris, 2021	440
Fig. 26. <i>Teatro de Dioniso</i> . Autora de la tesis. Acrópolis de Atenas, 2018	441
Fig. 27. Escuela de Isadora en Moscú. Autora de la tesis. Moscú, 2018	442
Fig. 28. Angélica Lidell. <i>Génesis 6-67</i> , 2018	445
Fig. 29. <i>Edipo</i> . R. Wilson, Epidauro Grecia, 2018	447
Fig. 30. <i>Guerra</i> . Pippo Delbono	451
Fig. 31. <i>La Orestíada</i> . Teatro Nacional de Grecia, Epidauro. Autora de la tesis, 2018	452
Fig. 32. <i>Open program</i> . Autora de la tesis. Sirince-Turquía, 2018	454
Fig. 33. <i>Open program “Las Cantoras”</i> . Autora de la tesis. Sirince-Turquía, 2019	456
Fig. 34. <i>Open program</i> , Tyatro Medresesi. Autora de la tesis. Sirince-Turquía, 2018	458

Fig. 35. Pablo Picasso. «Corrida: la muerte de un torero» (1933). Museo Nacional Pablo Picasso, París. Autora de la tesis. 2021	460
Fig. 36. Israel Galván. <i>Arena</i> . Plaza de toros la Maestranza-Sevilla. 2018	461
Fig. 37. <i>Oráculo de Delfos</i> . Autora de la tesis, 2019	469
Fig. 38. Museo Arqueológico del Oráculo de Delfos. <i>Esfinge</i> . Autora de la tesis. 2019	470
Fig. 39. Santuario de <i>Eleusis</i> . Grecia	472
Fig. 40. <i>Minotauro</i> . Museo de Atenas. Autora tesis, 2018	478
Fig. 41. Palacio de Cnosos. Autora de la tesis. Creta, 2018	479
Fig. 42. Museo de Heraklión. Autora de la tesis Creta. 2019	480
Fig. 43. La muerte del Minotauro	481
Fig. 44. <i>Minotauro contemplando amorosamente a una mujer dormida</i> . Autora de la tesis. Museo Nacional Pablo Picasso París, 2021	484
Fig. 45. <i>Sombra</i> . S. Hidalgo, 2018	492
Fig. 46. Escenas del culto de Eleusis (<i>Iacchos</i> presenta a <i>Démeter</i> los misterios)	495
Fig. 47. <i>Flores negras y blancas</i> . S. Hidalgo, 2018	499
Fig. 48. Museo Arqueológico de Heraklión, Creta. Autora de la tesis, 2018	506
Fig. 49. <i>Luz pura</i> . S. Hidalgo, 2018	508
Fig. 50. <i>Pichón</i> . Nauphila, Grecia, autora de la tesis, 29 junio de 2018	511
Fig. 51. Tu pelvis. M. Salcedo, 2020	515
Fig. 52. <i>Perfil</i> . M. Salcedo, 2021	519

Fig. 53. <i>Hombro y agua</i> . M. Salcedo. 2021	524
Fig. 54. <i>Canto y danza</i> , S. Hidalgo, 2018	527
Fig. 55. <i>Libación</i> . S. Hidalgo. 2018	532
Fig. 56. <i>Vida</i> . S. Hidalgo 2018	536

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla No. 1. Relación investigador-objeto poético	238
Tabla No. 2. Organización epistemológica del análisis	240
Tabla No. 3. Propuesta de abordaje de análisis de las escenas	241
Tabla No. 4. Análisis del ente poético	243
Tabla No. 5. Forma para el estudio del ente poético	246
Tabla No. 6. Cuadro de los términos externos de relación de la micropoética	249
Tabla No. 7. Esquema general del procedimiento de análisis aplicado a los montajes.	252
Tabla No. 8 Ejemplo del primer cuadro de la ficha de registro de investigación de la directora	315
Tabla No. 9. Síntesis de la propuesta de análisis de las tres estructuras formales de la fenomenología aplicadas al estudio del ente poético	400
Tabla No. 10. Síntesis de la propuesta de análisis de las tres estructuras formales de la fenomenología aplicadas al estudio del ente poético Estructura de identidad en una multiplicidad	401
Tabla No. 11. Síntesis de la propuesta de análisis de las tres estructuras formales de la fenomenología aplicadas al estudio del ente poético	402

DEDICATORIA

A mi adorado hijo

Martín Caetano Salcedo Loayza

Mi maestro de vida

A la memoria de su padre

José Daniel Salcedo Vallejo

y su abuelita

Flor América del Carmen Vallejo

Quienes partieron en estos tiempos de pandemia

A mis abuelas y abuelos

mi raíz

Nos reencontraremos en el camino

AGRADECIMIENTOS

A mi jauría

A Rita y Fernando por preservar mi instinto

Fernanda, Selene, Sofía, y Nicolás

por el juego, alegría viva.

A mis amigos y amigas

Roberto Hernández y Conxa Mestres, Rossana Iturralde,

Mauricio Maggiorini, Laurance Pfeiffer, Ivonne Cocca, Catherine Walle,

Marta Ramírez, María Alcázar, Carmen Jijón, Carolina Vásquez, Ana Palys

Carolina Virgüez, Silvia García, Mónica Ayala, Xavier León y Maricarmen Salcedo

por la calidez

A los imprescindibles

Mónica Ramos, Alexandra Londoño, Santiago Hidalgo, Cristian Valle y

Francisco Bedoya

hacedores de imposibles

A Santiago Rodríguez Mera

por la vida compartida

A mis amados dioses

Démeter y Perséfone, Apolo y Dioniso,

por la intuición y la pasión

Agradecimiento especial a la *Universidad Central del Ecuador*

y a la *Universidad Politécnica de Valencia España*

por hacer posible esta travesía

RESUMEN

El presente estudio se centra en el análisis de la praxis teatral, a partir del montaje escenoperformativo: *Descripción de un cuadro*, texto de Heiner Müller, y dirección de Madeleine Loayza, con la finalidad de exponer la importancia de la «tensión erótica» (entendida como energía vital asociada a Eros) presente en la *poíesis* del acontecimiento teatral. Nos enfocaremos en los dispositivos contrahegemónicos (a los que caracteriza su gesto irreverente y crítico) presentes en el fenómeno sensoperceptivo y receptivo, el mismo que involucra la relación del actor-operador/performer con los diversos elementos que intervienen en la producción de dicha *poíesis* y su alcance en el espectador.

La investigación incluye la *poíesis* convivial, productiva y la *poíesis* receptiva enfocadas en el proceso y en el resultado. En este contexto se observa, analiza e interpreta el modo en que acontece dicha tensión, emplazándonos desde el rol de artista-investigadora/espectadora. El estudio concluye con el soporte conceptual y el diseño de la investigación-creación: *Mujer en llamas*; donde la investigadora se asume como artista-investigadora/directora, actriz y dramaturga. Observar cómo se constituye el fenómeno sensoperceptivo y receptivo de la *poíesis*, al develarse el modo en que opera la «tensión erótica» y su alcance en el espectador, en tanto dispositivo de resistencia contrahegemónico por medio de mecanismos y formas de producción liminales, para lo cual se ponen en discusión las características de operación del dispositivo, de acuerdo con las particularidades del montaje propuesto.

El estudio contempla, desde una perspectiva analítica, las teatralidades contemporáneas, pertenecientes al campo de la Teatrología, con énfasis en la dimensión performativa del signo teatral que destaca los aspectos espacio/temporales y kinésicos. Nos referimos al análisis de la dinámica de la ejecución del signo en escena (que involucra al espectador), más que limitarnos a identificar la estructura de los signos teatrales; esta perspectiva desplaza al eje de la literatura dramática como referente canónico para abordar la experiencia escénica.

Enfatizar el rol del cuerpo en el fenómeno sensoperceptivo y receptivo, entre el actor y el espectador, nos remite a la visión nietzscheana que toma como referente la tragedia griega (siglos V y IV a. C), retomada luego por Artaud y otros pensadores de su tiempo desde el campo de la filosofía; esta perspectiva potencia el rol del espectador en la dinámica escénica desde la auto-alteración y la capacidad crítica y autocrítica. De allí que el concepto *liminalidad* presente en *Descripción de un cuadro*, posea un carácter político importante en tanto contrahegemónico como antiestructura.

Los parámetros para observar la operatividad de la «*tensión erótica*» se advierten en los dispositivos poéticos, que configuran su *poíesis* en las modalidades productiva, receptiva y convivial. En el montaje *Descripción de un cuadro*, el dramaturgismo, las prácticas performáticas; el análisis del «convivio» entre los diversos materiales o matrices que intervienen en el proceso de factura de la obra, como dispositivos poéticos, constituyen los pilares que sustentan el proceso de investigación-creación. En lo que respecta al soporte conceptual y exposición del diseño del montaje *Mujer en llamas*, este se desarrolla a partir de la metodología

que guía el enfoque del presente estudio, con el objetivo que pueda ser incorporada y replicada en otros procesos creadores.

RESUM

El present estudi es centra en l'anàlisi de la praxi teatral, a partir del muntatge esceno-performatiu: *Descripció d'un quadre*, text de Heiner Müller, i direcció de Madeleine Loayza amb la finalitat d'exposar la importància de la «tensió eròtica» (entesa com a energia vital associada a Eros) present en la poïesis de l'esdeveniment teatral. Ens centrarem en els dispositius contrahegemònics (caracteritzats pel caràcter irreverent i crític) presents en el fenomen sensoperceptiu i receptiu, el fenomen mateix que involucra la relació de l'actor-operador/performer amb els diversos elements que intervenen en la producció d'aquesta *poïesis* i el seu abast en l'espectador.

La investigació inclou la *poïesis* convivial, productiva i la *poïesis* receptiva enfocades en el procés i en el resultat. En aquest context s'observa, analitza i interpreta la manera en què esdevé aquesta tensió, emplaçant-nos des del rol d'artista-investigadora/espectadora. L'estudi conclou amb el suport conceptual i el disseny de la investigació-creació: *Dona en flames*; on la investigadora s'assumeix com a artista-investigadora/directora, actriu i dramaturga. Observar com es constitueix el fenomen sensoperceptiu i receptiu de la poïesis, al develarse la manera en què opera la “tensió eròtica” i el seu abast en l'espectador, en tant dispositiu de resistència contrahegemònic per mitjà de mecanismes i formes de producció liminals, per a això es posen en discussió les característiques d'operació del dispositiu d'acord amb les particularitats del muntatge proposat.

L'estudi contempla des d'una perspectiva analítica les teatralitats contemporànies pertanyents al camp de la Teatrología, posant especial èmfasi en la dimensió performativa del signe teatral que destaca els aspectes espai/temporals i kinèsics. Ens referim a l'anàlisi de la dinàmica de l'execució del signe en escena (que involucra a l'espectador), més que limitar-nos a identificar l'estructura dels signes teatrals; desplaçant-nos de l'eix de la literatura dramàtica com a referent canònic a l'experiència escènica.

Emfatitzar el rol del cos en el fenomen sensoperceptiu i receptiu, entre l'actor i l'espectador, ens remet a la visió nietzscheana que pren com a referent la tragèdia grega (segles V i IV a. C), represa després per Artaud desde l'escena i per altres pensadors del seu temps des del camp de la filosofia; perspectiva es potencia el rol de l'espectador en la dinàmica escènica, des de l'acte-alteració i la seua capacitat crítica i autocrítica. Per aquest motiu el concepte liminalitat present en *Descripció d'un quadre*, poseeix un caràcter polític important en tant contrahegemònic com a antiestructura.

Els paràmetres per a observar l'operativitat de la «tensió eròtica» s'adverteixen en els dispositius poètics que configuren el seu *poïesis* en les modalitats productiva, receptiva i convivial. En el muntatge *Descripció d'un quadre*, el dramaturgismo, les pràctiques performatives; l'anàlisi del “convivio” entre els diversos materials o matrius que intervenen en el procés de creació de l'obra, com a dispositius poètics, constitueixen els pilars que sustenten el procés d'investigació-creació. Pel que fa al suport conceptual i exposició del disseny del muntatge *Dona en flames*, aquest es desenvolupa a partir de la metodologia que guia la

perspectiva del present estudi, amb l'objectiu que pugui ser incorporada i replicada en altres processos creatius.

ABSTRACT

This research focuses on the analysis of theatrical praxis, coming from the sceno-performative staging of: *Description of a painting*, written by Heiner Müller, and directed by Madeleine Loayza, in order to expose the importance of the "erotic tension" (understood as vital energy associated with Eros) present in the poiesis of the theatrical event. We will focus on the against-hegemonic devices (which characterizes its irreverent and critical gesture) present in the sensoperceptive and receptive phenomenon, which also involves the relationship between the actor-operator/performer with the various elements that intervene in the production the mentioned poiesis and its scope to the spectator.

For this reason, the research includes convivial productive *poiesis* and receptive *poiesis*, focused on the process and the result. Under this context, the way in which this tension occurs is observed, analyzed and interpreted, summoning us from the role of artist-researcher/spectator. The study concludes with the conceptual support and design of the research-creation: *Woman on fire*; where the researcher is assumed as artist-searcher/director, actress and playwright. Observes how the senso-perceptive and receptive phenomenon of *poiesis* is constituted, the way in which "erotic tension" operates and its scope to the spectator is revealed, as a device of against-hegemonic resistance that uses mechanisms and forms of liminal production, for which the operating characteristics of the device are discussed according to the particularities of the proposed assembly.

The research considers contemporary theatricalities as an analytical approach, that belong to the field of Theatrology, with emphasis on the performative dimension of the theatrical sign that highlights the spatial/temporal and kinesic aspects. We are interested in analyzing the dynamics of the enforcement of the sign on stage (which involves the viewer), rather than limiting ourselves to identify the structure of the theatrical signs; this perspective displaces the axis of dramatic literature as a canonical reference to address the stage experience.

Giving emphasis to the role of the body in the sensory-perceptual and receptive phenomenon, between the actor and the spectator, refers us to the Nietzschean vision that takes as a reference the Greek tragedy (5th and 4th centuries BC), later taken up again by Artaud and other thinkers and philosophers of this period; In this way, the role of the spectator in the scenic dynamics is also enhanced, from self-alteration and their critical and self-critical capacity. Therefore, the concept of liminality in *Description of a painting* has an important political character as bot: against-hegemonic and anti-structural.

The parameters for observing the operability of the "erotic tension" are seen in the poetic, devices that configure its poiesis in the productive, receptive and convivial modalities. In the staging of *Description of a painting*; the playwriting, the performative practices, the analysis of the "conviviality" between the various materials or matrices that intervene the invoice process of the work as poetic devices, constitute the pillars that support the research-creation process. Regarding the conceptual support and design exhibition for the staging of *Woman on Fire*, it is

developed by the methodology that guides the focus of this study, with the aim that it can be incorporated and replicated in other creative processes.

«Sea lo que sea que puedas hacer o que sueñes con hacer, comiéndalo.

La osadía alberga en su interior genio, poder y magia.»

Goethe

INTRODUCCIÓN

Nuestro pulso se aceleró desde el instante mismo en que pusimos un pie en el interior del recinto arqueológico donde se halla el *Antiguo Teatro Griego de Siracusa* en Sicilia, donde Platón diera uno de sus discursos. Gigi Giacobbe presenta *Edipo a Colonus* de Sófocles. En el transcurso de la presentación el pulso se acrecienta aún más; el *sacudón* nos toma por sorpresa al final: el momento en que, tomados de las manos, los actores se aproximan para saludar al público. En ese preciso instante se evidencia la potencia de un *encuentro amoroso* sostenido por siglos, el *impulso* sentido de ser y hacer del teatro, devenir *Eros*. ¿Por qué en ese instante final? La respuesta se devela en el goce compartido. Resistimos en ese mismo espacio desde hace más de dos mil años; nos recibimos mutuamente en la verdad de la más grande de las mentiras: el teatro.

¿Cuál es el propósito de hablar sobre uno mismo? ¿Qué sentido tiene compartir nuestra experiencia? ¿Hay algo más que se pueda aportar? En muchas ocasiones nos hemos sentido extraviados y embargados por el desaliento; no es fácil reflexionar sobre el sentido que guía nuestra elección de vida; sin embargo, cada vez que recordamos el camino transitado en estos años (acompañados por gente sabia y bondadosa) nos alienta el deseo de «recoger» nuestros propios pasos. Compartir los descubrimientos, las resistencias y los fracasos supone también, según lo menciona Agamben, ser contemporáneo: «no fallar implica ser ya historia antes que acontecimiento vivo de esa misma historia en tiempo real» (Cornago, 2015, pág. 139). En este camino compartido «algo» nos sostiene vivos: pese a los dolores, insistimos. La pulsión de *Eros* (arrebato y medida) en tanto posibilidad de *ser con el otro*, entregados en cuerpo/alma, conmueve. Acto de amor por el que vale la pena insistir.

Somos mensajeros del tiempo, traemos el mensaje de la vida y la muerte encarnadas en *Eros*; energía portentosa, generadora de todo cuanto existe sobre la tierra. Ese encuentro amorosamente sostenido del cual no podemos prescindir como creadores es conmoción y comprensión: “*tensión erótica*”, *Dioniso* y *Apolo* danzando al unísono. El oráculo ha hablado y nosotros, humildemente, escuchamos.

Justificación e importancia

En la búsqueda del conocimiento nos embarcamos en esta travesía guiados por *Eros*, paradigma del Amor. El viaje que proponemos se organiza en dos apartados: desde la teoría y la praxis, a los que caracteriza su indefinición pues los límites entre uno y otro son difusos (creyéndonos, más de una vez, a punto de naufragar). Tal es la tempestad que levanta *Eros*, fuerza primigenia e indómita, desde la cual se organiza el corpus de la lectura que ahora ancla su mirada a estas páginas.

En tal razón —o sinrazón—, la base epistemológica propuesta moviliza el deseo de un «saber hacer amando el conocimiento». En la cultura griega clásica, la etimología de la palabra Filosofía significaba “amor al conocimiento”, y quien la ejerce es, en consecuencia, un amante del conocimiento. El desafío que nos proponemos es *ligar* esa voluntad de amor al conocimiento con el hacer de cuerpo presente que es el teatro en tanto conocimiento sensible.

Se trata de seducir y dejarnos seducir, atrevernos a entrar en el juego del artificio, en ese espacio liminal entre la ficción y la realidad. Descubrir de otro modo el mundo —como cuando éramos niños—; aprender sin límites regocijándonos en el accidente y el desvío como parte de la

experiencia, sin separar lo que está «bien» de lo que está «mal», entregándonos por entero al descubrimiento desde el disfrute.

Existe otra manera de descubrir: dejarnos tomar por el deseo de volvernos atrevidos. En la niñez todo consiste en seguir nuestros impulsos: los límites son difusos, no sabemos exactamente cuándo y dónde termina algo, somos capaces de jugar el día y la noche enteros sin sentir agotamiento, algo en nuestro interior se pone en marcha y nos mantiene activos, *imparables*. Esa energía —en ocasiones avasalladora— es *Eros*, travesura insensata y burlona. Poner en marcha ese motor es poner en marcha la vida misma; supone enfrentar el peligro y asumir el riesgo que tal juego supone.

Eros guarda el misterio que devela la osadía, como lo refiere *Diotima* en *El Banquete* de Platón. El conocimiento sin alegría es insensatez ¡imposible domesticar a *Eros*! Solo resta aceptar su desafío: amar.

La correspondencia entre arte y conocimiento quizás es afín a una razón o *conciencia trágica* como lo plantea Enrique Herreras (*La tragedia griega y los mitos democráticos*, 2010). Es decir «una razón que plantea el propio sentido trágico en cuanto a la percepción de la complejidad axiológica y de la constitución antinómica de la acción humana» (Herreras, 2010, pág. 269). Así, la paradoja propia del acontecimiento teatral instaura una forma de concebir la realidad que pone a convivir imposibles ¿No es acaso lo que hacen los niños todo el tiempo? ¿De qué manera logramos articular ambas miradas? La mirada erótica, poseída por *Eros*, y la mirada analítica. Se trata de jugar con ambas cualidades desafiándonos a nosotros mismos, y hallar la coherencia en la no imposición, en la capacidad de reconocer en la propia experiencia y en la del otro un proceso vivo en constante modificación. Tal es el desafío que esta lectura propone.

La capacidad de adaptarnos a los acontecimientos desde esta idea de *conciencia trágica*, que acepta que los resultados de nuestros actos no siempre correspondan a nuestras aspiraciones (Herrerías, 2010). Entender el proceso de conocimiento como algo vivo y en transformación constante que sustenta este tipo de razonamiento, exige *sostener la inquietud* (Pricco, 2015), y la curiosidad, propias de *Eros*, observar y confrontarlas con el objeto de estudio, despertarlas en él para movilizar nuevas interrogantes.

Investigar consiste precisamente en no dejar de preguntarnos y aprender a escuchar (la voz de *Eros* siempre sorprende); estar dispuesto para descubrir desde dónde *nos hablan* los hechos. En el proceso de indagación, las preguntas y las respuestas pueden hallarse en cualquier parte: hay que mantener el enfoque en los objetivos o en las preguntas, que direccionan, movilizan y contribuyen a sostener la inquietud, la «*tensión erótica*». Así, cada cosa encuentra «como por arte de magia» su lugar y su explicación. Se trata de un particular modo de conocer que, en nuestro caso, nos habla desde la voz de la filosofía y desde el hacer de los artistas a los que anima el espíritu de *Eros*.

El contexto que gesta el montaje *Descripción de un cuadro*, parte de la necesidad de reflexionar sobre nuestros procesos creativos y situarlos en diálogo con otras experiencias dentro y fuera del contexto institucional: abordar diversas perspectivas de estudio enfocadas en una problemática y dentro de un territorio determinado. En nuestro país, se trata de una práctica incipiente que demanda una reflexión sostenida y fundamentada de los procesos y los resultados de la producción escénica. La precariedad del análisis crítico impide superar las dificultades que afrontamos como creadores; así, nuestro compromiso como docentes de una institución pública

de educación superior tiende a promover ámbitos de discusión que involucren a estudiantes, docentes y la comunidad en general.

La extensa literatura que propone la Teatrología sustenta el presente estudio mediante el análisis y exposición de teorías, enfoques metodológicos e investigaciones sistemáticos y críticos, como el caso de la Fenomenología, la Teatralidad y Teoría del Performance.

Las preguntas que surgen en la dinámica del proceso de investigación, a partir de la experiencia práctica —en lo que respecta a la forma en que se articulan los diversos lenguajes y materiales escénicos, y el modo como se plasman manera concreta en la obra artística—, son contrastadas entre sí con la finalidad de observar si existen o no resultados comunes que puedan conducir a investigaciones futuras desde una experiencia validada por el presente estudio. En este sentido, el abordaje metodológico de la práctica artística, como objeto de investigación, se resiste a ser aprehendido mediante modelos de investigación tradicionales, por lo cual proponemos nuevas estrategias de reflexión sobre el acontecimiento escénico, entendido como un conjunto de procesos productivos y receptivos.

La reflexión sobre la praxis artística en lo que respecta al *modo de hacer*, es decir, la manera como se establece el contacto en «*tensión erótica*», exige una aproximación a la definición/indefinición conceptual, debido al carácter liminar de dicha tensión; razón por la cual «transitamos» el concepto de *Eros* desde el campo de la filosofía. Tal propósito indaga las distintas miradas sobre *Eros*, como es el caso de Platón, Nietzsche, Ortega y Gasset, Heidegger, Benjamin, Bataille, Marcuse, Baudrillard, Byung Chul-Han y, en menor medida, Foucault, Deleuze y Lyotard. El conocimiento que deriva de esta aproximación filosófica enmarca la discusión teórica sobre la experiencia práctica llevada a cabo.

El impacto de la mirada filosófica en la práctica artística habilita un campo de discusión liminar que brinda herramientas metodológicas sustentadas en la experiencia sensible, para identificar la «*tensión erótica*» gestada en el encuentro actor/espectador, a través de dispositivos contrahegemónicos, entendidos como estrategias de ruptura y resistencia frente a la hegemonía de un sistema capitalista que promueve la desigualdad y fomenta violencia (económica, sexual, religiosa, y demás). Así, *Descripción de un cuadro*, y la escritura performativa *Mujer en llamas*, pretenden una experiencia emancipadora desde el disfrute y la autocrítica.

Las propuestas escénicas contemporáneas que evidencian dicha tensión, destacan la relevancia del cuerpo integrado al *logos*, generan un «estallido» que convoca la proliferación de múltiples manifestaciones de recreación de lo sensible. Tal situación plantea un cambio de paradigma con respecto al lugar que ocupa el arte en la vida del ser humano, su dimensión y alcance político y social. En este caso nos referenciamos con artistas como Isadora Duncan, Antonin Artaud, Federico García Lorca, Pablo Picasso, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht y, por supuesto, Heiner Müller.

Las prácticas escénicas contemporáneas acentúan el desplazamiento hacia otros campos de la experiencia humana y postulan interrogantes que cuestionan el emplazamiento y rol del artista con respecto al contexto actual, el sentido de su búsqueda creativa, su relación con el espectador, entre otras. Esta situación provoca tensiones ontológicas que superan una forma anclada a estructuras mentales cerradas, incapaces de responder al contexto actual y a la dinámica de un proceso acelerado que «desborda» cualquier intento por fijar límites y establecer verdades absolutas.

Esta puesta en tensión genera una diversidad de experiencias marcadas por el desborde: morfología híbrida, liminal, fragmentaria, rizomática, transmedial, que se articulan en resonancia con ideas de otros campos: las Ciencias Sociales, las teorías de género, la performance, las artes vivas, entre otras.

Por otro lado, el avance tecnológico y la proliferación de dispositivos que someten la intención del ser humano operan fuera de control. Estos dispositivos —como ya lo anunciaba Heidegger al referirse al impacto de la tecnociencia— «sumergen» al ser humano en el apacible mundo virtual al desvincularse de la realidad y banalizarla; perder el contacto humano supone perder «*tensión erótica*» con el otro, nos adaptarnos a la comodidad que conduce al aislamiento.

El teatro, por su sentido colectivo, complejiza las relaciones humanas, la «*tensión erótica*» requiere del entramado de intenciones humanas, espesor de capas para desarrollar *prácticas de cultivo* como lo menciona Matteo Bonfitto (Loayza, M. [ed.], 2019a) al hablar del trabajo del actor-performer. Para entender la relevancia de este aspecto volvemos sobre los pasos de las danzas y cantos arcaicos de los sátiros, volvemos al ditirambo consagrado a *Dioniso* en las *Grandes Dionisiacas* para recuperar el sentimiento trágico de la tragedia griega del siglo V a. C., que llega a nosotros del pulso de las obras de Esquilo, Sófocles, y Eurípides, según lo expuesto por Aristóteles en *La Poética*; idea recuperada y reenfocada por Nietzsche, quien enfatiza la necesidad de recuperar el *coro* trágico, con acento en la música y en la danza.

Explorar la dramaturgia contemporánea a partir de la teoría teatral transgrede la convención representativa mimética, así como el plano interpretativo/simbólico e introduce nuevas estrategias procedimentales. En este sentido, abordamos en otros, autores como A. Bogart, J. F. Chevallier, A. Kurapel y A. Rykner, C. Spooner, quienes ahondan en el rol del

cuerpo en la escena contemporánea. La investigación sobre las características de las escrituras teatrales cercanas a la estética posdramática (Lehmann), o las propuestas de teatro antilógico de Raúl Valles, abren nuevas rutas para pensar la exploración escénica; tendencia en la cual ubicamos a Jorge Dubatti, Óscar Cornago y José Antonio Sánchez, así como el abordaje de las estrategias transmediales y transculturales propuestas por Fernando del Toro. Estos autores sitúan la experiencia práctica en un contexto teórico válido que permite evaluar o someter a discusión la propuesta estética del citado montaje.

Es necesario abrir espacios de discusión sobre las prácticas escénicas contemporáneas, desmontar los determinismos y absolutismos que perpetúan desde hace décadas un quehacer teatral cimentado en el *logos* como verdad y único referente estético. En tal sentido, recurrimos a exponentes de la escena actual cuyas propuestas observan esta capacidad autocrítica con respecto a su trabajo y una actitud irreverente frente al sistema, consecuente con sus principios éticos y estéticos, como en el caso de Angélica Lidell, Pippo Delbono, Teodoro Terzopoulos, *Aquella Compañía*, *Los Colochos* e Israel Galván.

Formulación del problema

¿Cómo despertar en el actor y el espectador de una puesta en escena el deseo de ahondar en una experiencia convivial, estética y espiritual, que posibilite una mutua liberación?

Hipótesis a defender

La «*tensión erótica*» como experiencia sensoperceptiva y receptiva entre actor/espectador en el montaje esceno-performativo *Descripción de un cuadro*, resulta del modo en que se articulan los

elementos que configuran la *poíesis* teatral, a través de dispositivos contrahegemónicos que, como reflexión teórico-empírica basada en la praxis, construye la base conceptual de la obra *Mujer en llamas*.

Objeto de estudio

El fenómeno sensoperceptivo y receptivo de la *poíesis* teatral del montaje esceno-performativo:

Descripción de un cuadro, y su alcance en la escritura performativa *Mujer en llamas*.

Objetivo General

Argumentar la relevancia de la «*tensión erótica*» en la *poíesis* del montaje *Descripción de un cuadro*, como experiencia transformadora en el encuentro actor/espectador.

Objetivos Específicos

1. Delimitar el enfoque epistemológico de la investigación, desde las perspectivas de la filosofía, la teatrología y la praxis teatral.
2. Determinar la presencia de *Eros* en el pensamiento filosófico y su incidencia en la praxis teatral centrada en el encuentro actor/espectador.
3. Evidenciar la «*tensión erótica*» como intensidad sostenida (pasión) entre actor/espectador, a partir del análisis de los elementos que constituyen la *poíesis* teatral: *poíesis* productiva y *poíesis* receptiva del montaje *Descripción de un cuadro*.

4. Develar el carácter contrahegemónico de los dispositivos del montaje *Descripción de un cuadro* que operan en «*tensión erótica*» en el encuentro actor/espectador.
5. Incorporar dispositivos contrahegemónicos en el soporte conceptual del proyecto esceno-performativo *Mujer en llamas*, enfocados en la «*tensión erótica*» del encuentro actor/espectador.

Justificación metodológica

La importancia de la metodología de investigación que proponemos responde al interés de la teatrología en promover diversas posibilidades de abordaje de la teoría y práctica teatrales e incorpora enfoques metodológicos nuevos que enmarcan de manera adecuada el análisis al involucrar una perspectiva crítica y sistemática, como son la fenomenología, la teatralidad y teoría del performance.

Las preguntas que surgen en la dinámica del proceso de investigación-creación, a partir de la experiencia práctica, en lo que respecta a la forma en que se articulan los diversos lenguajes y materiales escénicos, así como el modo en que estos se plasman de manera concreta en la obra artística, son contrastados entre sí con la finalidad de observar si existen o no resultados comunes que puedan conducir a investigaciones futuras desde una experiencia validada por el presente estudio.

En este sentido, es importante señalar que el abordaje metodológico de la práctica artística se resiste a ser aprehendida mediante modelos de investigación tradicionales ya que, al decir de Maillard, «el método es algo más que una simple dirección o trazo de una línea; el método es un hacer dentro del magma» (Cornago, 2015, pág. 115). Por ello es necesario diseñar nuevas

estrategias de reflexión sobre el acontecimiento escénico entendido como un conjunto de procesos productivos y receptivos. De este modo cerramos un proceso investigativo que inicia con la praxis, nos lleva a la reflexión teórico-filosófica para decantar nuevamente en la praxis artística.

Diseño metodológico

El presente estudio se adhiere al paradigma interpretativo, en tanto se centra en el encuentro entre el investigador y su objeto de estudio en un contexto específico, que como práctica investigativa y debido a su condición *performativa*, posee características propias; es decir, su carácter científico se debe precisamente a que se halla ligado a esta especificidad en lo referente al contenido y las formas en que se produce y transmite, según ha expuesto Feyerabend (Cornago, 2015).

Por otra parte, se trata del resultado de un proceso de investigación práctica, lo cual define la postura epistemológica con la que asumimos la investigación y orienta la lectura de los hechos y de las teorías propuestas desde el enfoque de la teatrología y la filosofía, aplicadas a la práctica teatral como objeto de investigación. La matriz conceptual y teórica se centra en el estudio de la “*tensión erótica*” como experiencia sensoperceptiva entre el actor y el espectador en el contexto del acontecimiento escénico, y resulta del modo en que se construyen y operan los dispositivos que constituyen la *poíesis* teatral.

Tanto las teorías conceptuales, como las metodologías aplicadas en el análisis e interpretación de los datos obtenidos, orientan la lectura del acontecimiento teatral desde un enfoque epistemológico subjetivo, con la intención de imbricar teoría y práctica para superar la

visión excluyente que promueve el paradigma objetivo de la investigación científica, que explica los hechos como cosas al tomar distancia del objeto de investigación, lo que supone su cosificación.

La investigación en artes se sustenta en la práctica como investigación-creación; esto impide tomar distancia del objeto de estudio, y más aún, reducirlo a categoría de cosa, puesto que supone el análisis de la experiencia humana sensible. Por otra parte, el teatro como acontecimiento vivo considera la experiencia del investigador como creador. De este modo intentamos superar una mirada positivista que invalida la investigación artística al suponer que esta adolece de los elementos que la posicionan como una metodología válida en la búsqueda de acceso al conocimiento científico, al que caracterizan la predicción, la formulación de verdades provisionalmente absolutas, y el rigor (Herrerías, 2010).

No se trata de negar la posibilidad de incorporar herramientas propias de la investigación científica, o entrar en una polémica inútil; creemos que el investigador, en tanto ser creativo, puede proponer una infinidad de herramientas para orientar su búsqueda. Esto incluye la mixtura de varias metodologías, sin perder de vista el *enfoque personal* con el cual abordar el objeto de la investigación. No se trata de invalidar una teoría frente a otra, sino de ponerlas en relación, inventar mecanismos que las articulen. En el campo de las artes no podemos determinar como irrefutables o absolutas ciertas teorías o leyes; se trata de ubicarnos en el lugar del otro, para observar y asumir las contradicciones, fracasos e incoherencias propias de nuestra práctica, para articular un discurso sobre la propia praxis al propiciar la cercanía y el intercambio.

El paradigma que moviliza nuestra investigación nada tiene que ver con el paradigma del éxito, que promueven las industrias culturales. Precisamente su finalidad es cuestionar esos

lugares hegemónicos desde los cuales se determina cómo se deben o no hacer las cosas que violentan nuestra subjetividad, y nuestra elección de *ser* en el mundo, despertar preguntas, o al menos levantar sospechas. La capacidad de instalar la duda en el proceso creativo exige hacerse toda clase de preguntas, reclama un emplazamiento disponible, una actitud de apertura al mundo.

Nivel de profundidad de la investigación

En lo que respecta al nivel de profundidad de los conocimientos, se trata de una investigación cualitativo-descriptiva en una primera fase, e interpretativo-explicativa en una segunda fase, que recurre a la categorización de los datos para la organización conceptual y presentación de la información, centrandó el interés en el contenido de las categorías y en su interpretación, no asociadas a técnicas cuantitativas. En función del propósito recurrimos a una metodología mixta que comparte el enfoque de la investigación-creación, la práctica basada en las artes (IBA) y la metodología inferencial, inductiva/deductiva (Dubatti, Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica, 2010). En cuanto a los métodos empleados, son de carácter documental, bibliográfico y de campo.

La metodología aplicada para analizar los elementos que configuran la *poiesis* teatral consiste en un estudio descriptivo cualitativo, en lo que respecta a la evaluación de la organización, la operatividad y la importancia de los elementos del acontecimiento escénico. La obtención de la información se realizó a través de la revisión de literatura científica y otras literaturas, entrevistas a expertos en base al método DELPHI (expertos y expertos específicos) y otros informantes: actores, espectadores y demás involucrados en las obras propuestas. Para el análisis de la información se aplicaron estrategias de selección-secuencia, categorización de

variables, en que la progresiva construcción teórica determina la selección de casos negativos que refutan y contradicen un concepto, y casos discrepantes que permiten modificarlos. La observación de la «*tensión erótica*» se realizó mediante la comparación de los elementos que conforman los dispositivos poéticos centrados en la investigación práctica, a partir de los montajes *Descripción de un cuadro*, dirigido por la investigadora, y propuestas de otros artistas escénicos contemporáneos.

Herramientas metodológicas en la investigación práctica

El análisis del presente estudio se ubica dentro del marco teórico de lo deconstructivo y lo experiencial-experimental. La investigación cualitativa, a más de la investigación teórica, considera la investigación basada en la práctica artística que recurre a nociones provenientes de la filosofía como el ser y la subjetividad, la estética, entre otras. Las herramientas metodológicas incluyen la práctica reflexiva, la autoetnografía, la autobiografía, los estudios de performance, lo documental (el diario de trabajo, el diario de campo de los actores y la directora, el portafolio de dramaturgismo), recursos indispensables para abordar el entramado de las diversas subjetividades puestas en juego en el acontecer del fenómeno sensoperceptivo entre actores, dramaturgistas, técnicos, director, informantes y espectadores.

Los métodos propuestos no están necesariamente ligados a una disciplina específica debido a su carácter contingente, ya que los parámetros se sustentan mayoritariamente en criterios personales, que son contextualizados dentro de la práctica contemporánea en campos afines. La ruptura con las formas tradicionales, y la búsqueda de una posición crítica frente a los discursos hegemónicos, son los referentes en la reproducción de nuevas posibilidades dentro de la práctica

creativa; por tal razón se recurre a la fenomenología como estrategia metodológica aplicada a las artes visuales, los estudios de género, la teoría *queer* o la crítica poscolonial, según criterio de Nava (Carrillo, 2015).

Es indispensable contextualizar la experiencia práctica y considerar el intercambio entre corrientes de pensamiento y movimientos artísticos. Para cerrar este apartado, estamos de acuerdo con Perla Carrillo al señalar que es necesario insistir en la importancia de la estrategia metodológica escogida en la investigación, la cual destaca el enfoque subjetivo y permite al investigador abordarla desde varias aristas. Caso contrario, la producción cultural y la investigación artística estarían condenadas a la obsolescencia.

Estructura del estudio

Se trata de un “viaje liminar” que transcurre *entre* la teoría y la praxis; cinco momentos/estaciones configuran sus capítulos.

Primera Parte. *Enfoque epistémico y metodológico de la investigación* (capítulos: 1, 2 y 3), se demuestra que la «*tensión erótica*» es un dispositivo «contrahegemónico».

- I. *El flechazo de Eros* (perspectiva filosófica y alcance escénico); aborda el origen liminar de la «*tensión erótica*» como potencia vital. La intuición poética/filosófica, «flechazo» inicial, detona la reflexión sobre el amor al conocimiento que alcanza en la praxis escénica su plenitud.
- II. *El juego, fuente del deseo: trato y trazo poético*. (Perspectivas de las Ciencias Teatrales); aborda los conceptos y nociones concernientes al campo de la Poética Comparada desde el enfoque ontológico de la Teatrológica como estudio de la

puesta en escena, en lo concerniente a: Los dispositivos desplegados en escena con énfasis en la retroalimentación entre el actor y el espectador. El estudio del ente poético a partir de la *poíesis* productiva y *poíesis* expectatorial o receptiva. Los dispositivos «contrahegémicos»¹, estrategia de la práctica artística contemporánea, enfocados en la «*tensión erótica*», en lo que respecta a su modo operativo, como experiencia sensoperceptiva de la *poíesis*; (Dubatti, Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada, 2016)² el modo en que opera dicha tensión³ a partir del marco teórico, estado de arte y diseño metodológico propuestos en los capítulos precedentes⁴.

III. *La incitación al juego* (exposición del itinerario metodológico). Destaca la estrategia que articula el corpus teórico con la información obtenida, para analizar el montaje *Descripción de un cuadro*, enfocado en la interpretación subjetiva y descriptiva de acuerdo con el contexto del investigador e informantes, sustentado en la base epistémica de los capítulos 1 y 2. Expone el diseño y las estrategias metodológicas con las que se llevará adelante el análisis del montaje, núcleo de la tesis, en resonancia con el marco teórico propuesto.

Segunda Parte: *Hacia una filosofía de la praxis*. (capítulos 4 y 5), se observa cómo la «*tensión erótica*» opera como dispositivo en la *poíesis* del montaje *Descripción de un*

¹ El cual presenta mecanismos y formas portadoras de producción liminales, asociadas con experiencias en el, margen generalmente de cambios, (Sánchez, 2013).

² Jorge Dubatti, teatrólogo argentino, concibe la *poíesis* como parte de la tríada convívio, *poíesis* y expectación, que a su vez se subdivide en: *poíesis* productiva, *poíesis* receptiva y *poíesis* convivial.

³ El análisis se aborda desde el rol de artista/investigadora/espectadora.

⁴ Metodología práctica en la investigación-creación, el estudio del acontecimiento teatral desde la metodología inferencial, el rol del investigador y las trayectorias inductiva y deductiva

cuadro, y el modo en que dicha tensión se involucra en la escritura performativa *Mujer en llamas*.

IV. *La metamorfosis de Eros: (Observación, organización epistemológica y análisis del ente poético Descripción de un cuadro)*. Se aborda el sustento teórico del acontecimiento teatral a partir del cual se desarrolla la experiencia práctica de la obra *Descripción de un cuadro*,⁵. El análisis e interpretación de los datos obtenidos en la investigación bibliográfica y de campo⁶, la investigación-creación y, el proceso de difusión con los espectadores. El capítulo cierra con una discusión y conclusiones.

V. *Nuevos desafíos para Eros: Mujer en llamas (soporte conceptual del proyecto de investigación-creación)*. El quinto y último capítulo articula la base epistemológica y los descubrimientos y resultados del análisis de la experiencia práctica. Constituye el soporte conceptual del proyecto esceno-performativo *Mujer en llamas*, en el cual la investigadora asume los roles de artista-investigadora, dramaturga, directora y actriz. Este capítulo incluye la primera versión de la escritura performativa (dramaturgia textual), y el material audiovisual del mencionado proyecto. Destaca los dispositivos que podrían gestar «*tensión erótica*» como estrategia de resistencia, a partir del estudio de referentes del arte

⁵ En los montajes escénicos la investigadora asume, además el rol de directora, el de actriz y el de dramaturga.

⁶ Se centra en el análisis de las entrevistas a expertos: críticos teatrales, teatrólogos, directores, actores, estudiantes y público, asistentes a las presentaciones de las entre 2014 y 2018; así como las entrevistas al equipo creativo: actores y actrices, dramaturgista y escenotécnicos. También se incluyen los artículos publicados en libros y revistas sobre el trabajo (los mismos cuentan con los permisos de publicación correspondientes). Dichos artículos han sido reelaborados en función de los contenidos propuestos en la investigación.

escénico contemporáneo⁷: A. Lidell, I. Galván, T. Terzopoulous, P. Delbono, *Los Colochos y Aquella Compañía*.

La estructura de la investigación cierra con las conclusiones, la presentación de la bibliografía, y los anexos correspondientes.

Aclaraciones

La obra de Heiner Müller *Bildbeschreibung*, en su traducción castellana: *Descripción de un cuadro*, adhiere en su momento a la escritura posdramática (la motivación es la pintura de una estudiante de arte); en tal razón, no es posible presentar un argumento o fábula. El montaje la abordamos como escritura performática, enfocada en *el crimen del amor*. Müller propone varios “artefectos” textuales, uno de ellos es el mito de *Alceste*, quien sacrifica su vida a cambio de la de su esposo. *Perséfone*, conmovida por su capacidad de amar le devuelve a la vida. En el caso del texto de Müller, la mujer es asesinada por un hombre (probablemente su pareja) no desciende voluntariamente al inframundo. En consecuencia, el montaje asume a *Perséfone* conmovida y al mismo tiempo iracunda: la diosa permite que el *eidolon* de la mujer retorne una y otra vez para recordar el crimen y avivar el remordimiento. La recurrente visita del espectro/mujer intensifica amor y crimen, dos fuerzas coexisten en un mismo acto liminal. Los espectadores vivencian la ternura y el horror al unísono. Al no sostenerse en la progresión de los hechos, los espectadores —y de alguna manera los actores—, ignoran lo que sucederá, tal situación sostiene la inquietud y

⁷ El énfasis en los colectivos europeos se debe a la etapa de investigación presencial en Europa entre abril de 2017 y noviembre de 2020. El criterio de selección de los grupos se sustenta en la experiencia práctica de la investigadora en procesos de montaje, talleres y asistencia a diversas actividades de índole académico y artístico: Festival Grec, Barcelona-Grecia 2018-2019; FIND, Berlín 2019; Festival Diez Sentidos, Valencia 2019; Festival de Avignon, 2018; Festival Internacional de Manizales, Colombia 2016-2017.

el asombro. Al grito inicial de la mujer, se continúa un balbuceo absurdo e incomprensible: un segundo grito silente, espectral, irrepitable. El grito que nadie escucha, el último aliento de vida se desvanece en el silencio eterno y la pérdida irremediable.

PRIMERA PARTE

ENFOQUE EPISTÉMICO Y METODOLÓGICO

DE LA INVESTIGACIÓN

Hay una tensión que recorre por entero una pieza musical y que nunca cesa. Un largo cordón de plata del que uno tira. A veces hay un pequeño nudo en el cordón, pero nunca se afloja. Hay siempre una fuerza irresistible que tira de él desde la primera nota hasta la última. Tienes que atrapar al público desde la primera nota.

Alfred Brendel⁸,

⁸ (Bogart A. , 2008, pág. 73)

CAPÍTULO 1

EL “FLECHAZO” DE EROS: EL ORIGEN LIMINAR DE LA «TENSIÓN ERÓTICA» (PERSPECTIVA FILOSÓFICA Y ALCANCE ESCÉNICO)

¿Si el teatro es vida, lo rigen acaso los mismos principios? ¿No necesita que acontezca esa fuerza de atracción que perpetúa la vida? ¿En qué consiste tal fuerza? ¿cómo surge esa particular tensión que arrebatada, desestabiliza (interna y externamente) y que, simultáneamente produce y sostiene el encuentro con aquello que es el objeto de nuestro interés o deseo?

Responderemos a estas preguntas a partir del mito de Eros para entretener un pensamiento propio, relacionando la epistemología filosófica con la práctica escénica. Observamos la «tensión erótica» y su incidencia en la *poíesis*⁹ teatral al articular interpretaciones provenientes de diversos campos del conocimiento que complejizan y enriquecen esta noción.

⁹ En *Filosofía del teatro I* (2007), Dubatti define la *poíesis*⁹ del modo siguiente: «Llamaremos entonces *poíesis* a la producción artística, la creación productiva de entes artísticos y a los entes artísticos en sí. *Poíesis* implica tanto la acción de crear como el objeto creado, que en suma resultan inseparables (...) *Poíesis* designa el trabajo de producción del ente artístico, el ente en sí, y el ente en tanto proceso de hacerse (...) *poíesis* es la suma multiplicadora de trabajo + cuerpo poético + procesos de semiotización (...) Producción y producto, trabajo en progreso y artefacto. Trabajo poético y objeto poético (...) Por la doble dimensión de trabajo y de ente, la *poíesis* es acontecimiento: acción humana y suceso, algo que pasa, hecho que acontece en el tiempo y en el espacio». (págs. 90-91).

Entendemos el acontecimiento teatral¹⁰ como experiencia liminal que convoca multiplicidades, donde las categorías actor¹¹ y espectador¹² comparten zonas de experiencia comunes. Para el estudio de esta experiencia liminal que es el teatro recurrimos a la noción de *agenciamiento*¹³ que señala Deleuze (2004), para repensar los procesos de la *poíesis* teatral desde la perspectiva de «*tensión erótica*», considerando la complejidad y heterogeneidad de los elementos que la constituyen, en tensión con la perspectiva filosófica.

Entendemos por «*tensión erótica*» la particular tensión propia de una atención sostenida desde el interés (Bogart A. , 2008, pág. 85). La palabra «interés» se deriva del latín *interesse* que es la combinación de *inter* («entre») y *esse* («ser»): estar en medio. El estado de interés es una situación liminal, la sensación personal y temporal de «hallarse» en el umbral. El interés cambia, vacila, es una sensación leve y sin embargo, es lo que guía y sostiene la *póiesis* teatral (Bogart A. , 2008, pág. 88)

¹⁰ Se entenderá por acontecimiento teatral la *poíesis* teatral/poética teatral/acontecimiento poético-expectatorial (Dubatti, Filosofía Teatral I, II, III)

¹¹ A lo largo del documento, el término actor, comprenderá también el de actriz, y *performer*, como productor de *poíesis* corporal; y, también en plural, a todos quienes son parte del cuerpo poético del acontecimiento (*poíesis* productiva) que, de acuerdo con el contexto escritural de la investigación (partes, capítulos y apartados) podría abarcar indistintamente: director, actores, bailarines, dramaturgistas, técnicos-artistas, entre otros.

¹² A lo largo del documento, se entenderá como “espectador” a todo el que participa del acontecimiento teatral, como *poíesis* teatral o *poíesis* expectatorial (véase capítulo II de la primera parte) y también, de acuerdo con la tipología del investigador que propone Dubatti. En tal sentido, podría considerarse espectador a los implicados directamente en la *poíesis* productiva del acontecimiento (los propios actores, el director, los técnicos, dramaturgistas y demás); sin embargo, hay que precisar que en el caso de estos últimos se trata —como lo señala Augusto Boal (2012, pág. 240) — de un “espect-actor”, (especta y actúa), se transforma en protagonista de la acción con la finalidad de ayudar a liberar al espectador en el juego de intercambio de roles, se observa a si mismo al hallarse involucrados directamente en el proceso creador.

¹³ Con respecto al concepto Deleuze y Guattari precisan “Un agenciamiento es precisamente ese aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay líneas” (2004, pág. 14)

Anne Bogart en su libro *La preparación del director* (2008) sugiere que la «tensión erótica» es noción, fenómeno perceptible entre el escenario y el observador, es aquello que hace «atractiva» la experiencia del teatro:

El teatro es un lugar en el que es posible conocer a otros en un espacio energético sin que medie la tecnología. La estimulación sensorial, a la que da pie el teatro, autorizada por su propia forma, permite que la imaginación corpórea se ejercite a sí misma.

(2008, pág. 78)

Bogart alude al patrón arquetípico de la relación amorosa/pasional, propia del acto creativo, para hacer referencia a la dinámica que se establece entre el espectador y el actor. El erotismo en el escenario se produciría por estímulos sensuales humanos, en donde la *proximidad* entre las personas involucradas es esencial, pues la imaginación corporizada se experimenta como duradera. Esta tensión impulsa al actor a ir al encuentro con el otro, y supone un desplazamiento que genera una situación liminal, una zona de experiencia compartida que evidencia y sostiene una tensión que no existía o no era percibida hasta entonces, y que despierta el mutuo interés.

Por ahora, nos sumergiremos en el amor al conocimiento, la filosofía y el arte, en busca de los principios que los vinculan, centrándonos en el tema de la atracción y en el modo en que esta opera en la escena, a la luz de reflexiones provenientes de los campos de la mitología, la filosofía y la práctica artística.

1.1 La tensión originaria: la concepción imperfecta y carente de *Eros*

En la mitología griega, *Eros* proviene de varias raíces. Dios primordial de la atracción sexual; también hijo de *Nicte* y *Erebo* y, en otros mitos, vástago de *Afrodita* y *Ares* producto de la

infidelidad de la diosa del amor a su esposo *Hefesto* (dios de la forja y el fuego) con el dios de la guerra. Así, la fuerza de *Eros* es capaz de construir y destruir al mismo tiempo, la guerra como fuerza destructora (*Tánatos*) es contraparte y complemento de la fuerza creadora (*Eros*). En *El Banquete*, (1871), Platón, reelabora el origen del mito por medio del relato de *Diotima* a Sócrates. Tomamos como referencia las dos últimas versiones para acentuar aquellos aspectos que señalan la «*tensión erótica*» que da origen al mito, destacando su carácter liminar y su relación con el origen del amor al conocimiento, entretejiendo posibilidades de interpretación provenientes de diversos campos del conocimiento que la complejizan y enriquecen.

Proponemos a continuación una relectura del relato de *Diotima*, nos introducimos en las fisuras del relato con la finalidad de llevar adelante nuestra idea de un *Eros* fruto de la osadía del impulso audaz de su madre *Penia* (la pobreza).

En el festejo por el nacimiento de *Afrodita*, *Penia*, que no ha sido invitada, observa por una hendidura, agazapada en la penumbra, la celebración: banquetes, cantos, y danzas. Paciente, espera la oportunidad para hacerse con algunos mendrugos cuando todo termine. El espléndido *Poros* (la abundancia) se encamina ebrio hasta el jardín para recostarse a dormir a los pies de una higuera. *Penia*, deslumbrada, irrumpe en el jardín de *Zeus*, y aprovechándose de la embriaguez de *Poros*, se arroja sobre él para poseerlo. El pulso se acelera, las entrañas le danzan dentro, el esquelético cuerpo se agiganta en segundos, pleno de relucientes carnes, la horrorosa joroba desaparece, los senos brincan entre los harapos, los escasos mechones de la calva, ahora abundantes, cubren ambos cuerpos. Por un instante es la misma *Afrodita* ¡y solo se trata de una sensación! producto del germen vivo en su vientre, *Eros*. Tras cometer la «falta», abandona el jardín, huye, antes que *Poros* despierte, mientras la horrorosa joroba se burla a sus espaldas.

En *El Banquete*, *Eros* es fruto de la conciencia arrebatada de la madre y de la inconciencia arrebatadora del padre; es vigilia extasiada y sueño embriagador, es liminalidad, acontece entre pobreza/abundancia, sueño/vigilia, afuera/adentro, luz/oscuridad, centro/periferia. *Eros* es convergencia de imposibles.

Nuestra lectura del relato expone la dualidad Centro-*Poros*/Periferia-*Penia*. La estrategia de resistencia y supervivencia de *Penia*/Periferia, su arrebato; cuestiona las centralizaciones, el poder hegemónico (*Zeus/Deus*) las jerarquías centradas en la razón dominante. *Penia* se emancipa, arrebatada a *Poros* su simiente y la pone a anidar en su cuerpo. *Penia* subvierte el orden lineal y uniforme que representa *Poros*, incompatible con la *fragmentación* y *discontinuidad* de su desvalida situación. Se pone en evidencia la disparidad de experiencias, en un caso *continuas* (Centro/Norte/*Poros*, hiperdesarrollo, capitalismo saturado de bienes de mercado y de imágenes mediáticas), y en otro caso *discontinuas* (Periferia/Sur/*Penia*, economía subdesarrollada con carencias vitales).

Esta lectura permite introducir la idea de *Eros* como resultado de la fractura de la racionalidad histórica (historia-progreso-sujeto-razón). La razón embriagada de *Poros* es una sinrazón, y en la sagacidad de *Penia* reconocemos la fuerza de lo débil. *Eros* es hijo de la disrupción entre singular/plural, único/múltiple, centrado/descentrado, lo Mismo/lo Otro; en tanto liminalidad, rearticula las tensiones entre el poder/dominante y los otros/marginados.

Lo interesante del relato de *Diotima* es esta disrupción de roles. *Poros* es colocado en una situación vulnerable (embriaguez) y *Penia* en una dominante (osadía) tanto así que *viola* a *Poros* y burla al mismísimo *Zeus*; es decir, acontece lo imposible. *Eros* es fruto de ese posible/imposible. La clandestina, sin rostro, marginal y censurada *Penia* toma algo mucho más

valioso que las acostumbradas sobras: se empodera. El arrebató amoroso la emancipa, desafía el orden, irrumpe, perturba el lugar con su indeseable presencia, comete una falta —y disfruta tremendamente de ello—. *Penia* «patea el tablero» se libera y se lleva consigo al *Amor*.

¿Es la extrema vulnerabilidad de *Poros* lo que despierta la sagacidad en *Penia*? ¿la autenticidad se revela sin pretensión cuando el sueño-ensañación-imaginación fluye incontenible y se torna irresistible? ¿únicamente la belleza que es ajena a sí misma arrebató? ¿se devela en el acto de autodesaparición, invisibilidad, ausencia y abandono de sí? ¿en la disrupción convive lo posible/imposible?

Todas estas preguntas nos asaltan al pensar en la disrupción que es la concepción de *Eros*, nos conducen a reflexionar sobre *ese* momento que “engendra” arte que convoca esta fuerza erótica imprescindible; *Eros*, potencia transgresora, indómita, oscilante, burlona, ensañada. *Diotima*, reflexiona en este sentido y pregunta a Sócrates:

¿Cuál es, en tu opinión, Sócrates, la causa de este deseo y de este amor? ¿No has observado en qué estado excepcional se encuentran todos los animales volátiles y terrestres cuando sienten el deseo de engendrar? ¿No los ves como enfermizos, efecto de la agitación amorosa que les persigue durante el emparejamiento, y después, cuando se trata del sostén de la prole, no ves cómo los más débiles se preparan para combatir á los más fuertes, hasta perder la vida, y cómo se imponen el hambre y toda clase de privaciones para hacerla vivir? Respecto a los hombres, puede creerse que es por razón el obrar así; pero los animales, ¿de dónde les vienen estas disposiciones amorosas? ¿Podrías decirlo?

(Platón, 1871, pág. 344)

Diotima pregunta si es posible vincular a *Eros* con una fuerza que cuestione la razón como la única vía capaz de movilizar en el ser humano el deseo y despertar el asombro. La fuerza que moviliza el acto creativo es precisamente esta «*tensión erótica*» entre racional e instintiva, en desplazamiento constante entre el deseo consciente e inconsciente (Nietzsche, 1998).¹⁴

La «disposición amorosa» del animal a la que se refiere *Diotima* contempla la inteligencia y el instinto, pero no así la conciencia, propia del ser humano. Sin embargo, en el acto creador la conciencia juega en multiplicidad de experiencias (imaginación, ensoñación, intuición, razón y demás) como despliegue de la atención creativa, e incluso desata estados extáticos. La capacidad del ser humano para expresar su estado interior es un indicador de que este ser racional/indómito es consciente de su sufrimiento y alegría, «aullido liberador» de *Eros*.

El ideal de Platón con respecto al ser en tanto belleza, bondad y verdad confina a *Eros* a lo inefable en tanto *inacabado e imperfecto*, ni divino ni humano. *Eros* cumple su rol de *metaxy* entre el ser ideal y el ser real; *entre* el sueño, la ensoñación, la embriaguez, y el mundo real del aquí y del ahora. Dotado de un par de alas¹⁵ se desplaza a voluntad entre mundos. Esta condición particular de *Eros* (incompleta, indefinida, transitoria) impulsa y mantiene viva la curiosidad y nos mueve al descubrimiento¹⁶. Consideramos vital repensar estas categorías e

¹⁴ Nietzsche plantea el tema de lo apolíneo y de lo dionisiaco, no como opuestos sino como complementarios. Es en el arte donde se manifiestan ambas fuerzas: el teatro necesita de ellas para alcanzar la experiencia en el artista, en el espectador y *entre* ambos.

¹⁵ Los seres alados están asociados en la cultura griega al inframundo y a otros planos como el sueño y la locura.

¹⁶ El filósofo coreano Byung-Chul Han en su libro *La agonía de Eros* (2017), se refiere a Platón como un amante de la sabiduría, no como algo externo a él sino “presencia intrínseca al pensamiento, una condición de posibilidad del pensamiento mismo, una categoría viva, una vivencia trascendente (...) El pensamiento comienza por primera vez con el impulso de *Eros*, sin este, el pensamiento se hace represivo y reactivo” (pág. 91). Según la doctrina platónica, *Eros* impulsa el alma y gobierna sus partes (deseo o *epithymia*, valentía o *thymos* y razón o *logos*). Cada una posee su propia experiencia del placer e interpreta lo bello de forma propia. El alma crea cosas bellas, como valor universal, pero sin oponerse a la experiencia de los sentidos y del placer; sin embargo, si *Eros* se profana por medio de la sexualidad, este rasgo universal toma distancia de él (Byung-Chul Han, 2017).

introducirlas en la praxis teatral con la finalidad de impulsar y sostener esa «*tensión erótica*» que se sujeta y resuena en lo imperfecto y lo inestable.

Nos interesa ahondar en esta idea de Platón de *Eros* como *metaxy daimon-genio*¹⁷, intermediario entre dioses y hombres, *Eros* no es un dios, aunque es hijo de dioses, quizás debido a un origen bastardo. Interesa ahondar en este aspecto indefinido y múltiple de *Eros*, asociado a la belleza y a la verdad, con el propósito de transgredir o complejizar ambos conceptos desde una teoría filosófica pensada desde la experiencia de la praxis teatral.

Como hijo de *Afrodita*, la diosa del Amor; la *potencia creativa* de *Eros* se complementa con el *instinto destructivo* de *Tánatos*, ambas fuerzas, en extremo poderosas, provocan catástrofes y acontecimientos constructivos y destructivos a gran escala. La diosa de la belleza y el amor, *Afrodita*, a quien es imposible resistírsele, es el reverso de *Penia*; si la una persuade y arrebatata, la otra, *es* arrebatata.

Se trata del poder del cuerpo sobre la razón y la norma, pero no de un cuerpo cualquiera: es un cuerpo que es consciente de su poder (conmociona, despierta un alto grado de atracción, convoca al disfrute y al regocijo). El teatro es cuerpo que desata esa «*tensión erótica*» y creativa entre actor y espectador, acontecimiento transformador.

Es cuerpo en *presencia* y en *ausencia*; el cuerpo de *Afrodita* en presencia (carne) y el de *Helena* en ausencia (ensoñación, imaginación) ambos despiertan en *Paris* asombro y deseo¹⁸.

¹⁷ Genio o demonio que participa de la mortalidad e inmortalidad.

¹⁸ En referencia con el mito (Juicio de *Paris*); las tres diosas: *Hera*, *Atenea* y *Afrodita* se disputan la manzana dorada de *Eris* (la discordia) y toman a *Paris* como juez, este escoge a la diosa *Afrodita* como la diosa más bella, al prometerle el amor de la bella *Helena*; situación que desencadenará la guerra de Troya.

Deseo que entraña «hambre de vida», amor que es carne y que es sangre, pero que también es cuerpo-ensoñación-imaginación-intuición-instinto, y no solo razón.

1.2 El aspecto liminal en *Eros*, la extrañeza de lo indómito y lo furtivo.

Eros es liminalidad, fisura/intersticio que mira la *otredad*; es frontera siempre abierta, flujo e indeterminación. *Eros* es *entre* el saber y el no saber, es deseo que busca, el ser en el amor/vida y el no ser en la locura/muerte. Este *ser entre* de *Eros* se discute en *El Banquete*:

...y está, además, en el medio de la sabiduría y la ignorancia. Pues la cosa es como sigue: ninguno de los dioses ama la sabiduría ni desea ser sabio, porque ya lo es, como tampoco ama la sabiduría cualquier otro que sea sabio. Por otro lado, los ignorantes ni aman la sabiduría ni desean hacerse sabios, pues en esto precisamente es la ignorancia una cosa molesta: en que no siendo uno ni bello, ni bueno, ni inteligente pueda parecerle que sí lo es suficientemente. Así, pues, el que no cree estar necesitado no desea tampoco lo que no cree necesitar.

(Platón, 1871, pág. 201)

Tal reflexión nos coloca en una posición compleja —aunque en lo que respecta al Amor, nada está dicho—. Nuevamente nos hallamos de pie ante el oráculo, desnudos y con la pregunta colgando del pecho, masticamos nuevamente las palabras: «en que no siendo uno ni bello, ni bueno, ni inteligente, pueda parecerle que sí lo es suficientemente» ¿Es esto lo inalcanzable?

El ideal de Platón con respecto al ser en tanto belleza, bondad y verdad confina a *Eros* a lo inefable en tanto *inacabado* e *imperfecto*, ni divino ni humano. *Eros* cumple su rol de *metaxy* entre el ser ideal y el ser real; *entre* el sueño, la ensoñación, la embriaguez, y el mundo real del

aquí y del ahora. Dotado de un par de alas¹⁹ se desplaza a voluntad entre mundos. Esta condición particular de *Eros* (incompleta, indefinida, transitoria) impulsa y mantiene viva la curiosidad y nos mueve al descubrimiento.

Se comprende que es vital repensar estas categorías e introducirlas en la praxis teatral con la finalidad de impulsar y sostener esta «*tensión erótica*», que se sujeta y resuena en lo imperfecto, lo indefinido, lo inestable, lo incompleto, indispensables en la producción del conocimiento. Si en la verdad y belleza (*Poros*) nace el Amor, también nace en lo imperfecto y carente (*Penia*), en el impulso que lo gesta, que es osadía e ingenio (*Penia/Afroditá*) y que es liminalidad y liberación. *Eros, metaxy/mensajero* (Platón), opera como *interfaz*, poner a convivir mundos, implica tensión, no necesariamente confrontación, pues no se trata de una relación dicotómica.

El carácter inasible, en permanente transformación, dispuesto al accidente, diverso y múltiple del teatro es “fenómeno liminal” como señala Dubatti en *Teatro matriz, teatro liminal* (2016), incorpora componentes no considerados en la convención del drama que, como espectadores, nos conducen a la duda; no estamos «seguros» de si lo que vemos es o no es teatro «...liminalidad es la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral» (Dubatti, 2016, págs. 5-6). Las propuestas liminares al tomar cuerpo en el espectador —sin concesiones— generan extrañeza, no explican ni justifican lo que acontece; esto hace que el estado habitual de percepción «estalle», desborde; la «*tensión erótica*» sujeta aquello que desborda de dos modos: a través de las diversas matrices creativas transmite sensaciones (*interfaz como superficie*); es prolongación del acto del artista/ejecutante (*interfaz como*

¹⁹ Los seres alados están asociados en la cultura griega al inframundo y a otros planos como el sueño y la locura.

instrumento); la flauta como instrumento, en el caso del músico, por ejemplo, o el cuerpo del actor, son interfaces entre su «ser-cuerpo» y el espectador.

La experiencia liminar se manifiesta como oscilación, perturbación, fluctuación, variación (sucede todo y nada); desata estados de intensidad que desestabilizan intelectual, emocional y sensorialmente al involucrado. El «impacto» nos expulsa «fuera del quicio» de lo habitual como lugar de enunciación, del mismo modo en que la *Luna* impactó contra la *Tierra*; la desplazó de su propio eje y dio lugar a las estaciones, a la vida. El fenómeno liminar desata cambios, estados; repercute en el acto del pensar (pensándonos) en el sentir y el hacer, deseando sostener la disrupción y prolongarla el mayor tiempo posible, nos involucramos y, a la vez, extrañamente nos sentimos ajenos. *Somos*, en extensión y contracción, como un latido.

En escena, el encuentro de cuerpos en convivio, sin intermediación tecnológica, permite que surjan experiencias (sensaciones, percepciones, estados, pensamientos) que poseen una diversidad de matices, tonos, intensidades, vibraciones. La capacidad de amar es humana, y nuestra humanidad necesita tocar y ser tocada, amar y ser amada (amable) ¿ingenuidad, idealismo romántico, utopía? Esa es la reducción que el sistema hace de *Eros*, no la nuestra.

En el acontecimiento humano que es el teatro, interesa destacar esta particular experiencia liminal, pulsión viva que es «*tensión erótica*» —sin perderme de mí tiende y se extiende en el otro— que exige desplegar en la praxis múltiples procedimientos y estrategias. Una conciencia racional que además requiere intuición, imaginación, sensibilidad, para habitar el misterio propio y el ajeno exige preguntarnos constantemente sobre lo que ocurre en nuestro hacer, sobre lo que sentimos y pensamos en el encuentro: exige una conciencia ética.

Asumir lo que provocamos en el otro implica reflexionar sobre aquello que desata nuestro acto creativo; reclama un espacio vacío que clama por un instante de pausa y de silencio, para activar estas *otras* zonas de la experiencia. Necesitamos frenar el ruido y la velocidad mental para conectar con esa extraña y deseada forma de entrega que apela a nuestra particular e íntima sensibilidad para que esta «*tensión erótica*» acontezca.

En ciertas propuestas teatrales acontece el *thaumastón*²⁰, al que hace referencia Platón en *El Banquete* (1871) como develación de la maravilla, lo inefable. El acontecimiento teatral es capaz de despertar y sostener el asombro como experiencia liminal que permite el convivio de diversas categorías, no en dicotomía, sino en convergencia, interconexión, interinfluencia (lo sublime-lo abyecto; la ternura-el horror; lo grotesco-lo esmerado).

Lo que proponemos desde la experiencia, situándonos como actor-espectador, no se trata solo de una elucubración empírica: lo que ponemos en discusión y exponemos desde la autocrítica, resulta de nuestra praxis, sostenida en procesos creadores desde distintos frentes.

El teatro, acontecimiento asombroso (*thaumastón*), experiencia conmovedora (moviliza emociones, sensaciones y estados), es lugar donde convergen multiplicidades, es «*tensión erótica*» (fuerza emancipadora, generadora y creativa del *Eros*) y es, al mismo tiempo, paradoja, pulsión destructiva e indómita (*Tánatos*). El sentido ético del acontecimiento teatral reside en el reconocimiento de ambas fuerzas, no en oposición, sino en rebelión ante lo que las oprime y reduce. La ética de *Eros* reside en su osadía, es acción revolucionaria en el amor. El arte *excede*

²⁰ Platón en *El Banquete*, habla del *thaumastón* como el momento en que se devela algo maravilloso, al que nos referiremos más adelante, en este mismo capítulo.

incluso nuestra propia crueldad, va más allá como *exceso mismo* en tanto ruptura del límite, arrebató, liberación.

¿Cómo entender el teatro desde este encuentro que se sostiene de múltiples maneras y que convoca fuerzas semejantes? El ansia por explicarlo todo acaba con el misterio del peor modo: forzándolo a convertirse en algo. No se trata de oponerse ni imponerse, quizás seducir o persuadir (ingeniándose e intuyendo). El reto no es volverlo comprensible (razonable) para que todo —incluido el espectador— «encaje»; sino pensar las estrategias para descomponer, desacomodar, desubicar... y reubicar, acomodar y componer; se trata de dar giros constantes: hallar, no para detenerse, sino para continuar en búsqueda infinita; conseguir los materiales adecuados (el mejor vino proviene de la mano que mejor cuida la vid), con los que se construirá el andamiaje del acontecimiento. Más que reducirlo y estabilizarlo en una forma, o centrarse en el contenido, se trata de ingeniar procedimientos, inventar dispositivos, situar nuestro lugar de enunciación, replantearnos la intención de la búsqueda, atender a todo lo que contribuye a crear espacio, pensar el proceso creativo en su dinámica y transformación constantes.

Es necesario intentar diversos tipos de aproximación al espectador, que permitan acceder a esta zona de experiencia liminal, desde posibilidades de estructuración abiertas que activen su conciencia intuitiva, imaginación, ensoñación, y no solo por medio de una lógica racional. De este modo, el espectador puede construir desde la experiencia compartida con el actor, sus propias asociaciones, significaciones e interpretaciones sin imposiciones, manipulaciones, y sin necesidad de inducirlo a la experiencia de manera forzada.

El encuentro entre actores como fuerzas en oposición, antagónicas, nos conecta como espectadores al sentirnos involucrados con una de ellas; inevitablemente llegará el momento en

que una de esas fuerzas colapse o alcance el punto climático, y la tensión concluya, ya que no evoluciona como experiencia de contacto desde otras posibilidades; la confrontación termina agotándose en sí misma. Nos interesa buscar el modo de sostener la tensión y la confrontación para no agotarla.

Las líneas de fuga son una estrategia para prolongar esa energía y evitar que se descargue la tensión: la confrontación como un juego de carga y descarga permanente, en el que ninguna de ambas fuerzas resulta vencedora. El sentido es aprender a ceder cuando se «rozan» los límites propios y ajenos: «es en el espacio que crece entre ambos bordes, en esa confrontación como juegos de desestructuraciones, donde se abre el vacío de una pérdida, vértigo de un abismo, terror que sostiene el laberinto» (Cornago, 2005, pág. 114); la confrontación, estrategia desestructuradora en flujo y devenir constante, en este sentido, las tensiones se multiplican y diversifican en instantes de tensión, y no en *una* sola tensión cúspide, o clímax, en la obra dramática.

Se trata de vivir *la tensión del instante*, evidenciar las resistencias y dificultades sin ocultarlas ni evadirlas, llevándolas al límite, para descubrir otra forma de trato, no habitual, desde lo que ambos (actor-espectador) registramos como experiencia. La «*tensión erótica*» se sostiene en la curiosidad que acontece en el instante en que de algún modo formo parte del otro.

La frontera entre el *yo* y el *tú* se diluye, cede ante la intención del otro, sin negar la propia; es intención compartida en donde *mi experiencia* no es lo más importante. Toma lugar otra forma de percibir el proceso («*ser-entre*»), no como la superación de la peripecia dramática. Si no hallamos las palabras adecuadas para definir lo que acontece, es precisamente, porque se trata de algo nuevo. Hay propuestas teatrales en las que gravitan preguntas que somos capaces de

reconocer como propias: descubrimos una mirada afín; algo que no se explica nos resuena dentro, y nos *devuelve* al instante, nos silencia, para que surja lo inefable. Volvemos a mirar las estrellas y nos preguntamos: ¿Quién soy? ¿A dónde voy? Preguntas que nos devuelven al instante que nos han precedido y se continúan en todas las edades de la humanidad, como búsqueda espiritual, filosófica, artística o religiosa.

El ansia de tenerlo todo bajo control nos anula, nos aleja de lo más importante: el otro. Hay que generar dispositivos poéticos que no sometan la intención del espectador a la nuestra, que la conmoción del acontecimiento resulte del encuentro y reconocimiento mutuo de intenciones. ¿Cuáles movilizan nuestro teatro?

En el contexto actual, donde la indolencia y la crueldad campean, quienes detentan el poder se sienten dueños de la vida en todas sus expresiones (objetivas y subjetivas), quizás el arte sea la última provocación, la única opción desde donde resistir la violencia que ejercemos en contra de nosotros mismos y de otros, en tanto somos también *otro* para los demás.

El teatro recrea la capacidad de sorprender de manera constante, permite «tomar ánimo», reanimar nuestro modo de estar en el mundo, apropiarnos de una situación de la vida y redimensionarla. El teatro sabe, porque «el teatro teatra» (Kartun, 2015, pág. 236), se trata de entregarse a este movimiento fluyente que es el teatro, dejarse conducir o arrastrar, pues,

... es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa: obra pensamientos (...) Ninguna singularidad sería capaz de dar cuenta nunca del hecho metafísico, maravilloso y bohmiano²¹ que puede expresarnos su reomodo: porque lo que hace el teatro desde

²¹ David Bohm, físico-filósofo, concibe lo complejo como una totalidad no dividida y fluyente. Introduce el modo verbal “reomodo” (*rheo* es la raíz del verbo griego que significa fluir (Kartun, 2015, pág. 236).

hace siglos en su bastardo apareo entre lo profano y lo mítico es nada más y nada menos que *teatrar*.

(Kartun, 2015, págs. 136-137)

Cuando escuchamos a un músico tocar su instrumento nos «elevamos» junto con su música, vibramos con ella porque moviliza registros profundos y desacostumbrados; esta experiencia nos coloca en otro lugar con respecto a nosotros mismos: genera extrañamiento. Si somos capaces de dejarnos llevar por este *otro* lenguaje, nuestra sensación y percepción del mundo se modifica de inmediato.

Necesitamos de esos otros lenguajes propios del arte; no podemos prescindir de ellos, pues no seríamos plenamente humanos. El arte humaniza al ser en tanto recrea su sensibilidad y desarrolla su capacidad de reinventarse, de «congraciarse» con la vida; sin arte somos seres *caídos en desgracia*, seres desgraciados, alejados de lo más elevado de nosotros mismos, de nuestra capacidad de *ser sensible*.

El teatro forja vínculos potentes debido a su especificidad; nos «ancla» en el otro (sujeto) y en lo *otro* (alteridad) como parte de la misma vida, como condición en presente y en presencia para generar *poíesis* teatral; nos reconduce al encuentro con nosotros mismos y la *otredad*, desde un cuerpo al que *urge tomar cuerpo*, repoblar territorios que son aridez. Es urgente hablar de nuestra praxis, en primer lugar, desde el propio cuerpo.

Esta inversión del lugar que ocupa el cuerpo es fundamental en la epistemología spinoziana, en respuesta a la noción de trascendencia (platonismo), que será replanteada por Nietzsche y más adelante por Deleuze (1987), quien lo expone de este modo:

Dadme, pues, un cuerpo: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que éste debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida. No es que el cuerpo piense, sino que, obstinado, terco, él fuerza a pensar, y fuerza a pensar lo que escapa al pensamiento, la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son, preciosamente, las actitudes del cuerpo, sus posturas.

(Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento. La imagen-tiempo. Estudios sobre cine(2), 1987, pág. 251).

Tal reflexión apela a la vida celebrada desde el cuerpo. Danzarle a la vida, celebrarla en todas sus manifestaciones ¿Qué otra cosa, si no, son *Apolo* y *Dionisio*? tensión regeneradora (razón y pasión) donde los límites se desvanecen suspendiendo el dualismo. Esta tensión la retoma Nietzsche al reflexionar sobre el cuerpo, sobre el coro trágico, el origen de la tragedia en la danza y en la música y que lo conducen hacia el sentido de *Unidad Primordial* con la que entrará en tensión más adelante el pensamiento deleuziano que retoma a Artaud en clave spizoniana. Gilles Deleuze (Ezcurdia, 2012) opina que:

...la anarquía y la unidad son una y la misma cosa, no la unidad de lo Uno, sino una unidad más extraña que solo se dice de lo múltiple. Precisamente lo que los dos libros de Artaud expresan: la multiplicidad de fusión, la fusibilidad como cero infinito, plan de consistencia. Materia en la que no hay dioses.

(pág. 41)

1.3 Desear lo imposible: una definición para Eros.

No se puede definir lo indefinible. *Eros* se sostiene en **el misterio**, en el extrañamiento de sí y del otro; requiere, sí, una aproximación cauta, táctica: levantar preguntas, despertar sospechas, remover vísceras.

Definir y analizar son actos violentos, su objetivo es separar, descomponer, seleccionar, aislar, detallar, diseccionar (Bogart A. , 2008). Vista así, la creación es un acto violento que nos expone a situaciones extremas, nos desafía. Es el tipo de violencia que uno ejerce hacia uno mismo de manera *voluntaria*, nos ponemos en tensión con respecto al contexto creativo (nos invade el vértigo, la inseguridad, el temor...), encontramos resistencias a cada paso mientras intentamos descubrir el modo de responder. Impulsados a recrear de manera constante la propia sensibilidad con otras sensibilidades entramos en tensión porque implica extenderse y salirse de los límites de sí. Como lo aclara Pizarnik (Díaz Nuñez, 2016) definir erotismo es un contrasentido, pues, una de sus características más relevantes es *ampliar el territorio de la experiencia humana*, lo observa del modo siguiente:

Definir el erotismo es la muerte del erotismo, rondar el erotismo es alimentar su magia, asomarse a los cimientos sobre los que se sustenta para después decir que no, que no queremos pronunciarnos: debemos callar pues siempre faltaría una palabra o bien el lenguaje se perdería, enardecido. La culminación del erotismo conduce al silencio, no a la paz contemplativa de la experiencia mística, sino a la llanura extensa de lo inefable.

(pág. 205)

Concebir el acontecimiento escénico desde la mirada de *Eros* es dejar que se manifieste lo inefable, presentir la maravilla desde la oscuridad y el silencio, lo otro que no es luz, blancura o

verdad. *Eros* no puede ser poseído —imposible constatar su presencia— se resiste a ser domesticado, es incertidumbre y misterio. Únicamente podemos dejar que se manifieste, guardar silencio mientras escuchamos la flauta de *Pan* (en los amaneceres y en los atardeceres); pues, más que instrumento, es soplo, aliento divino, presentimiento, intuición, locura, desvarío. Se trata de crear las condiciones para hacerlo surgir.

El mito del amor entre *Eros* y *Psyque* devela este rasgo indómito y furtivo de *Eros*: él visita a su amada cada noche, en la más absoluta oscuridad; ella no puede ver a su amante, pero *presiente* su llegada y su partida. El misterioso anonimato de *Eros* despierta una enorme curiosidad. Una noche, mientras este duerme profundamente a su lado —exhausto del goce amoroso— *Psyque* aproxima la lámpara de aceite al durmiente para develar su misterio. Extasiada, contempla por unos segundos la extraordinaria belleza de su desnudez semicubierta por dos blancas y potentes alas. En ese instante, una gota de aceite ardiente sacude con violencia la sensible piel de *Eros* quien, horrorizado, asciende veloz hasta desaparecer de vista. Al constatar su pérdida, *Psyque*, loca de dolor, acude ante la diosa *Afrodita*. Para recuperar a su *Amor* tendrá que superar los desafíos (posibles/imposibles) que exige la diosa, entre estos, visitar el inframundo y obtener la gracia de *Perséfone*.

Definir la «*tensión erótica*» es un despropósito; es insensato tratar de alcanzar con pies en tierra aquello que posee alas. ¿Cómo capturar con la mirada de la razón aquello que escapa a la vista del *logos*? Aproximarse a *Eros* implica vivir la experiencia de la pérdida constante, supone convivir con-las-preguntas más que con-las-respuestas, sin pretender desentrañar el enigma. Habitar el misterio de *Eros* es un no-saber, aspiración que no termina de completarse, y que tampoco se extravía en la desmesura o insensatez. Quizás, como en el mito, se completa de

algún modo en la muerte, de *visita* al inframundo. La curiosidad implica riesgo y cuando se supera, la situación muta. *Psyque* obtiene la inmortalidad al despertar la compasión de los dioses en su fracasado intento, pues no supera la prueba impuesta por *Afrodita*. Su muerte la redime de su falta, *Psyque* recupera el *Amor*. Como símbolo de inmortalidad le son concedidas un par de alas de mariposa.

La curiosidad pone en crisis la mirada de la razón, desestabiliza el modo habitual de interpretar los acontecimientos, devela otras realidades, implica el riesgo de la pérdida, cuesta soltar y soltarnos. La osadía como acto nos transforma, no hay marcha atrás una vez que tomamos la decisión, todo se desestabiliza para que ocurra algo sorprendente: el arte acontece en la *tentativa* «el salto en sí mismo es un acto de fe que hace posible la consciencia de la intención. El arte ocurre cuando uno quiere que ocurra. Se manifiesta cuando uno salta con intención» (Bogart A. , 2015, págs. 65-66); pero esta afirmación entraña una paradoja: los momentos creativos son actos conscientes que *entrañan riesgo* y, en consecuencia, escapan a nuestro control.

Dar por sentado qué es la «*tensión erótica*» nos llevaría a arrancarnos los ojos (como *Edipo*) cuando, movidos por la curiosidad, forzamos hallar una respuesta desde la razón. Responder a esta pregunta supone cometer un acto que exige arrojo y plena conciencia del peligro y no un acto temerario cualquiera. Visitar el *Hades* supone para *Psyque*, a más de la posibilidad de fracasar, no volver; de todas maneras, se atreve; y pese a no conseguirlo, lo consigue. De igual modo ocurre con el mito de *Alceste* que Müller introduce en el epílogo de su obra *Descripción de un cuadro* (1990). Se trata de lograr en escena algo semejante: ir tras *Eros* sin pretender cazarlo; lo mismo que la poesía que, para Pizarnik va más allá de lo que se es capaz de concebir,

Eros, también rebasa los límites de nuestra propia experiencia, en palabras de la poeta, (Díaz Nuñez, 2016):

(...) —aspiración estúpida, por otra parte—, aunque descubriera su esencia, aunque desvelara su origen más profundo, aunque la poesía toda y todos los poetas me fueran tan conocidos como mi propio nombre, llegado el instante de escribir un poema, no soy más que una humilde muchacha desnuda que espera que lo Otro le dicte palabras bellas y significativas, con suficiente poder como para izar sus pobres tribulaciones y para dar validez a lo que de otra manera serían desvaríos.

(pág. 17)

Acogemos las palabras de Pizarnik en lo concerniente a la escucha; esa disposición que con humildad ansía entrar en relación con lo *otro*, aquello que supera nuestra comprensión razonable y que, a más de desvarío, es también vuelo lúcido, poesía que remonta el alma a otros cielos; ese *otro*, voz alada que irrumpe y se hace presente (lo traemos a presencia en nuestra praxis), es *Eros*.

Crear en el teatro implica cultivar la capacidad para escuchar esa *otra voz*, requiere poner en marcha una estrategia de relación con el otro que conlleva la sutileza de la pregunta ¿puedo? Esta pregunta lo emplaza a uno mismo y al otro de un modo distinto, obliga a detenernos y observar la situación atentamente antes de llevar adelante una acción.

En el caso de la dirección escénica, la experiencia extrema implica tomar decisiones con respecto a un proceso vivo en el que nos hallamos involucrados directamente, lo que supone como estrategia, multiplicar las líneas de fuga, «líneas de tensión», entre los diversos matrices que intervienen en la escena. La tensión aparece desde el instante en que tomamos la decisión de

hacer algo, al poner en marcha una idea. Ese primer impulso es tensión pura; se trata de ir *acumulando tensiones*, organizándolas y dotándolas de sentido o dirección, interés.

En escena es el actor quien «pone el cuerpo» quien arriesga y compromete su ser, llevándolo al límite; es quien lo cuestiona todo —las veces que sea necesario— antes de tomar una decisión y entregarse a esta con arrojo. La experiencia creativa es extrema o no es, no existe otro modo, al menos no —insistimos en ello— para el teatro que nos interesa poner en marcha, cuya dirección exponemos en esta investigación. Es el actor quien dispone ante nuestros ojos el festín que antes y después, todos —incluido el espectador—, devoramos.

En el proceso creativo es un viaje, una partida sin retorno, un acto de liberación y arrojo porque no sabemos qué enfrentaremos. Provistos de lo que creemos ser y saber y de lo que creemos necesitar para desafiar lo imprevisible, damos el salto. Pero *aquello*, lo impredecible, siempre es más que todo lo que somos capaces suponer. Una vez embarcados en la travesía, en medio de la nada (ni allá, ni acá) nos embarga un vacío y miedo abisales, caemos en cuenta que el viaje de ida es al mismo tiempo un viaje de retorno, extraño registro. Mientras más nos distanciamos, más cerca nos sentimos de aquello que dejamos atrás. La mirada del arte es extrañamiento ¿asombro?, ¿curiosidad?, ¿vivir en el *extrañamiento* es vivir lo que ya conoces, mirándolo de otro modo?, ¿imaginación?, ¿reconocimiento? En aquello que nos extraña siempre hay algo que reconocemos como propio, algo nos es cercano.

Uno se extraña al poner en relación lo que desconoce con aquello que conoce, cuando la situación nos exige integrarlo, interpretarlo y explicármolo de algún modo. Partir en la búsqueda o iniciarse en algo ¿es un *eterno retorno*? No queda más que habitar ese espacio *entre medio* o

intermedio, que es la experiencia de búsqueda creativa, que supone ir un poco más allá cada vez, extender el viaje en el que se cruza constantemente la misma pregunta.

Cuando en el intento por acceder al *ser* (de la «*tensión erótica*»/creativa) te asalta la posibilidad del *no ser*, determinados por la pregunta ¿puedo? *Ser/Eros* (junto con el otro) y *no Ser/Tánatos* (locura y muerte), se asumen como complementos necesarios, no como antagónicos. Así, la «*tensión erótica*» deviene una cuestión de carácter ontológico. Entrar en esta tensión (que es flujo) presupone una forma de aproximación a lo *otro* (con tacto), elección que además implica llevar la tensión al límite. El escenario es el lugar donde el nacimiento y la muerte se extienden (desde el cuerpo/voz que se hace palabra, movimiento, acto) como experiencia extrema de lo vital («*tensión erótica*» que oscila entre *Eros* y *Tánatos*) y a la que ronda la fatalidad o *pathos* (espíritu trágico griego); y que, en tanto movimiento expansivo (desborde/exceso), hace posible también la aparición de todo lo que es *periferia* (lo grotesco, lo escatológico, lo obsceno).

Para Pizarnik (Díaz Nuñez, 2016), si *Eros* es «pregunta que se extiende» *Tánatos* es el reverso de la misma pregunta, es «respuesta» implícita y oculta, es paradoja. Somos sujetos eróticos: esa tuvo que ser siempre la respuesta original, pues *Eros* es transgresión del ser extraviado en el laberinto (rizoma, mapa) en donde no cabe el lenguaje, es desorden y silencio.

En el caso del acontecimiento escénico, la «*tensión erótica*» como energía vital (indomable e ingobernable) articula, pone a convivir —mediante mecanismos de interacción que exploran en aquello que se ha dispuesto como marco de referencia o norma—, y excede sus límites. Se trata de dispositivos transgresores tendientes a sobrepasar, a extralimitarse; son incapaces de contener esta energía que es exceso (*surplus*, como lo define Bataille) (1957, pág. 44), en tanto subvierte

el equilibrio que se sostiene entre la norma y el trabajo. Consideramos necesario insistir en este aspecto transgresor de *Eros* como *exceso* de energía, a la cual, sin duda, la sexualidad está poderosamente ligada. Esto permitirá apuntalar algunos conceptos vinculados a la «*tensión erótica*» y su importancia en la función contrahegémica de los dispositivos.

En la investigación doctoral *Perras palabras: del erotismo a la obscenidad en la obra de Alejandra Pizarnik*²², Susana Díaz Núñez (2016) observa en la poesía de Pizarnik la presencia de *Eros* como *exceso* de energía, en donde cumple como dispositivo contrahegemónico. En palabras de Díaz:

(...) mediante ella violamos lo prohibido siendo conscientes de que estamos violando [recordemos a *Penia* y la violación de *Poros*], de que, ya abandonado, lo prohibido seguirá siendo prohibido pues ésta era la condición *sine qua non* (...) habremos experimentado la transgresión que reconcilia al ser humano con su lado irracional, con la sexualidad de la cual se avergonzó cuando se sensibilizó acerca de sí mismo. Sobre esta vergüenza comenzó su andanza erótica. Y a través de la transgresión recorrió de modo humano, esto es, con conciencia, los laberintos de su animalidad rechazada.

(pág. 205)

No es nuestra intención reducir el concepto «*tensión erótica*» a un arte relacionado con el placer, o lo sexual, o ambos; tampoco se trata de llevar a cabo una definición unívoca, pues limitaría su alcance en los campos de lo conceptual y de la praxis, contradiciendo una de sus características más relevantes, al decir de Pizarnik: *ampliar el territorio de la experiencia humana*, des-limitarse, extenderse.

²² Poeta argentina; en su obra el aspecto erótico —más próximo a lo abyecto, obsceno y escatológico— tiene una presencia potente.

1.4 Eros, experiencia de finitud del límite y del exceso

El erotismo se entiende, desde esta perspectiva, no como la sublimación de la idea, en donde es posible encontrar la belleza, como lo plantea Platón, sino como señala Alejandra Pizarnik «la sublimación del cuerpo, de la animalidad de la carne escondida detrás de la belleza. Su rostro oculto es el de la muerte, iluminado por el fuego del deseo sexual» (Díaz Nuñez, 2016, pág. 50). La transgresión, según Bataille, consiste en la violación de la prohibición, sin suprimirla. El erotismo participa de ese carácter transgresor porque es violencia al pesar una prohibición sobre la sexualidad, sobre la animalidad del ser humano y porque excede los límites, “toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” (Bataille, 1957, pág. 22).

En el erotismo, el ser humano vive la experiencia del límite y el exceso como gasto improductivo, pérdida insensata. El planteamiento sobre el excedente de energía que se produce en la naturaleza adquiere sentido en el concepto de *exceso* propuesto por Bataille (1957). Dicho gasto se halla presente en todas las culturas y acontece de dos modos: en *forma gloriosa*, como exaltación de la vida (en la poesía, la risa, el erotismo) o en *forma catastrófica* (lujos, guerras, fundamentalismos, entre otras) (Núñez, 2017). En los instantes en que ocurren estas dos descargas, el sujeto se halla fascinado y atemorizado, producto de la crisis de las categorías racionales y de su consecuente fusión. Esta experiencia interior, entendida como condición de lo erótico —en tanto esfuerzo voluntario de rebelión—, introduce en el sujeto un sentimiento de continuidad frente al aislamiento, pues *la esencia del erotismo es la nostalgia de la intimidad perdida* como forma intrínseca al ser humano. En tal sentido, el erotismo sería el resultado de la dialéctica entre lo continuo (el *Ser*) y la nostalgia de continuidad del sujeto (lo discontinuo). Es

la conciencia de su propia finitud lo que le enfrenta a la soledad y la fragilidad de su existencia particular (Tosticarelli, 2017).

La idea de fragilidad nos encamina a lo que sería una estética de *la vulnerabilidad* desde la que se intuye otra forma de aproximación y comprensión humanas, en oposición a la normativa hegemónica que centra la mirada en lo realizable, lo razonable, lo útil. Martina Tosticarelli entiende lo retórico como un ejercicio del lenguaje que presupone exceso y desbordamiento, al respecto precisa: «La experiencia de la vulnerabilidad nos condiciona porque evidencia nuestra interdependencia mientras nos insta a mover nuestros límites, a desestructurar lo razonable y consentir la alteridad» (2017, pág. 5). Desde esta mirada, la categoría de lo vulnerable propiciaría en la praxis teatral cierto tipo de experiencias. En el análisis de las obras teatrales que presenta la autora, hace referencia a experiencias como: *suspense*; desconcierto e incomodidad; extrañamiento y admiración. La noción «vulnerabilidad» supondría dejarse afectar por el contexto, aceptando la posibilidad del *desgarro* y del *equivoco*; se complejiza la búsqueda creativa al incorporar la pulsión de lo discontinuo, que se considera inútil desde los imperativos de la sensatez (Tosticarelli, 2017). Se trata de destacar lo erótico como energía que moviliza las fuerzas de la pulsación, la ensoñación, la imaginación, la intuición, frente a los imperativos de lo sensato (*logos*), pero sin desatender la pulsión de muerte, que junto con *Eros* han sido «sublimadas» —es decir, transformadas en un acto aceptado por la moral social— y «arrancadas» del contexto corpóreo.

Al trasladar esta idea al campo del teatro, este convoca la presentación de cuerpos percibibles, como materia perceptible; por tanto, pulsión de muerte que da cuenta de la finitud de la energía vital. En la experiencia viva que es el teatro, irremediamente asistimos *junto* al otro

a esta presencia de *fragilidades*. Por medio de la sensación, pasamos de un orden a otro sin pasar necesariamente por la interpretación, de modo que el *movimiento* de la sensación no se realiza sin afectar el propio cuerpo y el del otro.

Como objeto orgánico, sentido y percibido, el teatro es registrable a través de los sentidos, y es en la *poíesis* corporal (cuerpo poético del actor) donde acontece el registro del otro y el propio registro. En el encuentro y desencuentro entre actor-espectador conviven ambas pulsiones: generación y destrucción. Así, en el reconocimiento de la propia fragilidad y del otro, podemos hallar nuevas formas de *contacto*. Para Bataille (1957), el erotismo se presenta como un contradictorio y destructor impulso del individuo (que busca la continuidad pérdida en el nacimiento), como esencia discontinua del *yo* individual, componente esencial y a la vez problemático.

La condición de lo sagrado (presente en el teatro) ampara el comportamiento sexual y la muerte; estructura y estabiliza (neutraliza) su instinto destructor, tendiente a la desestabilidad y disolución²³ lo cual pone en peligro la seguridad de la organización: «lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Repito: una disolución de las formas de vida social, regular, que fundamentan el orden discontinuo de las individualidades que somos» (Bataille, 1957, pág. 23).

Este planteamiento refuerza el carácter contrahegemónico del erotismo como fuerza en rebelión que dispara otras formas de contacto y promueve diversos tipos de encuentros y relaciones humanas, en tanto cuestiona la vida social como algo que debe regularse. Lo liminal y

²³ Para llegar a esa tesis, Bataille (1957), aplicó la *antropología de lo sagrado* y su función constituyente en la sociedad.

el exceso como condición de lo erótico, como posibilidad de extenderse más allá del límite de lo individualidad, como algo cerrado, expone al cuerpo a otras posibilidades de experiencia.

1.5 Eros, el impulso dionisiaco como fundamento de la vida/escena

Es necesario trasladar la pulsión erótica a la escena desde la rebelión consciente para experimentar otros modos de encuentro. Cristian de Bravo hace referencia de manera muy precisa a la «*tensión erótica*» y a su contribución como parte esencial de la *poíesis* con respecto a la técnica (*techné*):

La tensión erótica atraviesa la existencia humana entera porque configura a la vista de su plenitud esencial el ánimo y la disposición de la vida. Para representarlo en analogía con la afinación de un instrumento musical, el *Amor* sería aquella tensión que busca entonar al hombre, es decir, disponerlo bajo un determinado tono o ánimo, no solo algunas veces, sino constantemente. Así tal o cual movimiento humano al tensarse según tal o tal entonación, como las cuerdas de un violín, busca un determinado acorde y al encontrarlo se cumple a si mismo propiamente. Esta tenencia del acorde se determina en cada caso como una *ἔξις*; esto es, como un particular comportamiento que los hombres tienen en tanto participan del *Amor*. Por ello es que el hombre al ser amante se tiene a si mismo tendiendo hacia la apropiación de su ser.

(Bravo Delorme, C. de, 2014, pág. 233)

Un arte vinculado a *Eros* como experiencia, reclama la búsqueda sostenida de la tensión que “entona” al ser humano en el acorde preciso para que pueda “apropiarse de su ser”. Esta «*tensión erótica*» que atraviesa la existencia humana, tiende a buscar la “afinación” del ejecutante en la ejecución del acto mismo. Este acto atraviesa la hostilidad que nace del dogma

como pretendida certeza; es un movimiento que se dirige hacia el otro como acto de amor concreto porque acompaña, cuida, sostiene.

En un contexto que se presume «civilizado» —a pesar de la creciente violencia, de la crueldad (guerras, migraciones forzadas, hambrunas, genocidios y demás)—, donde la indolencia y el cinismo campean —ya se han violado los límites mínimos que exige la convivencia humana—, la conmoción interior que se desata debe animarnos a reconocer nuestros desaciertos como artistas con respecto al alcance de esta agresividad «que se alimenta de sí misma», como lo menciona Anna Bogart. La directora escénica del *Saratoga International Theatre Institute Company (SITI)*²⁴ ahonda en el sentido del quehacer del oficio del artista:

La labor del artista consiste en estar vivo y en guardia en el espacio entre las convicciones y las certezas. La verdad en el arte reside en la tensión entre realidades enfrentadas. Intentas encontrar formas que den cuerpo a la ambigüedad y la incertidumbre existente. Al resistirse a la certeza, uno intenta ser lo más lúcido y exacto posible respecto al estado de desequilibrio y de incertidumbre. Actúa a partir de la experiencia directa del entorno.

(Bogart A. , 2015, pág. 16)

Nuevamente aparece el artista como *metaxy-daimon* que se desplaza entre posibilidades (en la tensión entre realidades enfrentadas) que le exigen estar atento para saber hacia dónde dirigir su mirada y su acción, y ser capaz de recrear nuevas formas de resistencia. En este sentido, el artista es un guía siempre alerta de los pasos de la humanidad, desde el goce vital, intuitivo y lúcido, y en adaptación creciente y constante.

²⁴ Fundada por Anna Bogart junto a Tadashi Suzuki en 1992, con el propósito de “redefinir y revitalizar el teatro en Estados Unidos haciendo hincapié en el intercambio cultural y la colaboración internacional” (Bogart, 2015).

Ocuparnos de la «afinación del propio ser» para hacernos escuchar con la delicadeza de las «cuerdas del violín» o, cuando si la situación lo demanda, con el retumbar de mil tambores. Es entonces cuando el arte reclama su lugar en la existencia del ser humano; es el momento de hacer sonar todas las músicas, reconocernos *daimones*-mensajeros. Bogart (2015) cita en su texto al compositor y director Leonard Bernstein para quien la respuesta de un músico frente a esta violencia creciente es hacer la música aún más intensa «esto es lo que yo quiero hacer, quiero que mi música sea más intensa. No más alta, sino más elocuente, expresiva, magnética y poderosa» (pág. 17). Podemos, desde esta perspectiva, interpretar que la *intensidad* a la que hace referencia Bernstein también tiene que ver con la capacidad de acrecentar la «*tensión erótica*».

Cuando proponemos que la experiencia creativa, o es extrema, o no es, nos referimos a la necesidad de llevar al límite nuestro compromiso con lo que hacemos. Esto supone un acto de amor: en él comprometemos nuestra vida y nuestra muerte. Un acto de entrega genuino, no como verdad absoluta, sino como registro concreto del *Dar*, que puede ser tierno, persuasivo o brutal; en todo caso, siempre relevante con respecto a la complejidad de nuestro contexto humano. En el acto de la entrega desprendida —genuina— (Ortega y Gasset, 2018), se logra *conectar* con algo, se articula y, en consecuencia, se torna más resistente y flexible, se sostiene y perdura, para hacerse escuchar.

Ortega y Gasset concibe el amor como «el modo de ser de las cosas en plenitud», y este modo en plenitud no es sin el *otro*, sin una puesta en relación, el ser como relación. Hace referencia a Molinuevo, quien al respecto señala:

Así la vida es una realidad transitiva y relacional: vivir es siempre convivir. La vida es un tejido de relaciones en la que uno es él mismo en los demás. Y querer ser en plenitud significa ser él mismo en la totalidad de esas relaciones como posibles modos del ser.

(Ortega y Gasset, 2018, pág. 26)

Eros-metaxy se moviliza de manera constante, extiende límites y amplía posibilidades, descubre nuevos sentidos y crea nuevas formas, inventa espacios y crece sin restricciones, anima la vida. En lo que concierne a la escena, *Eros-metaxy* diversifica las posibilidades del encuentro (como diversas son las miradas y los sentires humanos), esta cualidad articuladora sostiene el artefacto escénico.

Así, por medio de un *vínculo invisible*, *Eros* evita la disgregación y caída en el caos (Ortega y Gasset, 2018). Esta intención «amorosa», en conexión constante con lo *otro* que aspira a la unidad en la diversidad, es para Ortega y Gasset una concepción de pensamiento dialéctico «el reconocimiento de la naturaleza dual (propuesta en *El Banquete*, por Platón), bifronte, centáurica en el hombre, aspira a una síntesis que no elimine la diversidad (...) Si el amor *es una forma de ser y de ver las cosas*, el pensamiento desde este enfoque es arte erótica: un estilo, una forma de ser del hombre y de las cosas» (Ortega y Gasset, 2018, pág. 27). El arte por medio de la desrealización de lo real construye el objeto estético a través de la metáfora, lo que permite al objeto *real* alcanzar un estatus *ideal*, pero observando sus diferencias; de ello resulta que *la metáfora es el arte erótico por excelencia*, un medio de conocimiento —no objetivador— que hace posible ser parte del génesis mismo de los objetos (Ortega y Gasset, 2018). El amor como expresión de la vida misma se moviliza hacia el otro, convive en la diversidad. Esta «Porosidad

del amor» —o «individualidad de a dos» como la nombra Ortega y Gasset—, implica un juego de aproximaciones y distancias, un fundirse que no confunde.

El cuerpo, desde esta perspectiva, se asume como *realidad del espíritu* y el sentimiento como *órgano de conocimiento* intencional (apasionado), pues es capaz de seleccionar, de ver *en plenitud*, de atender al detalle; en la «mirada del amor» opera un *logos micrológico* que hace posible el redescubrimiento constante. Precisa Ortega y Gasset: «...el amor vive en el detalle y procede microscópicamente. El instinto, en cambio, es macroscópico, se dispara ante los conjuntos» (pág. 138). Esta mirada micrológica, que anima y organiza el paisaje vital de la escena, se sostiene en el detalle de las circunstancias del contexto escénico (cambios en la iluminación, la atmósfera y la disposición de las cosas). A esta perspectiva sentimental, que organiza nuestra mirada como exigencia del ser como amor objetivo, Ortega y Gasset llama *geometría sentimental*.

Este «amor» se objetiva en escena por medio de una atención selectiva, que organiza de cierta manera para ser percibida por el espectador y lograr el tipo de conexión que nos interesa. El actor/creador decide con qué y cómo establecer la conexión entre los diversos sistemas expresivos o elementos constitutivos de la escena. El director, a su vez, toma las decisiones que cree pertinentes y selecciona a partir de lo que el actor/creador propone. Por otro lado, el espectador también elige (de manera más o menos consciente, más o menos intuitiva) aquello que percibe como indispensable para organizar su experiencia o lectura. La posibilidad de «aportar» a la propuesta depende directamente de su capacidad de abrir —y no de cerrar— posibilidades. Cultivar una mirada amorosa y prolija, que desarrolla la atención selectiva, que logra fijarse y tiende a un descubrimiento incansable en el otro y en lo *otro*; en la que operan la

intuición y la intención, que es capaz de descubrir la maravilla (*thaumastón*) —para otros irrelevante y oculta—, es descubrimiento afortunado, serendipia, *sistema de preferencias* que se manifiesta en el *fijarse* como lo señala Ortega y Gasset:

El imperativo de selección consiste, pues, en que al elegir uno se elige a sí mismo y muestra lo que es en lo que quiere ser. (...) se trata de querer ser lo que uno *tiene que ser*. Es decir, que elegimos, porque ya hemos sido elegidos. Aquí es donde se produce la intersección de la vocación con el destino.

(2018, págs. 39-40)

Esta selección aspira al encuentro genuino en escena con el otro/espectador; se trata de un amor auténtico —como autenticidad del ser—, acto de entrega desinteresado —*generosidad vital*— que configura un cierto *ethos* (comportamiento), asociado a un sentimiento estético de la vida que es plenitud de vida, generosidad, y también «el goce de la apariencia» (Ortega y Gasset, 2018, pág. 45). Ortega y Gasset enfatiza en la importancia de la diversión en la vida del ser humano e insiste en este aspecto como *distracción y descanso existencial*, como placer que permite el fluir de la vida.

El *deseo* es posesión, pues el objeto de nuestro deseo entra en nuestra órbita, contrario al *amor*, que, al igual que el odio²⁵, es *gravitación hacia lo amado*; es decir, el centro se desplaza al otro; quien ama se halla «fuera de sí» en dirección centrífuga y se prolonga en el tiempo como una corriente. Desde esta perspectiva, las cualidades comunes al amor y al odio, son el movimiento centrífugo, el desplazamiento virtual hacia al objeto amado y la cualidad de lo

²⁵ Sin embargo, Ortega establece una diferenciación entre amor y odio: “Amar es vivificación perenne, creación y conservación *intencional* de lo amado. Odiar es anulación y asesinato virtual” (2018, pág. 65).

continuo o fluido, precisa Ortega y Gasset. Se trata de una proyección del propio sujeto en el otro, una fantasmagoría que se desvanece, por eso decimos que el amor es ciego «para Stendhal es menos que ciego: es visionario. No solo que no ve lo real, sino que lo suplanta» (2018, págs. 69-70). Se trata del «fraude del amor» insiste Ortega y Gasset, a propósito de lo cual cita a Kant, quien en la teoría del conocimiento plantea: «nuestras emociones eróticas no se regulan por el objeto hacia el que van, sino al contrario: el objeto es elaborado por nuestra apasionada fantasía. El amor muere porque su nacimiento fue una equivocación» (2018, pág. 73).

Idea contraria a la de Platón, para quien el amor es anhelo de engendrar en la belleza, en el encanto que esta despierta como impulso hacia lo perfecto, pues logra «absorber en su individualidad la del ser amado»; implica sentirse «metafísicamente *Poroso* para la otra individualidad». Desde este punto de vista «el enamoramiento es un fenómeno de la atención». Una mirada sostenida que en escena transita de un lugar a otro²⁶ y nos aproxima al régimen atencional anómalo del maniático, pues el enamoramiento mismo es un estado anómalo insiste Ortega y Gasset (2018): «A fuerza de sobar con la atención un objeto, de fijarse en él, adquiere éste para la consciencia una fuerza de realidad incomparable». Entramos en la psicología del *arrebato erótico* « (...) no caminar sobre los propios pies, sino sentirse llevado por alguien o algo, el raptó fue la primitiva forma de amor conservada en la mitología bajo la especie del centauro cazador de las ninfas que asienta en sus ancas». Así, «la función encargada de dar a la mente su arquitectura y articulación es la atención» (págs. 84, 85, 93, 98, 118 y 122). Esta necesidad propia del actor/creador y del director de volcarse al contexto de la escena, involucrarse a fondo, entregarse al detalle y permanecer extrañado y maravillado en el instante,

²⁶ La tipología focal, desarrollada entre otros por Ramón Grifféro, en su libro *Dramaturgia del espacio* (2011).

es tal como lo concibe Bogart: «El arte es una exquisita y extravagante pérdida de tiempo y un mundo totalmente volcado en sí mismo» (2015, pág. 18). El actor/espectador debe volcarse en sí mismo para escuchar el sonido de la propia música interior, dejarla emerger a la superficie para crear un nuevo lenguaje que pueda ser compartido por todos, del cual seamos capaces de disfrutar y que nos sea imposible resistir.

Cuando se hace evidente la imposibilidad del lenguaje (escrito o hablado) para conectar entre seres humanos, el arte levanta la voz de la humanidad porque tiene la capacidad de poner a convivir imposibles²⁷, el arte parece surgir cuando se manifiesta lo imposible. En su libro *El teatro y su doble*, así lo menciona Artaud (1990a):

El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues solo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados.

(pág. 29)

Desde otro enfoque de abordaje de la obra *El Banquete*, De los Reyes, en su estudio *De la erótica platónica. Una interpretación* (2012); destaca la interpretación de lo erótico en tanto aspiración y deseo de lo bueno y lo bello: *metaxy*, como intermediario entre lo físico y lo metafísico, y como *daimon* —en tanto imperfecto y carente—, capaz de vincular la oscuridad con la luz, la materia con el espíritu, el sexo con la idea, lo humano con lo divino. En este

²⁷ En el taller “*Composición e improvisación*”, como parte del *Openprogram Jerzy Grotowski* en Turquía, al cual asistimos en 2019, fue posible constatar la posibilidad de componer, mediante la indagación en el ritmo, melodía y armonía, un lenguaje sonoro, que persas, turcos, latinoamericanos, europeos, asiáticos, y demás, éramos capaces de compartir, sentir, y comprender, más allá de las diversidades de lenguas: era posible contactar.

transitar constante, *Eros* adquiere la dimensión de *intérprete*, como se advierte en el siguiente diálogo de *El Banquete*:

—Un gran demonio, Sócrates; porque todo demonio ocupa un lugar intermedio entre los dioses y los hombres. —¿Cuál es, le dije, la función propia de un demonio? —La de ser intérprete y medianero entre los dioses y los hombres; llevar al cielo las súplicas y los sacrificios de estos últimos, y comunicar a los hombres las órdenes de los dioses y la remuneración de los sacrificios que les han ofrecido. Los demonios llenan el intervalo que separa el cielo de la tierra; son el lazo que une al gran todo. De ellos procede toda la esencia adivinatoria y el arte de los sacerdotes con relación a los sacrificios, a los misterios, a los encantamientos, a las profecías y a la magia. La naturaleza divina, como no entra nunca en comunicación directa con el hombre, se vale de los demonios para relacionarse y conversar con los hombres, ya durante la vigilia, ya durante el sueño. El que es sabio en todas estas cosas es demoniaco (1); y el que es hábil en todo lo demás, en las artes y oficios, es un simple operario. Los demonios son muchos y de muchas clases, y el Amor es uno de ellos.

(Reyes, D. de los, 2012, págs. 338-340)

El artista, al igual que *Eros*, pertenece a la especie de los *grandes demonios*: el intérprete, que interpreta su contexto y lo recrea sensiblemente para entregar una revelación que es siempre una pregunta refundada. En el último grado del conocimiento erótico se produce el *thaumastón*: la revelación de algo maravilloso (lo inefable) adscrito a la idea de la inmortalidad del alma, señala De los Reyes (2012); se trata de una belleza eterna, no temporal o contingente, incapaz de manifestarse de forma concreta a través del cuerpo, del *logos* o la episteme. Una experiencia espiritual, idealista y esencialista que inspira a vivir bellamente, porque infunde un instinto vital

y un *impulso osado*. Tal osadía en la mitología griega evidencia las acciones eróticas, que impulsan acciones heroicas inspiradas en actos éticos (Reyes, D. de los, 2012)

Esta revelación de lo inefable en el acontecimiento escénico es experiencia individual que apela a la colectividad y adquiere potencia como experiencia generadora; esta dinámica multiplicadora —que propone el platonismo— se reproduce en el encuentro del amado-amante. En el contexto teatral podríamos ubicar al espectador en el rol de *amado* como destinatario del acto creativo/amoroso y en el rol de *amante* al actor/creador en tanto intérprete/mediador, capaz de entregarse en acto de amor y ser, al mismo tiempo, capaz de entregar una nueva interpretación de la realidad. Este enfoque ubica al espectador en un rol aparentemente pasivo como depositario del acto amoroso; sin embargo, cumple un rol activo en el ejercicio erótico del encuentro escénico al participar activamente del proceso poiético (*poíesis* escénica). De este modo, se produce un cambio de perspectiva con respecto al lugar de enunciación que en la dinámica del acontecimiento escénico ocupan el actor y el espectador (donde tradicionalmente el actor asume un rol activo y el espectador un rol pasivo). Se trata de que el acto poiético estimule la participación del espectador desde la reflexión y el goce estéticos.

Aristófanes, personaje de *El Banquete*, recurre al mito del andrógino original para explicar que el misterio universal de la atracción —como seres incompletos que somos—, en lo amoroso y lo sexual se produce en respuesta a la necesidad de completarse. Sería la carencia de sí lo que nos mueve a buscar al otro. El tema de la carencia surge a partir de una necesidad que «tiene el carácter de una *falta*, lo cual, no obstante, no debe comprenderse como una mera privación, sino, ante todo, como una *inquietud* que es provocada por aquello a lo cual tiende» (Bravo Delorme,

C. de, 2014, pág. 233). El hallarse-en-falta de *Eros* es consecuencia de un incumplimiento del ser.

En otras palabras, la vida humana, en cuanto está dispuesta por sí misma a dar a luz, tiende con urgencia, es decir, por estar atravesada por su incumplimiento, a su apropiación, a conquistar la suprema constancia de su propio ser a partir de la indigencia y miseria de su finitud.

(Bravo Delorme, C. de, 2014, pág. 236)

Así, la vida humana es erótica porque es, en primer lugar, poiética, ya que por medio de la *poiesis* el hombre se vincula al Ser en la hermosura. Según Platón (Bravo Delorme, C. de, 2014):

Es la visión por cierto para nosotros la más aguda de las percepciones que, por medio de nuestro cuerpo, deja que las cosas nos salgan al encuentro, pero con ella no se ve como con el saber, porque nos saldrían al encuentro terribles arrebatos, si en lo que se muestra a partir de una forma resplandeciera con la misma claridad y así llegase a nuestra visión y de igual modo con todo cuanto es digno de amar. (pág. 240)

Platón reconoce en la belleza la más clara de las percepciones, ver la hermosura implica operar por medio del *saber*, pues es preciso *descubrirla*. No se trata únicamente de la irrupción de lo bello por medio de la sensación en forma caótica y desordenada, sino en *dejar libre* la más arrebatadora claridad de la *idea*; así lo expone y precisa Bravo Delome:

La llamada hermosura de las formas, es decir, el modo como las apariencias y percepciones acontecen en el mundo, no tiene que ver en nada con la hermosura misma, sino solo por el nombre. La hermosura misma es la transparencia que arrebatada, no del modo como arrebatan las formas de la sensación, sino de tal manera que, no obstante, quien *ya ha visto*, puede entrever sensiblemente, a

través de aquellas, la hermosura misma. Pues cuanto más irradiante y resplandeciente la transparencia del ser, más cumplido el modo *poiético* de la vida.

(2014, pág. 240)

A través de las sensaciones se puede entrever la hermosura misma, pues la verdad de la idea resplandece en la belleza que arrebatada y provoca la *poiesis* en la vida humana, como también ocurre en el teatro; es decir, esta provocación erótica hace irrumpir la técnica en la cual el hombre se sostiene en la verdad; así la belleza pone a la vista la técnica por medio de la erótica de la vida y provoca el cumplimiento de la *poiesis* esencial de la vida. Heidegger observa que, en el contexto de la modernidad de enfoque positivista, lo que moviliza la posibilidad técnica, en tanto impulso de creación, no se halla en la carencia como falta constitutiva de la existencia —como lo advierte Platón en *El Banquete*—, sino en el vacío de la razón moderna, que examina a la naturaleza cosificándola en desconexión, *muerta y sin espíritu*, instaurando un mundo ficcional y por lo tanto manipulable (Bravo Delorme, C. de, 2014).

1.6 Dar a luz centauros: hibridez (delirio y razón)

El acontecimiento teatral revive ese «algo» que nos remonta a un tiempo en el que el ser humano se hallaba vinculado a la naturaleza como experiencia vital, *fuera primigenia* cercana al culto en forma de alabanza. A través de la experiencia artística «damos a luz» pulsiones personales que son también universales, que nos retroalimentan a nosotros mismos, intercambio entre el yo y la alteridad, entre el delirio y otros estados de la conciencia y la razón, la vigilia. Así, la *poiesis* se aproxima a un procedimiento de carácter ritualista y mítico.

Walter F. Otto²⁸ en *Dioniso. Mito y culto* (2017) centra su interés en el *culto* ceremonial y el mito en la Antigua Grecia, desde un enfoque que se opone a las hipótesis racionalistas, las mismas que, según él, forzosamente adecuan la mentalidad moderna a la esencia religiosa del espíritu griego. Otto entiende el culto como un todo perteneciente a las categorías de las *creaciones* monumentales del espíritu humano; lenguaje por medio del cual, la humanidad apela a *lo excelso* y a *lo divino*.

Como fenómeno creativo, el culto da cuenta de sí mismo, *habla porque tiene que hablar* «a prueba de su grandeza es la fuerza que despierta» (Otto, 2017, pág. 30); en todos los tiempos, continua Otto, los creadores han reconocido *la manifestación de lo divino*, lo atestiguan Homero, Hesíodo y hasta el mismo Goethe lo celebra: «los pensamientos más sublimes no están en manos de los hombres, sino que estos han de recibirlos con temeroso agradecimiento en su calidad de dones y de obsequios» (Otto, 2017, pág. 36), afirmación que nos recuerda a Kartun «el teatro teatra»: el teatro da cuenta de sí mismo.

El imaginario griego, poblado de seres mágicos/híbridos (centauros, minotauros sirenas, machos-cabrios, ninfas/laurel, ninfas/agua), es consecuencia de una proximidad con lo divino-naturaleza. No se trata de una «mentalidad mágica»²⁹ producto del pensamiento humano, ingenuidad o superstición³⁰ que resulta de la incapacidad de dar una respuesta razonable y

²⁸ Walter F. Otto (1874-1958), profesor de filología latina en Frankfurt, entró en contacto con la etnología, la antropología y las ciencias de las religiones, escribió más de una veintena de libros sobre la importancia y significado de la mitología y religión griegas antiguas.

²⁹ Otto plantea que tal concepción es resultado de una serie de errores, justificados en mecanismos aislados de causa/efecto, basados en una relación de voluntad de dominio de la naturaleza con el presupuesto de alcanzar un objetivo útil, lo que revela la estrechez de miras de la lógica racionalista (2017).

³⁰ Al respecto Otto puntualiza: “la esencia de la superstición no radica, como enseñó Tylor, en que se aferre a lo desechado a pesar de que sus premisas ideales no tengan ya validez, sino en que un comportamiento que en su día

práctica, como lo exige la lógica del hombre moderno. Otto insiste en la deficiencia de la lógica moderna al abordar el mito desde su estrecha interpretación científicista, que excluye la *experiencia* de quienes *estuvieron implicados en él con todo su ser*. Al respecto menciona:

Persuadámonos de una vez por todas de que no tiene sentido derivar lo productivo de lo no productivo, de deseos, temores, nostalgias; las ideas vivas que han hecho posible el pensamiento racional, de procesos del entendimiento; el reconocimiento de lo esencial, que crea espacio y dirección para la tensión que aspira a un fin, del sentido de utilidad.

(2017, pág. 40).

Se intenta recuperar con esta reflexión el poder *productivo* de la imagen de lo divino, la capacidad de percibir lo otro, siendo al mismo tiempo lo otro. La *sublime epifanía de lo divino* hizo posible que el ser humano fuera consciente de su propia imagen —insiste Otto—; la sublimación de esta experiencia le permitía conectarse de otro modo con la naturaleza como divinidad, la *proximidad* a la divinidad era lo máspreciado «sentir lo que significa la cercanía inmediata de un dios» (2017, pág. 32). La danza y la música, que dieron origen a la tragedia, como formas vivas del culto, se activaron en esa proximidad con lo divino. Su hálito fresco y fuerza creadora impulsaban la creación sagrada en «divina plenitud»; lo que hoy llamamos arte surgió como fuerza primigenia en el culto, aunque más tarde se desvincularía de este volviéndose mundano (Otto, 2017).

Todo lo vivo era, a su vez, parte de la propia existencia; no existía lo *otro* como ajeno, sino que era prolongación del propio cuerpo «el Otro posee una significación mucho mayor, como el

surgió de una gran idea se adapte a una mentalidad más prosaica y se ponga al servicio del propio interés» (2017, pág. 47).

epítome de todo lo que aquel considera sus objetivos y fuerzas» (Otto, 2017, pág. 42). La naturaleza no era solamente algo que devorar; la vida y la muerte eran en estrecha relación y en permanente tensión; era imposible sobrevivir aislado o alienado en sí mismo. El culto como creación «está tan ligado a un ‘imperioso sentido de cercanía de lo sobrehumano’ que el hombre se ve arrastrado con su propio ser al acto de la configuración creadora» (Otto, 2017, pág. 38); el culto a la naturaleza convocaba la energía creativa humana, en la estrecha unión de ambas.

El ser humano integrado a la naturaleza lograba lo más deseable: aproximarse a la divinidad. El ser híbrido evidencia tal concepción. Los mitos vehiculizan la carga erótica de tal convivencia, que en tanto energía vital —fuerza primigenia— se asocia a la procreación y al placer. En la mitología griega abundan los relatos de encuentros amorosos y sexuales, raptos y violaciones entre seres humanos, animales y demás seres (animados e inanimados). En todos ellos el componente erótico ocupa un lugar destacado. El arrebato sexual de la reina *Pasifae* por el toro sagrado que *Poseidón* envía a su marido para ser sacrificado en su honor, es el castigo del dios a la «astucia» de *Knosos* quien, para apropiarse del espléndido animal, pretende burlarlo sacrificando a otro en su lugar. *Pasifae*, enloquecida de deseo, ordena a *Dédalo* construir una vaca de metal cubierta de cuero de animal para engañar al toro sagrado y copular con este, resultado de lo cual nacerá el *Minotauro*³¹ que recibirá por nombre humano: *Asterión*.³²

¿En dónde, si no en el arte, es posible recrear y redimensionar el mito, buscarle otros sentidos e interpretaciones? En el mito se halla el misterio que estimula la creación, nos atrapa en

³¹ Sobre el minotauro volveremos más adelante. Se trata de un importante elemento de análisis en el montaje *Arrebato Opus 52* y en la investigación-creación *Mujer en llamas*.

³² Los escritores latinoamericanos José Luis Borges (*La casa de Asterión*) y Julio Cortázar (*Los Reyes*), retoman el mito del laberinto y el minotauro para escribir un cuento y una obra corta de teatro, respectivamente.

un mundo *entre* la ficción y la realidad, tal como ocurre en el teatro. Los mitos nada tienen que ver con una mentalidad materialista o mecanicista fundamentada en una idea de utilidad; mientras más se los justifica desde esta perspectiva, más se los despoja de su contenido originario «degradando la práctica sagrada en un acto de sentido común» (Otto, 2017, pág. 51), despreciando su sentido paradójico y contradictorio que es lo que precisamente los define como creación.

«¡Oh algarabía, silenciosa como la muerte!»

Nietzsche, Dionysosdithyramben.

(Otto, 2017, pág. 104)

Al volver la mirada hacia la tragedia griega, hacia sus mitos, Nietzsche recupera en el *sentimiento trágico* el reencuentro del ser humano con la música y la danza presentes en el coro trágico vinculado al culto de *Apolo* y *Dioniso*. De este modo, se reintegra al ser humano con la naturaleza en tanto potencia dadora de vida. Para Nietzsche (1998), el contacto con lo divino está dado en el encuentro con la naturaleza; en acto de comunión de la vida y la muerte, ambas *danzan al unísono* y para ello precisan de un cuerpo.

En la experiencia de la danza y de la música, el ser humano se funde con la naturaleza. El movimiento y la música como abstracciones potencian al coro trágico que es manifestación de voluntad del colectivo (voz y fuerza del conjunto) y parte de un todo junto a la naturaleza. Es en el alboroto de la dionisiaca en donde tal fusión nos anuncia el reencuentro con esa fuerza primigenia y creadora:

Surge el mundo ancestral, las honduras del Ser se han abierto, las formas primigenias de todo lo creativo y destructor con sus infinitos dones y sus terrores infinitos se alzan trastocando la inocua imagen del mundo familiar perfectamente ordenado. No trae ensueño ni engaño, traen la verdad...una verdad que enloquece.

(Otto, 2017, pág. 107)

No podemos —desde nuestro contexto actual y desde un pensamiento racional, por más información que tengamos al respecto— decir lo que, como experiencia, era el culto en el mundo ancestral. Tendríamos que vivirla, como actores y espectadores «n carne propia», lo cual es ya imposible. Sin embargo, podemos recrear las condiciones para que acontezca una experiencia semejante. Cuando nos integramos a la naturaleza, nos aproximamos a esa experiencia primigenia conmovidos con el encuentro. No decimos: esto es un árbol, eso una montaña, aquello un ave...Lo percibimos como un todo, y percibimos también el detalle, el árbol es la montaña y es el ave. También nosotros formamos parte del paisaje y somos el ave, la montaña y el árbol; además, nos maravillan las tonalidades del atardecer, la tibieza del viento, la rugosidad del tronco del árbol, el canto del ave... Sin necesidad de poseer nada de aquello, nos invade una sensación de *divina plenitud*, y todo acontece de manera desprendida. La naturaleza es ese *otro* con el cual convivimos, somos ella, en integración.

En ese estado de *divina plenitud*, hacemos uso de la tecnología y, abruptamente forzamos la entrada en el paisaje (sacamos una *selfie*), en ese instante nos autoexcluimos al pretender tomar el control para poseerlo de algún modo. No queremos integrarnos a la naturaleza, sino, apropiarnos del paisaje; en ese instante lo cosificamos y nos cosificamos. Cuando escuchamos música, somos el paisaje de la música; observamos danzar y somos el paisaje de la danza, desde

este estado de divina plenitud: «todo lo cerrado se abre. Lo ajeno y lo hostil conviven en sorprendente armonía» (Otto, 2017, pág. 107), entramos en su flujo, en su lenguaje, y logramos trastocar nuestro ánimo.

Con el teatro ocurre algo un tanto distinto. Al incluir la palabra, se incorpora un código que es necesario descifrar por ciertos medios. Nos percatamos de esta complejidad al presenciar teatro de texto en un idioma que no comprendemos: se evidencia la relevancia de la palabra sobre los demás lenguajes, se genera una disrupción con respecto a esta *divina plenitud* al constatar que somos incapaces de descifrar por completo el significado.

El lenguaje de la música, la danza, y las artes visuales, puede conmovernos directamente sin apelar indispensablemente al *logos*. Escuchar un coro cretense en el contexto actual nos conmueve, hasta el instante en que surge la necesidad de comprender el sentido de la palabra. Se produce entonces el distanciamiento; aún así, continuamos sujetos a la experiencia por otras vías: la sonoridad de la voz, los instrumentos musicales, el cuerpo; sin embargo, algo nos perturba: el *logos* reclama, sentimos la experiencia incompleta (Música griega. Heraklión-Creta, 2018). La palabra no comprendida genera una distancia con respecto a la experiencia como conmoción. La capacidad de manipulación y poder de la palabra es enorme, incluso entendiendo la lengua no siempre podemos acceder por completo a su intención o significado, ya que exige diversos niveles de competencia lingüística.

El teatro perdió el contacto con su fuerza primigenia (la danza, la música y el coro) al enfocarse de lleno en la palabra, Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* (1998), señala la necesidad del rescate del sentido del coro trágico en el teatro.³³

En la actualidad es posible que el teatro ya no satisfaga una necesidad pedagógica o religiosa como culto, como en la antigua Grecia, pero consideramos indispensable recuperar el *sentimiento trágico* presente en el rito y culto ceremonial en tanto *tensión* que acontece en el cuerpo (que es pasión y razón) como posibilidad de liberación. Al respecto Otto destaca:

Por ello, también aquí se enfrentan las paradojas del Ser con una fuerza colosal. Ningún pensamiento arbitrario, ningún afán de salvación las compensa. Solo en lo opuesto a la compensación, en la tensión máxima, al darles rienda suelta y permitirles expresarse, ilimitadas y salvajes, se anuncia el gran secreto de la unidad de las insondables profundidades del Ser. Y no solo se anuncia: la unidad se revela en el culto y en el mito griego en forma de dios loco, de *Dioniso*.

(2017, pág. 136)

En este sentido, se hace referencia a «El Uno Primordial» (Nietzsche, 1998), el *uno que es dos*, la figura de *Dioniso* como dios bifronte (duplicidad), es la contradicción y es el sufrimiento inevitable, nacido dos veces del muslo de su padre, *Zeus*, quien lo rescata del vientre de *Sémele*, su madre mortal, antes de ser consumida por el fulminante resplandor del dios. Esta cualidad de *Dioniso* (también dialéctica) «liga lo excelso con lo insignificante, lo humano con lo animal, lo vegetal y los elementos en una unidad eterna» (Otto, 2017, pág. 227). Está unido al dios solar

³³ Paradójicamente, la tragedia ha llegado a nuestras manos por medio de la escritura, pues como acontecimiento vivo y efímero es imposible

Apolo, quien lo reconoce y celebra su divinidad y culto «incluso cabe decir que *Dioniso* moraba en Delfos con *Apolo*, y podría parecer que no solo se arrogaría los mismos derechos, sino que regiría por derecho propio la sagrada sede» (Otto, 2017, pág. 225).³⁴ Los dioses compartían el año festivo delfico; en los meses de invierno, *Apolo* dejaba el recinto bajo el cuidado de *Dioniso* hasta la primavera. Se entonaban los ditirambos y las *Tíades* danzaban en las laderas del monte Parnaso a cuyos pies se alzaba el imponente oráculo de Delfos. Ambos dioses se atraen conviven y buscan «el eterno contraste entre la vida que gira, interminable, y el espíritu sereno que contempla la lejanía (...) ¡Con ello, la religión griega habría alcanzado su cima más excelsa como consagración del Ser objetivo!» (Otto, 2017, pág. 232). En la celebración de la vida a través de la danza y la música, nace el teatro, como consagración de la divina naturaleza, fraterna unión de la vida y la muerte.

1.7 El oráculo de la lengua perdida, el cuerpo lúdico y otras danzas

La danza de la humanidad, enrumbada desde una concepción integradora de la vida. *Apolo* y *Dioniso* son orden y caos, pero un caos que tiende al orden y viceversa, en complementación. Dios ha muerto —ha muerto en la concepción del dios cristiano— para renacer danzando (propone Nietzsche) (1998). Este enfoque, en el caso del teatro, implica tratar de asumir tal complejidad desde el cuerpo, no solo como razón, sino el cuerpo como lugar de emancipación de los sentidos, abriéndose paso a otras posibilidades de experiencia. El éxtasis dionisiaco del coro trágico como fuerza transformadora y creadora se resiste al racionalismo propuesto por el

³⁴ Estar en sitio arqueológico de Delfos, en Grecia, testimonia desde la experiencia, la proximidad de ambos dioses en lo que respecta a la arquitectura del lugar, organizada de tal modo, que es posible comprender y experimentar la conmoción sagrada. Situado a los pies de una pared de rocas, se abre a la vista del espléndido paisaje, aprovechando la topografía del lugar. El teatro de Dioniso se halla junto al templo de Apolo, entre este y el *stadium*, donde culmina el recinto sagrado. Ambos dominan el lugar (viaje de la investigadora al Oráculo de Delfos, junio 2018).

Sócrates platónico (El Banquete, 1871) que reemplaza el sentimiento trágico por la reflexión teórica o *logos*, es decir, sacrificando el misterio por el concepto.

El acontecimiento teatral trata de conciliar ambas perspectivas. Como misterio es lo inefable, aquello que deja «sin palabras» y se muestra en forma de enigma, hechizo, jeroglífico, oráculo. Entendemos el *porvenir*, desde el pensamiento deleuziano, no como futuro (temporalidad cronológica) sino como intervención en el devenir *inmanente*, en coexistencia con el presente. En este sentido trasciende la dimensión práctica y comunicativa del *logos*.

Como directora, trabajo a partir de *algo* que irrumpe como revelación o intuición, que me toma por sorpresa, como si se tratase de algo que no fuese del todo mío. Reconozco un remesón interior (idea, sensación o emoción anclada al cuerpo) que aparece de la nada, como si hubiese estado allí, esperando desde siempre para ser convocado, como devenir que se va anunciado a sí mismo. Me entusiasma, me invade un vértigo jubiloso, me *enciendo*, me conecto con el mundo de un modo distinto: el presente creativo se pone en marcha.

Tal y como ocurre con los niños que transforman lo que tocan tomados por ese fuego/juego interior; así, un palo de madera deviene caballo, enemigo, arma... una cosa tras la otra, una cosa junto a la otra, todo se conecta «como por arte de magia». Mientras juegan se divierten, no dicen: «este palo será un caballo» sino que el palo deviene caballo, cabalgan juntos; no hay una separación entre la idea y el entusiasmo, ambos son una misma cosa, confluyen en la diversión del juego. Nietzsche en *Así habló Zaratustra* dice «‘cuerpo soy yo, y alma’, así habla el niño. ¿Y por qué no hablar como los niños?» (2017, pág. 36). Ocurre que creemos que el niño/a es un ser humano a medio hacer, incompleto; por eso no confiamos en él. Y él insiste con *prodigiosa insensatez* en lo único importante: despertar el asombro y convocar la risa.

El juego, donde todo es posible, es el conocimiento máspreciado que guardamos de la niñez; es la razón por la cual hay que escuchar a los expertos, los niños. Quizás, se trate de jugar al revés: reconocer que nacemos sabios para no morir necios. La mejor vida lega una infancia dichosa, en el teatro somos siempre niños que no dejan de sorprenderse, en él se continua la infancia. Y como *logos* es práctica proyectable, mejorable, posible de pensarse, hacerse y rehacerse en trabajo sostenido, *poíesis*. En él se integran las formas de lo inefable y lo razonable, alterándose constantemente. No se trata de pensar y luego hacer (estudio de mesa), mucho de lo que se dice no se puede llevar del todo a la praxis —una pérdida de energía que Dubatti llama «erotismo mental» (Seminario Producción de conocimiento desde el teatro: teoría y praxis del artista investigador, 2020)—, precisamente por ausencia de cuerpo; en todo caso, se trata de «tensar» ese erotismo mental poniéndolo en cuerpo y autobservándonos en la praxis.

Al poner el cuerpo, el teatro asume una postura ética, da la cara y se enmascara a voluntad (hace y dice lo que piensa y siente); más que un transgresor del poder hegemónico, el teatro es un desertor que, en un acto fugaz —desde la ficción/realidad— construye y reconstruye mundos a voluntad (si el teatro no fuese efímero ya lo habrían asesinado, por eso, y en su lugar, se asesina a los poetas), en esta aparente «debilidad» reside la fortaleza de la que hace parte su misterio. El teatro en tanto ficción podría ser, al decir de Ortega y Gasset (Gutiérrez Pozo, 2017, pág. 434) «una isla de irrealidad rodeada de realidad por todas partes». La era virtual ha transformado nuestra percepción de la realidad, ahora podría tratarse de lo contrario: realidad rodeada de irrealidades por todas partes. En el teatro conviven la realidad y la ficción: juega, pretende, inventa, se entrega. Uno cosa es pensar y no hacer y otra, muy distinta, es hacer

pensándose, pensar haciéndose—que es lo que hacemos en nuestra praxis—, atreviéndonos, incluso a sostenerse, lo que *pareciera ser* un disparate.

La «*tensión erótica*» está presente en la vida como deseo y voluntad de encuentro, fuerzas que juegan a oponerse; la pasión se evidencia divirtiéndonos ¡sin olvidar la lúdica lucidez de los niños, el travieso *Eros*! La convivencia implica una tensión de importancia ontológica, y también política, pone en evidencia formas de entender el mundo, entender a *Eros* en tanto vida. Un *Eros* político, emancipado desde el cuerpo poético es un dispositivo contrahegemónico³⁵. Cuerpo que es espacio y sentidos, despierto y dispuesto al contacto, volcado a la vida y al disfrute ¡asombro liminal de la niñez!

Como en Nietzsche, este cuerpo que danza también es reclamado —y clamado—, en Artaud, desde la constatación de su ausencia, cuerpo sin órganos. Nos preguntamos: ¿es la crueldad la incapacidad de asombrarnos? Un cuerpo sensible se enternece y se estremece porque la vida puede llegar hasta él y tocarlo, puede abrirse a ella. Artaud es torturado, su cuerpo violentado sistemáticamente; solo puede abrirse desde lo que conoce: la crueldad, lado oscuro del amor (ni complemento, ni antagónico): agujero negro. Su fuerza de atracción lo *absorbe* todo. En *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*, Artaud (1975) habla de este modo:

(...) una sola cosa que debe significar algo
y que siento
porque quiere
SALIR:
la presencia

³⁵ Abordamos este concepto en profundidad en el capítulo segundo de la primera parte, para lo cual tomamos como marco de referencia a M. Foucault, G. Agamben, J. A. Sánchez, y desde el teatro A. Rykner.

de mi dolor
 de cuerpo,
 la presencia
 amenazadora
 infatigable
 de mi cuerpo. (pág. 26).

Su propio cuerpo se torna su enemigo, al mismo tiempo, presencia amenazante que da cuenta de la vida. El erotismo, el deseo y el amor, imposibles para Artaud, se le aparecen como algo tenebroso y sombrío. El teatro de la crueldad se da trágicamente, no tiene, como su pensador, otra salida que el desgarrar (de la atracción gravitacional del *agujero negro*, no se puede escapar).

El teatro del futuro, teatro del desequilibrio fundado en el cuerpo que danza ¿será la salida que propone Artaud? Teatro del dios frenético, *Dioniso*, que, como advierte Otto, habita el espíritu de la demencia, pues *la grandeza de la idea de Dioniso pervive en la tragedia*:

El portador de la máscara se ve arrebatado por la excelsitud y dignidad de aquellos que ya no son. Él es él y, sin embargo, otro. La locura lo ha rozado, algo del secreto del dios frenético, del espíritu del ser bifronte que habita en la máscara y cuyo último retoño es el actor.

(2017, pág. 234)

La importancia del coro en tanto danza y música, es potencia del cuerpo en movimiento, acto concreto que transforma la idea del espacio y el tiempo, al poner a convivir lo imposible: *Cronos* (tiempo) y *Aión* (eternidad). La danza —como el teatro y otras artes—, por medio del tiempo y el ritmo (velocidad y pulsión) producen la maravilla, el registro interno de que lo

experimentado como *fuera de uno* lo reconozcamos como *dentro de uno*; vibración, resonancia interior que nos atrae y «hechiza», que nos mantiene sujetos en experiencia exacerbada. La celebración de la vida en la danza y en la risa, el espíritu lúdico en movimiento. El esfuerzo intelectual ligado al cuerpo nos aproxima a una experiencia y comprensión más completa y compleja del mundo. Nietzsche hace estallar la ficción de Dios y pone al ser humano a que asuma su *devenir*, con el dolor y sufrimiento que eso implica. Se trata de afirmar la vida en todos sus rasgos.

Entendemos que hacer teatro es relacionar, articular, vincular, no solo oponer; es, más bien, poner en movimiento, poner a danzar el propio cuerpo con otros cuerpos danzantes y otros entes danzarines; entrar en tensión lúdica como regocijo del cuerpo en encuentro con lo diverso, así lo anuncia el «fauno/niño» amado: «levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba!, ¡más arriba! ¡Y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines y aún mejor: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza!» (Nietzsche, 2017, pág. 354). Este cuerpo ¡puesto de cabeza! es cable a tierra, sentimos la «dicha» de Nietzsche al hundirse en ella. Una mente poeta, febril y alada como la suya, necesita anidar en tierra (remojar ideas, incendiarlas, o arrojarlas al viento).

Estas mentes que danzan, son mentes/cuerpo territorio que penetra, atraviesa, acompañan y resiste junto con otros cuerpos/territorios. Es cuerpo que observa y se observa constantemente, que reconoce su *presencia infatigable*, como lo hace Artaud.

Cuerpo en convivio que «trae» consigo el cuerpo/territorio de su contexto, en Artaud es locura/tortura/ensoñación/profecía/lucidez; *otra* conciencia y *otra* lógica que lo hace ser lo quien es. La conciencia de Artaud (1975) devora, se alimenta en tanto cuerpo vivo:

Se dice,
 se puede decir,
 hay quienes dicen
 que la conciencia
 es un apetito,
 el apetito de vivir;
 inmediatamente
 al lado del apetito de vivir
 aparecen el espíritu
 el apetito del alimento
 como si no hubiera personas que comen
 sin ninguna clase de apetito
 y que tienen hambre
 porque también
 existen
 quienes tienen hambre
 sin apetito;

(págs. 23-24)

Su pensamiento *le habla*, como otro cuerpo, invasión de territorios; su *otro* pensamiento devora/degusta/mastica/digiere/vomita; sus ideas de sí, le producen *náuseas*:

pero empieza a bailar pedazo de mono
 pedazo de sucio macaco europeo
 que no aprendió nunca a levantar el pie.

(pág. 40)

El cuerpo del actor-espectador es un pensamiento vivo que convive con otros. Como pensamiento convivial y territorial es pensamiento radicante (Dubatti J. , 2019, pág. 17), no aspira a lo universal, diálogo de cartografías que hablan desde la experiencia. Pensamiento

escurridizo que nos obliga a correr tras él, impulsados de un modo muy distinto a toda forma dicotómica que reduzca el despliegue del juego teatral, debilite su fuerza creativa, y ponga fin al misterio, a la pregunta que pone en marcha nuestro motor interno. La «*tensión erótica*» vibra en el registro de imposibilidad, de no consumación.

La «*tensión erótica*» no es conflicto que busca resolverse sino sostener la atención. La antigua tragedia griega «sobrevive» adaptándose a los diferentes contextos y épocas precisamente porque no presenta soluciones, sino, expone situaciones. Experimentamos el sentimiento trágico en la pérdida, en la experiencia de la muerte, nada responde a tal acontecimiento, solo resta vivir la muerte del otro con la fuerza del mito trágico:

Ese espíritu de la demencia, en el que el milagro de la presencia inmediata se convierte en acontecimiento, fue el que insufló nueva vida al mito trágico y el que lo dejó regresar en una forma que mostraba su gravedad y su magnificencia con un énfasis mayor que los que lo precedieron. Así *Dioniso* se apareció en su tiempo también en el mundo espiritual de lo griego, y su venida fue tan portentosa que aún hoy nos sobrecoge

(Otto, 2017, pág. 234).

El sentimiento trágico nos seduce porque está vinculado a esa experiencia en la cual somos capaces de constatar la tragedia humana. La muerte está ahí para recordarnos que mañana ya no estaremos más. El sentimiento de pérdida redimensiona la vida al vivir conscientes de la propia muerte. La mitología y la filosofía —antes de que se les diera un nombre— acompañaban al teatro desde siempre como puesta en tensión, diálogo infinito al que incita la curiosidad: ambas se hacen preguntas y el teatro las danza.

Tratar de entender, desde otras perspectivas, la importancia de recuperar el sentido del coro en la tragedia griega como voz del colectivo, supone pensar los conflictos individuales de los personajes, sin perder de vista la voluntad del coro, que es quien observa, testifica, advierte y carga sobre sus hombros las consecuencias de las decisiones del héroe. El coro, en tal sentido, representa también los valores de la *polis* que sientan la base de la civilidad y la democracia atenienses.

El teatro político de Brecht retoma algunas de las estrategias y recursos de la tragedia antigua para lograr que el espectador tome conciencia política con respecto a lo que expone la obra y a lo que ocurre en su contexto: se provoca de forma deliberada una disrupción que inhibe la identificación con lo que acontece. De este modo, el espectador se *extraña* con lo que ocurre. Esto permite que surjan reflexiones propias, que no son impuestas desde el escenario. Se suspende momentáneamente el estado de conmoción, pero sin disolverlo por completo, Brecht incorpora, como en la tragedia antigua, canciones, sátira, el contacto directo con el espectador, y demás dispositivos y estrategias con esta intención.

De este modo, la energía *excedente* se suspende y reubica para que el espectador sea capaz de tomar conciencia de sí y asuma una postura con respecto a lo que observa. En la tragedia griega hay momentos en los cuales es el propio coro quien, en primer lugar, se extraña frente a lo que ocurre. Son momentos en los cuales el público comparte con el coro la descarga del *excedente* de tensión acumulada, se identifica con el coro y accede a otros niveles de comprensión y de compromiso con la situación³⁶.

³⁶ Como ocurrió en el montaje del *Teatro Nacional de Grecia* con la obra: Εθνικό Θέατρο-Ορέστεια του Αισχύλου (Aeschylus, Oresteia), trilogía que presenciamos durante cuatro horas; así como también la obra: Οιδίπους - Ρόμπερτ Γουίλσον, (Edipo), dirigida por Robert Wilson, en el Antiguo Teatro Epidauro, en el marco del Festival

El efecto *Verfremdungseffekt* (extrañamiento o distanciamiento) propuesto por Brecht, no pretende únicamente que el teatro cumpla con una función pedagógica; acentúa el sentido del acto creativo del espectador, el tomar conciencia y conmoverse y al mismo tiempo, juega un rol importante para lograr este propósito. Los textos de Brecht nos conmueven en escena, y esa conmoción adquiere un alcance político precisamente porque nos involucra y moviliza con respecto a lo que presenciamos, asumimos una postura de vida, una postura ética.

El extrañamiento tiene que ver con la capacidad de *reconocer* como espectadores, encarnar el sentido de la obra desde una ética individual. La estrategia del distanciamiento brechtiano como propuesta teórica, lograría sostener una «*tensión erótica*». El acto de tensar y soltar motiva el interés, la carga emocional que despierta se renueva, tensa y distensa, inventa múltiples formas de contactar al espectador; el humor como dispositivo es, en este caso, relevante. La capacidad de burlarse del poder es otro modo de desertar, probablemente el más potente de todos; la propuesta brechtiana logra la convergencia de la tragedia y la comedia humanas, espacio liminal que abre la reflexión conmovedora.

1.8 El Eros desatado: locura y frenesí

El Eros/cupido es lúdico, las representaciones en mármol destacan su carácter burlón, atormenta a centauros, dioses y humanos por igual, juega para transgredir, lo racional y lo útil no lo «animan», le aburren. El pensamiento de Nietzsche coincide con la ética artaudiana, Susan Sontag, en *Aproximación a Artaud* (1976), señala que Artaud rebautiza lo que Nietzsche llamó *transvaloración de todos los valores*, desde este enfoque un arte no servicial a una sociedad

Grec 2019. En varios momentos, ambas propuestas deliberadamente propiciaban tal situación (viaje de la investigadora, junio, 2018).

«autodestructora» estaría condenado al fracaso como lo afirma Cocteau: «la única obra de arte con éxito es la que fracasa» (Sontag S. , 1976, pág. 11). Precisamente, en ese acto inútil y fracasado es en donde reside su potencial creativo, su fuerza erótica, señala Sontag, pues en tanto *alteridad Eros* es incapaz de someter para alcanzar el éxito.

Artaud es el *otro* degradado, el «paria» que devela su alteridad (su locura), socialmente considerada *exceso*. Sontag reconoce en su poética «una estética del pensamiento, una teología de la cultura, y una fenomenología del sufrimiento» (pág. 12) que resulta de su angustia mental (tortura física encarnada) y es, al mismo tiempo su obra «el intento por dar forma a la inteligencia mediante la escritura, supone una agonía, y es esta la que imbuye de energía al acto de escribir» (pág. 14) Situación que también advierte Óscar Cornago en la escritura de Goytisolo:

La heterogeneidad de los elementos, su disposición a lógica, la ausencia de un hilván que confiera un sentido y una unidad final, termina dinamitando la imposible ordenación de un cuerpo que se resiste a ser organizado, a ser informado, jerarquizado conforme a un sistema previamente fijado de signos o poética autorizada, para optar por la sufriente pero vitalista condición del devenir amorfo, revolucionario o paria.

(Cornago, 2005, pág. 70)

Para Sontag, el *Eros* en Artaud es intento condenado al fracaso, la energía imbuida de deseo (vida inacabada, fragmentada e inmisericorde consigo mismo) potencia su extrema creatividad; fin en sí misma, mente siempre a la «deriva» que se aferra con insistencia a la necesidad de *verdad* que requiere, según Sontag (1976), de la correspondencia *exacta* y *delicada* entre lo impulsivo animal de la mente y las operaciones más encumbradas del intelecto, como necesidad

vital. El *Eros* indómito e irreverente de Artaud se resiste a ser prisionero de un cuerpo-mente martirizado que, a pesar de consumirlo a cada instante, es, al mismo tiempo, asombrosamente consciente «se atrevió a pensar lo impensable: cuerpo es mente y mente es cuerpo. Arte y anti-arte» (pág. 19). A un *Eros* ligero como el suyo, corresponde una *conciencia sutil*, como sensiblemente la define Sontag. Quizás por ello cree hallar en el surrealismo una vía de expresión y rebeldía. Byung-Chul Han, en *La agonía de Eros*, se refiere al surrealismo de este modo:

En los surrealistas, el *Eros* es el medio de una revolución poética del lenguaje y de la existencia. Es exaltado como una fuente energética de una renovación, de la que ha de alimentarse también la acción política. A través de su fuerza universal, une entre sí lo artístico, lo existencial y lo político. El *Eros* se manifiesta como aspiración revolucionaria una forma de vida y sociedad completamente diferente. Es más, mantiene en pie la fidelidad a lo que está por venir.

(2017, pág. 82)

Más allá de lo que propone Sontag, podría también argumentarse que Artaud ya habitaba ese otro continente mental en el que *Eros* —en tanto sexualidad— no es una fuerza plena de euforia física y psíquica, como en el caso de los surrealistas. Según expresara André Bretón (Byung-Chul Han, 2017, pág. 82) «el único arte digno del hombre y del espacio, el único capaz de conducirlo más allá de las estrellas (...) es el erotismo» Para Artaud (Sontag S. , 1976, pág. 22), este enfoque de *Eros* es una amenaza. En *L'Art et la Mort* menciona: «esta preocupación por el sexo, que me petrifica y me congela la sangre». La incapacidad de acceder al placer sexual, dada la aridez afectiva en la que se halla confinado, sugiere la idea de que el sexo, para

Artaud, más que rechazo, es imposibilidad, pues donde «se congela la sangre» necesariamente hubo antes circulación, flujo.

Para los surrealistas, *Eros* es placer y alegría; para Artaud, desesperación. Él mismo es *Eros* desatado, el *otro Eros* «...según la poética de Artaud, el arte (y el pensamiento) es una acción —brutal para ser auténtica— y también una experiencia padecida, cargada de emociones extremadas» (Sontag S. , 1976, pág. 25). Lo extremo en su pensamiento es necesidad excesiva de vida, voz que clama y reclama la fuerza primigenia «todas nuestras ideas acerca de la vida deben reformarse en una época en que nada adhiere ya a la vida (...) nunca se habrán visto tantos crímenes, cuya extravagancia gratuita se explica solo por nuestra impotencia para poseer la vida» (Artaud, 1990a, pág. 9). El exceso es asociado al erotismo con todo lo que puede «llamar» a la vida: los fluidos corporales, la sangre, el semen, son, como lo propone Byung-Chul Han, canal para la comunicación erótica: «Entre los erotizados ojos del amante y los del amado se produce una especie de transfusión de sangre» (2017, pág. 44) con lo cual advierte que en la antigüedad la comunicación erótica «es todo menos plácida» (2017, pág. 45) Se trata de una experiencia visceral que supone desmesura, pérdida del juicio. Byung-Chul Han hace referencia al mito de *Narciso* embestido por un jabalí «subyugado» por su belleza. ¿Hay que domesticar a la bestia que nos habita? ¿Domesticar a *Eros* para así no correr el riesgo de ser embestido por los erotizados dientes del jabalí? «*erotikous odontas*» (2017, pág. 43), se cuestiona Byung-Chul Han. Todo exceso que deja una cicatriz (artaudiana) toda sinrazón, es tachada de locura y rechazada por la moral social “se busca la placentera, y en definitiva cómoda, inmanencia de lo igual. Al amor de hoy le falta toda trascendencia y transgresión” (2017, pág. 46); le falta el “*erotikous odontas*”, la mordida salvaje.

El *Eros*, en Artaud, es *Eros* también del pensamiento, es pasión mental que inflama la acción encarnada del teatro; es la mente asumida como «totalidad orgánica de sentimiento, de sensación física, y como habilidad por atribuir un significado» (Sontag S. , 1976, pág. 25). El teatro de Artaud apunta a ser capaz de materializar las pasiones y las concepciones mentales —insiste Sontag—, al contrario del teatro fundado en la palabra como vehículo privilegiado de las emociones y las ideas «Artaud quiere mostrar la base orgánica de las emociones y la cualidad física de las ideas-en el cuerpo de los actores» (pág. 29). La austeridad en la escena es violencia sensorial que desoculta la *carne*³⁷ es idea corporizada, el espíritu en proyección material es pensamiento encarnado; la ausencia de la palabra logra aproximar al autor, al actor y al espectador; el espacio escénico se refunda, ya no para dirigirse a la mente o sentidos del espectador, sino a *su existencia total* (Sontag S. , 1976).

El teatro es experiencia violenta: nos pone en situación de experimentar con ese *otro* que desconocemos, nos subtrae de nuestro yo arrancándonos del estado habitual; nos obliga a contactar cuerpo a cuerpo: sacude, altera, provoca. No se experimenta en calma; sí en goce.

³⁷ La metafísica de la carne está también dirigida por la angustia de la desposesión, la experiencia de la vida perdida, del pensamiento separado, del cuerpo exiliado lejos del espíritu. Tal es el primer grito. En *Position de la Chair I* Artaud escribe (Sontag S. , 1976, pág. 99): “Pienso en la vida. Todos los sistemas que podría edificar nunca igualarán mis gritos de hombre ocupado en rehacer su vida...Esas fuerzas informulas que me cercan será necesario que algún día mi razón las acoja, que se instalen en el lugar del más alto pensamiento, esas fuerzas que desde fuera tienen la forma de un grito. Hay crisis intelectuales, gritos que provienen de la delicadeza de las entrañas. Es a eso que yo llamo la Carne. Yo no separo mi pensamiento de mi vida. Rehago en cada una de las vibraciones de mi lengua todos los caminos del pensamiento en mi carne... Pero, ¿qué soy en medio de esta teoría de la Carne, o para decirlo mejor, de la Existencia? Soy un hombre que perdió su vida y que trata por todos los medios de hacerla recuperar su lugar...Pero es necesario que examine ese sentido de la carne que debe entregarme una metafísica del Ser y el conocimiento definitivo de la Vida.

Experiencia inquietante, que excluye emociones plácidas, violencia sensorial que es *crueldad desinteresada*³⁸ recepción del arte y la vida.

El teatro artaudiano es el lugar donde se reunifican la mente y el cuerpo, genera «fluidez de movimiento y espíritu por la mutilación del lenguaje y por su trascendencia en el grito del actor, por la carnalidad del espectáculo y por su tono obsesivamente violento» (Sontag S. , 1976, pág. 35). Su teatro es de explícita intención religiosa, le seduce lo primitivo, mira hacia Oriente y a las culturas americanas (como los *tarahumaras* en México), accede a otra concepción de lo espacial y lo temporal. Artaud (Sontag S. , 1976, pág. 43) aspira a una revolución espiritual por medio del teatro: «Yo aspiro a otra vida» contrario al espíritu político de los surrealistas-marxistas, o al teatro como entretenimiento.

El inicio de la revolución cultural y el giro espiritual en el arte se atribuyen a Isadora Duncan; más adelante el *Teatro pobre* de Grotowski (1960) logra materializar de algún modo la aspiración del *Teatro de la crueldad* de Artaud donde el espectador es quien debe renacer. Si en Nietzsche lo espiritual es un misticismo sin Dios, en Artaud adquiere sensibilidad gnóstica; la ansiedad metafísica y la depresión psicológica le incitan a la transgresión y la blasfemia, rompe con la ley moral y social de un mundo que ha sido profanado (Sontag S. , 1976). De modo semejante, Cornago —con respecto al proyecto estético y ético de la escritura de Goytisoló— observa: «Formas centrifugas en movimiento organizadas en torno a un ritual de ejecución, ceremonia de violación de la moral, del sentido, del lenguaje» (Cornago, 2005, pág. 60). En el arte, los impulsos son más potentes que en la vida; el cuerpo es obstáculo y lugar de liberación.

³⁸ Definición de Walter Benjamín en sus reflexiones sobre *La experiencia de shock*, para referirse a la obra de Baudelaire (Sontag S. , 1976).

Para Artaud (Sontag S. , 1976, pág. 53) «existe una mente en la carne» (...) una mente rápida como el rayo (...)Cuerpo puro desprovisto de órganos y de vertiginosas concupiscencias» y advierte, el teatro “es el ejercicio de un acto terrible y peligroso (...) ‘describe los estados filosóficos de la materia’» (Sontag S. , 1976, págs. 54-55). El pensamiento de Goytisolo está alineado de algún modo al de Artaud: un devenir continuo, sostiene Cornago.

(...) una escritura que como un cuerpo sin órganos vive bajo el signo de la transformación, vagabundeo errático o línea de fuga en un proceso de formación de unas u otras “maquinarias de guerra”, fábrica de fábulas, identidades, espacios y tiempos, productos todos ellos de un mecanismo transformador que les obliga, frente a la imponente realidad material del artefacto textual, a una ilusoria condición de entes en movimiento, presencias y ausencias confundidas en un continuo devenir.

(2005, pág. 69)

Artaud es capaz de reconocer su deterioro mental al mismo tiempo que potencia ese *otro* estado de su mente «el demente tiene una doble identidad: es la víctima propiciatoria y el portador de la sabiduría subversiva» (Sontag S. , 1976, pág. 63). Artaud vivió en la agonía; su cuerpo y mente expuestos al dolor y sufrimiento extremos, si acaso experimentaron la agonía del *Eros*, fue solo para desafiar su propia agonía una y otra vez, para resistírsele; el teatro, su *otro* —su doble—, es desesperado intento de liberación: «su pensamiento forma parte orgánica de su conciencia singular, acosada, impotente, salvajemente inteligente (...) Artaud es uno de los más eximios y osados cartógrafos de la conciencia in extremis» (Sontag S. , 1976, pág. 64). Amante pensador, *daimon*, mensajero-visionario entre el mundo de lo inhumano y lo divino, en la integración de la mente y del cuerpo encuentra Artaud la osadía de *Eros*.

1.9 ¿Es posible el erotismo en la época del simulacro?

La sociedad de la información es una sociedad de la vivencia. Y también esta última es aditiva y acumulativa. En eso se diferencia de la experiencia, que con frecuencia es *única*. La vivencia no tiene ningún acceso a lo completamente distinto. Le falta el *Eros*, que *transforma*.

Byung-Chul Han³⁹

A inicios del siglo XXI vivimos la era del cuerpo ausente ¿En la era de la tecnociencia, qué lugar ocupa *Eros*? ¿Qué ocurre con este artefacto híbrido, sensatez e instinto, que es el teatro?

Si bien el teatro es encuentro de cuerpos en presencia, convivio-*poíesis*-expectación (Dubatti J. , 2012), en el contexto del mundo digitalizado hay que pensar la presencia desde otros lugares —a más de la presencia física—, como es el caso del contacto virtual o telemático intermediado por los dispositivos tecnológicos. Se trata de otro tipo de contacto que responde a intereses diversos, difícilmente provoca la tensión de la que hablamos (mutua recreación sensible tendiente a la liberación subjetiva y objetiva del individuo) que logra emancipar al ser humano de la alienación a la que le someten los poderes hegemónicos al apropiarse de su intencionalidad, reduciendo su capacidad creativa a través de la enajenación subjetiva en el consumo, otras de tantas formas de dominación y control del sistema. Por ahora, no ahondamos de manera directa sobre la función o sentido político del arte, co-presente en nuestra postura ética en lo que respecta a la responsabilidad y compromiso que supone reflexionar sobre la praxis artística y su alcance. Si bien la tecnología aporta nuevos recursos a la especie humana, no puede operar sin un cuerpo, resulta de un cuerpo, el ser humano la constituye, no al revés⁴⁰.

³⁹ (Byung-Chul Han, 2017, pág. 89)

⁴⁰ Como en el cuento infantil *Pinocho* podríamos sufrir el síndrome de la marioneta (la tecnología que aspira transformarse en humano), pero ocurre al revés, nos atrae la idea de convertirnos en marioneta. En la psiquiatría

En el campo de la cultura digital, no pretendemos negar la importancia del rol que cumplen los medios tecnológicos, sino referimos a la función que la tecnología digital desempeña en el contexto del sistema capitalista neoliberal globalizado, el control de la subjetividad en función del interés de mercado, razón por la cual somos tratados como un objeto de compra/venta. La tecnología digital permite un mayor acceso a la información —en cantidad— al mismo tiempo impide el acceso a otra información que exija conocer y manejar procedimientos específicos. El conocimiento supone estar capacitado para ubicar cómo, dónde y de qué modo hallar, conservar y utilizar la información; así, resulta que las estructuras económicas, sociales, políticas, y sus subestructuras, (las industrias culturales) deciden a qué tenemos o no tenemos acceso, y si burlamos sus filtros, aplican todo su poder represivo.

Si bien este control no es del todo absoluto, la intención es ir en esa dirección; es evidente, y se delata por sí sola al imponerse a la fuerza, transgrediendo sus propios principios, leyes y normas. El interés apunta a reducir el potencial humano creativo y sensible a fuerza de trabajo productivo y alienación en el consumo, estrategias indispensables para sostener el aparataje que mantiene el buen funcionamiento del sistema, esto es: el bienestar de unos cuantos al precio de la enajenación de millones.

El arte vinculado al *Eros* nos emancipa de la funcionalidad del trato inhumano que distancia a los seres humanos entre sí y, de sí mismos, pretendiendo hacernos creer que ocurre lo contrario. Al sistema no le interesa la convergencia de intenciones que pongan en riesgo su forma operativa, e introduce dispositivos que regulan masivamente el comportamiento humano,

“el síndrome de pinocho” tiene que ver con la mentira patológica como forma de vida, se podría decir que ambas perspectivas caben en este caso (Palomo Lamarca, 2003).

para hacernos creer que es posible prescindir del otro en presencia física y que basta la presencia virtual, telemática⁴¹.

La tecnología que es funcional al poder hegemónico, pretende que es posible prescindir del contacto en el cuerpo, desde el cuerpo, con el cuerpo y entre cuerpos; se propone minimizar el contacto físico y reconducir esa energía creativa, erótica/vital hacia la actividad productiva que produce y reproduce una vida sustentada en el individualismo.

La idea de progreso ejerce una violencia permanentemente sobre nuestro ser/cuerpo, con todas las implicaciones que derivan de ello. La tecnología nos encierra en espacios cada vez más reducidos y desde allí asume el control casi absoluto de nuestra vida. Los dispositivos tecnológicos nos mantienen aparentemente conectados al tiempo que nos desconectan del otro. Limitan nuestro contacto con el mundo real al “encapsular” nuestra vida en la pantalla de un dispositivo, manipulan los hechos direccionando nuestra mirada hacia el consumo.

Desde una mediación entre la interpretación de Freud y el marxismo, en *Eros y civilización*, Marcuse (1983) aborda el concepto de *surplus repression* como energía libidinosa desviada hacia un trabajo alienante, siguiendo la crítica al capitalismo de Marx y su concepto de trabajo alienado⁴². Desde esta óptica, Marcuse señala que la idea de progreso se sostiene en la técnica «la racionalidad tecnológica establece el modelo mental y de conducta para la actuación productiva, y ‘el poder sobre la naturaleza’ ha llegado a ser prácticamente identificado con el concepto de civilización» (pág. 89); de tal modo, se produce una *sublimación* de la destrucción, y

⁴¹ La pandemia de Covid-19 echó abajo tal intento porque constatamos más que nunca que la tecnología actúa como paliativo, pero es incapaz de reemplazar la presencia viva del otro, como especie humana *somos*.

⁴² En su obra *El Capital*, Marx utiliza el término “fetiche de la mercancía” en lugar del verbo alienar.

a través del *Eros* se canaliza el excedente de energía libidinal instintiva, a la que también hace referencia Bataille.

En la sociedad civilizada, la categoría *destrucción* asociada a *Tánatos* por Freud es satisfecha en extensión e intención aún más que la libido. Este planteamiento complejiza el campo de la teoría crítica de la sociedad propuesto por la Escuela de Frankfurt con respecto a las ideas progresistas del racionalismo. De este modo, Marcuse problematiza las nociones *verdad* y *ciencia*, en lugar de liberar al ser humano del temor a la naturaleza devienen instrumentos de destrucción, pues, una sociedad incapaz de controlar su propia agresividad fortalece los instintos destructivos, desatando una destrucción mayor. Por tanto, Marcuse destaca la potencia emancipadora de *Eros* impulsada en el arte.

Desde este enfoque, los dispositivos tecnológicos no complejizan la vida, la banalizan; así lo propone Deleuze en *Cine, cuerpo, cerebro y pensamiento* (1987) «lo intolerable ya no es la injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana» (pág. 221); la sublimación de la destrucción hace que la sensación de ficción con respecto a la realidad, se acentúe al aceptar lo inaudito como normal, no podemos (y podemos) creer lo que ven nuestros ojos.

Si la *katharsis* griega canaliza los impulsos destructivos de *Tánatos* en la experiencia sensual (propicia la liberación y posterior reflexión), el estado de banalidad cotidiana del contexto actual “desfoga” sus destructivos impulsos en la enajenación del consumo. La pulsación destructiva (terror a la vida amenazada) se halla conectada directamente al consumo, que una vez satisfecho, deja un nuevo vacío por delante; de ningún modo convoca a la reflexión porque se trata de una vivencia sensual “tópica”, superficial.

Cuando registramos en «carne propia» lo intolerable como normalización de lo insólito, sentimos un potente deseo de huir: desertamos. El teatro en su acción específica propone líneas de fuga inesperadas; en el caso del teatro antropológico se potencia el *bios* escénico mediante técnicas extracotidianas centradas en la *presencia*, categoría ontológica que se opone a la *virtualidad*, según lo expuesto por Gumbrecht (2004): un modo de ser, temporalidad que siempre escapa al presente.

En sentido deleuziano, el teatro es nómada, devenir (metamorfosea, desaparece). Por otro lado, su carácter efímero e inaprensible lo vuelve «sospechoso», lo sitúa al margen, junto a lo imposible, desde la lógica racional: lo no constatable. No se puede alcanzar lo que no deja rastro, lo que se oculta y nos burla —como el mito de la ninfa *Eco*—; solo reconocemos la «reverberación» de la propia voz, el eco de la experiencia del acontecimiento perdido.

Esta fuerza indómita que es el teatro —manifestación nómada, ausencia de rastro concreto, pero huella en el cuerpo/memoria—, nos desafía a encontrar el modo de abordarla y sustentarla como experiencia extinta. No queda sino devenir en la experiencia misma que es la investigación/creación, en los espacios/tiempos de ese devenir nómada.

El teatro resiste el impacto de lo virtual desde un actuar aquí y ahora, donde el espacio y el tiempo operan desde lo inactual. Para Kartun (Dubatti J. , 2012, pág. 17), en la experiencia de *teatrar*, «el teatro sabe, el teatro teatра»; el teatro deviene paisaje en el que descubrimos aquello que *yace* junto a uno; con el desparpajo infantil que sabe hallar tesoros, le inventamos nombres y organizamos de algún modo para, de repente, hacerlo estallar; alteramos el espacio y el tiempo a voluntad; rompemos con el orden cronológico y el eterno. Así brota lo intempestivo, lo inactual, el suspenso que no solo es instante, sino devenir.

Para resistir lo que Deleuze encuentra *intolerable* (la banalidad) hay que fabular, inventar, ficcionar, metamorfosear, teatrar; sin pretender fijar nada, como lo observa Deleuze:

...como el concepto no conceptual de Klee o el silencio interior de Kandinsky. Ahí es donde los conceptos, las sensaciones, las funciones se vuelven indecibles, al mismo tiempo que la filosofía, el arte y la ciencia indiscernibles, como si compartieran la misma sombra, que se extiende a través de su naturaleza diferente y les acompaña siempre.

(Deleuze, G. y F. Guattari, 2001, pág. 220)

Desde la ontología de la presencia de Gumbrecht (2004), la experiencia estética sería un momento privilegiado de tensión entre los *efectos de la presencia* (dimensión espacial) y los *efectos de significado* (dimensión temporal) que operan siempre juntos. No se trata de lograr un equilibrio, sino dejar que se manifieste libremente la preponderancia de uno u otro efecto. El dispositivo escénico, por medio de la *forma presentativa* de los cuerpos de los actores, articula ambas dimensiones y de este modo entra en tensión con el *principio de individuación*, pues el dispositivo escénico es siempre, ante todo, “cuerpos” y no “yoes”.

Retomando la idea de progreso, asociada a lo productivo, el único horizonte que se vislumbra como sentido provisorio es el dinero que reemplaza al de las utopías y toma el control de nuestra intención, volcándonos al consumo. Ya no se cultivan utopías que germinen de mano propia y que movilicen un interés colectivo, la idea de un «progreso» individual se impone y lo anima el espíritu de la competencia. Inmersos en una corriente de autodestrucción —en aceleración continua—, arrasamos todo lo que se nos cruza por delante. Prevalece la arrogancia de un sistema hegemónico fundado en el dinero como máximo valor, desprecia la potencia creativa humana y la naturaleza (como si no fuésemos parte de la misma), reduciéndolas a fuerza

productiva y consumo. La banalidad en la cual se sostiene es reflejo de una humanidad vaciada, indolente.

El control de las industrias culturales, a través de los medios de difusión masivos, sustentan al sistema y promueven valores que se constituyen referentes de progreso: el éxito, la eficiencia, el prestigio, el poder, el sexo, entre otros. El control masivo de la información, asegura Marcuse (1983), provoca una *decadencia de la conciencia*: el conocimiento es administrado y confinado:

El individuo no sabe realmente lo que pasa; la poderosa máquina de educación y diversión lo une a los demás en un estado de anestesia en el que todas las ideas perjudiciales tienden a ser excluidas. Y puesto que el conocimiento de toda la verdad difícilmente conduce a la felicidad, esa anestesia general hace felices a los individuos. Si la angustia es algo más que enfermedad general, si es una condición existencial, entonces esta llamada «época de la angustia» se distingue por el grado en que la angustia ha desaparecido de la expresión.

(pág. 103)

En esta huida de sí mismo, de la angustia existencial, deja de lado todo lo que «perjudica» su avance y pone evidencia la banalidad de tal pretensión. En este sentido, la muerte es la manifestación más contundente de aquello que no representa ganancia: no se puede compensar de modo alguno, y menos aún evitar. En lugar de asumirla con el alcance que ello supone, se convierte en el pretexto que justifica *consumir-se* (hasta el último aliento) la propia vida.

Para Heidegger (2007), la esencia de la técnica moderna es el problema del hombre contemporáneo. Luego del giro que toma su búsqueda en el *desvelamiento* del *Ser* —conducida en un primer momento a partir de la tesis del *Dasein*—, este *Ser* arrojado al mundo se enfrenta a sí mismo, sus contradicciones y limitaciones y, enfrenta lo otro, marcado por la temporalidad.

Finalmente, todo será truncado con la propia muerte. Tal cierre marca para Heidegger la necesidad de continuar por otra vía y no la existencial/fenomenológica.

Para Byung-Chul Han (2017), Heidegger encuentra en Aristóteles, Parménides y Platón, la posibilidad de entablar un diálogo crítico retomando conceptos griegos como *aletheia*, *techné* y *poíesis*. Según Heidegger (2007), la filosofía de Platón lleva la metafísica occidental como forma ordenada de ver el mundo a través del *ente* y no del *Ser*, como lo advierte Byung-Chul Han (2017):

Hasta ahora apenas se ha prestado atención al hecho sorprendente de que, precisamente, en los comienzos de la filosofía y la teoría estuvieran el *Logos* y el *Eros* enlazados en una unión tan íntima. El *Logos* carece de poder sin el vigor del *Eros*. De este modo, la Filosofía resulta una traducción de *Eros* a *Logos*. En tal sentido, Heidegger sigue la teoría platónica del *Eros* cuando advierte que es tocado por un aletazo tan pronto como en el pensamiento da un paso esencial y se lanza a lo no transitado. *Eros* conduce y seduce el pensamiento a través de lo *no transitado*, de lo atópico. Lo demoníaco del discurso socrático se debe a la *negatividad de la atopía*.

(págs. 90-91)

En el contexto de nuestra investigación, acentuamos el carácter liminal de *Eros-daimon-metaxy*: ser *entre* indefinido, ni dios ni hombre, oscilación entre razón e instinto, para «liberarlo» de los confines de la caverna de la lógica de la metafísica platónica observando a Nietzsche, Marcuse y al mismo Heidegger, quienes intentan *des-velar Eros* para retomar la discusión sobre el *Ser*, desde una actitud crítica con respecto a un sistema alienante que toma cada vez más fuerza en nuestro contexto actual, marcado por el avance descontrolado de la tecnología, sustentado en la idea del progreso.

En este camino hacia el *desvelamiento*, Heidegger afirma que es en el arte como actividad donde *Eros* surge con gran potencia y donde al mismo tiempo el hombre es *custodio de la verdad*; el arte representa una forma de desvelamiento como *aletheia* originaria (la verdad), pero advierte que el arte no debería tecnificarse.

Patricia Terino, en su obra *Heidegger: La pregunta por la técnica* (2010) observa que tal advertencia radica en suponer que al tecnificarse el arte contribuiría a la deshumanización, al imponerse una *racionalidad tecnológica*. Observa que el positivismo de la ciencia y la tecnología cosifica la realidad: transforma todo en ente; así controla a los individuos e instaura un *estado de bienestar*⁴³ que oculta la ruindad del capitalismo globalizado, disfrazado de progreso y libertad bajo el que se oculta una ambición de dominio. Desde esta idea, los individuos son una pieza más del engranaje del consumo.

En su obra *Retorno a la poiesis como camino y apertura ante el dominio de la técnica*, David Porcel (2014) anota que Heidegger, en *La pregunta por la técnica* inspirado en la obra de Ernst Jünger *El Trabajador*, reflexiona sobre el hecho de que el ser humano no logre adaptarse a la acelerada transformación que le impone la *Gestell* —el sistema económico de la tecnociencia, sustentado en el progreso científico y tecnológico— que, en lugar de contribuir a la liberación y realización del ser humano, empobrece sus recursos simbólicos y lo obliga a tomar distancia de la naturaleza y de su mundo cultural, del arte, el juego o la meditación, al no «encajar» en sus demandas.

Es necesario insistir en una ética humanista frente a la tendencia deshumanizadora que promueve la esencia de la técnica moderna, preocupación relevante en el contexto actual que nos

⁴³ Según lo expuesto por la Escuela de Frankfurt, y su Teoría Crítica: la razón instrumental (Terino, 2010).

conduce a observar la función que desempeña el individuo/artista al interior de un sistema que dictamina un modo de vida basado en reglas y preceptos (cómo pensar, sentir y producir), en el que cada persona cumple con una función específica dentro de la organización técnica de la que forma parte. Para Heidegger:

la conversión en recurso de casi todo lo que nos rodea es obra del sistema económico de la tecnociencia, en complicidad con un sistema económico basado muy especialmente en el consumo. De modo que hoy el mundo tiende a aparecérsenos (a revelarse) como un enorme almacén de existencias.

(Porcel, 2014, pág. 43)

Esto supondría también la cosificación de *Eros* como un producto de posesión y consumo en este gran “almacén de existencias”, circuito cada vez más acelerado que consume una descomunal inversión de energía humana, «almacenada» y finalmente «desechada»; el ser humano reducido a *extraer y almacenar existencias*.

El riesgo, propio de *Eros*, es clausurado por innecesario, de allí la hostilidad del sistema hacia el arte que se resiste a cumplir las demandas técnicas que la organización sistémica le impone. Disfuncional como es, constituye sin duda una amenaza. Abandonar las *existencias provisionarias* significa quedar fuera del sistema, «conlleva a la inacción del *Eros* —y, consecuentemente, de toda actividad creadora asociada a él—, que queda en un estado de inactividad, de latencia» (Porcel, 2014, pág. 45). En tal escenario, Heidegger encuentra en el retorno a la *poíesis* otra forma de desvelamiento:

(...) no se trata de convivir con una Naturaleza sometida, despojada de su ser, sino contando con ella, atribuyéndole un papel activo en el ejercicio de la actividad, poniendo en juego el *Eros* y

sacándolo de ese estado de inactividad en que había quedado. En definitiva, la técnica no ha de concebirse como el centro de gravedad hacia el cual sean impulsados los movimientos libres, sino como una manera de encauzar el afán creador y de búsqueda. Ahora es el *Eros* el que ha de ocupar el lugar central en el proceso técnico.

(Porcel, 2014, pág. 46)

Para la ciencia y la técnica, desde el enfoque positivista, el único conocimiento válido es la ciencia experimental. En su intento por someter a la naturaleza, la han cosificado, han provocado violencia y deshumanización crecientes, zanjaron un espacio y colocaron de un lado a la ciencia como lo correcto, y del otro lado, como si se tratase de un embuste, todo lo demás.

En este escenario, Heidegger encuentra en el arte el sentido que el lenguaje de lo racional no posee, el sentido *extático* (éxtasis dionisiaco) heredado del pensamiento de Nietzsche y la poesía de Hölderlin. Otra forma de acceso a la verdad, no a través de respuestas como en el caso de la ciencia, sino, movilizados por la provocación de la pregunta, su capacidad de generar conmoción, *la pregunta es la devoción del pensar*, nos recuerda Heidegger. El *Ser*, en tal caso, sería *eso* que se pierde con la ciencia y la tecnología que lo transforman todo en *ente* despojándolo de su *aura*, diría Walter Benjamin, despojando a la *cosa* del *Ser*; y el *Ser* precisamente *está en el fondo* de la *cosa* según Heidegger (Porcel, 2014).

La técnica al servicio de *Eros* estimularía nuevas formas de desvelamiento del *Ser*; el arte, en tanto *poiesis* —al igual que la *techné*—, trae a presencia una realidad que yace ahí oculta. Sin embargo, la *poiesis* —en tanto posibilidad de desalienación, y emparentada como está con la esencia de la técnica moderna—, puede sustraerse al dominio de esta. Como expresara Hölderlin (Porcel, 2014, págs. 46-47) «donde está el peligro, crece también lo que salva». La preocupación

de Heidegger es, si la *Gestell* tiene bajo su control todos los ámbitos sociales en los que se desenvuelve el ser humano, incluido el arte, urge retomar el sentido de la *poiesis* como necesidad fundamental de nuestro tiempo para resistir el avance desproporcionado de la esencia de la técnica moderna.

Ante tal panorama, Byung-Chul Han (2017), propone autoevacuarse de la corriente autodestructiva disfrazada de *bienestar* y romper con la lógica sustentada en el cálculo: «el propio Heidegger habla de un ‘mero trabajar’, al que se rebaja el pensamiento si no se atreve, impulsado por el *Eros*, a entrar en lo ‘no recorrido’, en lo no calculable» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 84). El arte permite acceder a otro tipo de experiencia de sí y del otro, el pensamiento se «inquieta» cuando es tocado por *Eros*; sin este, es mera repetición, solo adición (Byung-Chul Han, 2017). El arte descoloca y desafía nuestro habitual sistema de percepción del mundo; el convivio del teatro y la filosofía es un asunto de *Eros*; está mediado por una tensión vital, lo acompañan preguntas que surgen desde una reflexión viva, encarnada.

Confundimos el acto de pensar con obtener y acumular información/datos «...la masa de información aumenta la entropía del mundo, aumenta el ruido. El pensamiento necesita del silencio» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 87). El ruido de los medios nos aleja del otro y ejerce un efecto de-formativo en la percepción de sí y del entorno y del desarrollo mismo del conocimiento. Así, el arte —espacio privilegiado de experiencia del silencio, donde el espíritu y el pensamiento se recrean impulsados por la fuerza ascensional de *Eros*— según Byung-Chul Han, desafía el estancamiento del espíritu al que nos ha conducido la ciencia positivista.

1.10 El instinto: la lucha contra hegemónica, la imaginación creativa.

¡Soyons réalistes, demandons l'impossible!

(¡Seamos realistas, pidamos lo imposible!)

H. Marcuse⁴⁴

El arte, en tanto pulsión creativa, desarrolla estrategias de resistencia frente al trabajo alienante. Marcuse retoma la reflexión sobre las pulsiones primarias del inconsciente propuestas por Freud (la energía erótica y la destructiva, *Eros* y *Tánatos*) al que preocupa la conciencia, el subconsciente y el inconsciente del sujeto y las pone a convivir con una revisión del marxismo (no reificada). Marcuse cree que es posible su articulación, aunque se trate de dos interpretaciones diferentes de una misma totalidad.

Su reflexión acerca de *lo instintivo*, desde los planteamientos de la metapsicología freudiana —que entiende la civilización como esta confrontación de instintos de vida y de muerte—, le llevan a la idea de una *sublimación no represiva* (Marcuse, 1983, pág. 18)⁴⁵ que se recrea en actividades de carga libidinal y erótica (como en el caso del arte) que potencian la autorrealización como satisfacción de hacer las cosas como un fin en sí mismo, conjunto de imágenes de liberación.

Lo instintivo en el proceso civilizatorio muta, según lo observa Marcuse, no en dialéctica, sino como sublimación, identificación, proyección, represión, introyección y demás; así, el

⁴⁴ (Marcuse, 1969)

⁴⁵ El proceso de sublimación altera el equilibrio en la estructura instintiva. La vida es la fusión de Eros con el instinto de la muerte; en esta fusión, Eros ha conquistado a su hostil compañero. Sin embargo: Después de la sublimación el componente erótico ya no tiene el poder de atar a la totalidad de los elementos destructivos que previamente estaban combinados con él, y ellos son liberados bajo la forma de inclinaciones hacia la agresión y la destrucción (Marcuse, 1983, pág. 18).

principio de placer se transforma en *principio de realidad*⁴⁶ a través de procesos conscientes e inconscientes se sustituyen el placer momentáneo por el placer retardado, el juego por el trabajo, la receptividad por la productividad, la ausencia de represión por la seguridad. (Marcuse, 1983).

El avance civilizatorio y la tendencia destructiva generalizada promueve la idea del progreso basado en la acumulación de la riqueza generada por un trabajo alienante, y el derroche de unos pocos, se opone a la teoría del socialismo marxista donde la posibilidad de una vida sin temor al trabajo alienante, impulsaría el desarrollo de las facultades conscientes y creativas del ser humano.

Mientras más represiva es la sociedad, mayor la movilización de la agresividad como *surplus* (excedente) que resiste la represión. La energía agresiva se moviliza y propaga con el progreso al que acompaña una pulsión destructiva. Su revisión de la teoría marxista, no es una *crítica externa* al marxismo, sino como una revisión que el mismo marxismo se plantea como teoría histórica. La alienación es socioeconómica, el capitalismo satisface las necesidades humanas por su modo de producción.

En el contexto posterior a mayo del 68, el concepto “alienación” se extiende de manera deliberada por el *establishment*, hasta perder su sentido original; lo reduce de manera simplista y errónea. La *Escuela de Frankfurt* —a la pertenece también Marcuse—, se centra en el enfoque interdisciplinario de los problemas sociopolíticos de la época, vinculan el trabajo académico a lo social, lo político y lo religioso para comprender por qué occidente, en la «cima» del progreso técnico, se halla en el extremo opuesto con respecto al progreso humano. Al estudiar la

⁴⁶ Principio de realidad es el ego organizado que desarrolla la función de la razón- atención, memoria y juicio (Marcuse, 1983, pág. 29)

interacción entre las categorías *represivas* y las *progresivas*, detectan una tendencia de carácter *regresivo* y *represivo* tendiente a destruir —más que a construir— una sociedad humana. Adorno (2014) reconoce que el lenguaje artístico vehiculiza conocimientos y «verdades» que no se comunican en el lenguaje ordinario. Estas verdades, —dichas de este modo tan particular del arte (único)— abren una nueva dimensión que la realidad reprime y prohíbe.

Para Marcuse (1983) la existencia humana y de la naturaleza no pueden limitarse a las normas del represivo *principio de realidad*; ambas luchan por su plenitud y gratificación —incluso a expensas de la muerte y la catástrofe, en ruptura con el *principio de realidad*—, al evocar un conjunto de imágenes de liberación, como el movimiento de liberación femenino al cual adhiere Marcuse, necesario para conducirnos a una sociedad cualitativamente distinta, antítesis de la dominación masculina (violenta y brutal).

Esta fase progresiva que se desprende de la ilustración también afecta al arte. El teatro pierde su unión con el *Uno primordial* (Nietzsche), con su origen primigenio. Desde esta perspectiva la fantasía/imaginación⁴⁷, actividad del pensamiento que permanece libre del *principio de realidad*, ligada al *principio del placer*, adquiere dimensión contrahegemónica en resistencia al proceso civilizatorio que subordina el aparato mental a la realidad.

Para Freud, observa Marcuse, la idea de civilización no represiva es imposible, los impulsos instintivos se hallan sujetos a «modificaciones» históricas simbolizadas en el padre original (la culpa por el parricidio); así, la personalidad civilizada preserva la herencia arcaica del hombre. En términos freudianos: «La culpa es la expresión del conflicto de ambivalencia, la

⁴⁷ Utilizando la especulación antropológica de Freud sólo en este sentido: por su valor *simbólico* (Marcuse, 1983, pág. 29).

eterna lucha entre *Eros* y lo destructivo, instinto de la muerte» (Marcuse, 1983, págs. 75-76). Lo que Freud llamó: *el eterno retorno de lo reprimido* o *psicología de la religión* es la primera rebelión contra el orden establecido al cual se vuelve por medio del arrepentimiento (Marcuse, 1983).

En la actividad artística, la imaginación fortalece la energía instintiva al canalizarla en el acto creativo, en tanto instinto de vida en generación; no así en la renunciación que exige la cultura por medio de la sublimación que debilita a *Eros* y desata impulsos destructivos, «organizada mediante la renunciación y desarrollada bajo la renunciación progresiva, la civilización se inclina hacia la autodestrucción» (Marcuse, 1983, págs. 87-88). El encuentro sensorial actor/espectador experimenta *liberación instintiva*, provoca un alto grado de *satisfacción libidinal* contrario a la realización poco gratificante del trabajo enajenado o la producción que poco o nada tienen que ver con *Eros* (en todo caso un *Eros* considerablemente sublimado, como lo señala Marcuse):

La civilización tiene que defenderse a sí misma del fantasma de un mundo que puede ser libre. Si la sociedad no puede usar su creciente productividad para reducir la represión (porque tal cosa destruiría la jerarquía del *statu quo*), la productividad debe ser vuelta contra los individuos; llega a ser en sí misma un instrumento del control universal.

(pág. 95)

La enajenación del trabajo se instala en la rutina y en la mecánica compra/venta del consumo, y no del ritual creativo, insiste Marcuse. El ser humano es reducido a un objeto de consumo, intercambiable, desechable «con toda seguridad, el espíritu de competencia prevaliente requiere todavía un cierto grado de individualidad y espontaneidad; pero estas

características han llegado a ser tan superficiales e ilusorias como el espíritu de competencia al que pertenecen» (Marcuse, 1983, pág. 102). La capacidad imaginativa, el instinto y la intuición —facultades humanas que se potencian en la actividad artística— se consideran irracionales, ilusorias, incompatibles e inferiores con respecto a otras facultades (ordenar y clasificar) asociadas a la concepción original del *logos* como esencia del ser. Según la lógica aristotélica,

la idea de la razón llega a ser cada vez más antagónica de aquellas facultades y actitudes que son más receptoras que productivas, que tienden más a la gratificación que a la trascendencia, puesto que aquellas permanecen fuertemente comprometidas con el principio del placer.

(Marcuse, 1983, pág. 109)

...y, por tanto, sometidas y reconducidas al servicio de la razón por medio de la *lógica de la dominación*, como la define Marcuse, reducida a técnicas de cálculo y manipulación.

Sin embargo, la *lógica de la dominación* presenta dificultades; el *logos de la gratificación* contradice al *logos de la enajenación*; la necesidad de armonizar a ambos anima la metafísica occidental que culmina —según la jerarquía aristotélica de las formas del ser—, en el *nous* (Marcuse, 1983, pág. 114),⁴⁸ *theos* (Marcuse, 1983, págs. 109-110),⁴⁹ el *Ser* en todos sus estados y condiciones en una curva ascendente que encierra el pasado, el presente y el futuro, reservada a los dioses según lo observa Aristóteles (Marcuse, 1983).

⁴⁸ “Al principio y al final, en Aristóteles y en Hegel, el supremo modo del ser, la última forma de la razón y la libertad, aparecen como *nous*, espíritu, *Geist*”.

⁴⁹ El *nous theos* es parte del universo, no su creador, ni su dueño, ni su salvador, sino una forma de Ser en la que todas las potencialidades se cumplen; en la que el “proyecto” de Ser ha sido realizado.

Para que esta forma del *Ser* empírico⁵⁰ llegue a darse «solo un ardiente deseo, del tipo de *Eros*, conecta a este mundo con su fin en sí mismo» (Marcuse, 1983, pág. 111). El *logos de la gratificación* es capaz de frenar la pulsión agresiva que pretende el dominio de la naturaleza, y del hombre por el hombre «la satisfacción del ego está condicionada por su ‘relación negativa’ con otro ego» (Marcuse, 1983, pág. 111). La *Fenomenología del espíritu* de Hegel, a la que también hace referencia Marcuse, aspira a superar el antagonismo como forma de alcanzar la libertad, la forma más alta de la razón

—(...) es realización alcanzada y sostenida, la transparente unidad del sujeto y el objeto, de lo universal y lo individual— una *unidad dinámica antes que estática, en la que todo llega a ser libre exteriorización (Entäusserung)*, liberación y “goce” de las potencialidades.

(Marcuse, 1983, pág. 113)

Sin embargo, concluye en este punto Marcuse, *el principio de la realidad* gobierna el mundo empírico y es también su negación, la consumación del ser (la curva ascendente que a su vez cierra el círculo); es el regreso de la enajenación. Lo precisa del modo siguiente:

La filosofía solo puede concebir ese estado como el del pensamiento puro. Entre el principio y el final está el desarrollo de la razón como la lógica de la dominación —el progreso a través de la enajenación—. La liberación de la represión es sostenida: en la idea y en el ideal. Después de Hegel, la corriente principal de la filosofía occidental está agotada. El *Logos* de la dominación ha construido su sistema, y lo que sigue es un epílogo: la filosofía sobrevive como una función especial (y no muy vital) en la institución académica.

(Marcuse, 1983, págs. 114-115)

⁵⁰ “Al final y al principio, el mundo empírico permanece en la negación —es la materia y las herramientas del espíritu o de sus representantes en la tierra—.” (Marcuse, 1983, pág. 114).

La filosofía occidental, por medio de la represión —señala Marcuse—, sustenta el avance civilizatorio en su expansión productiva fundada en la explotación; «sin embargo, la creciente eficacia envuelve la creciente degeneración de los instintos de la vida —la decadencia del hombre» (1983, pág. 117). En este sentido, el *principio de realidad* se torna antagónico a la civilización occidental; la experiencia del *Ser* se asume como un fin en sí mismo en tanto goce y placer. El aquí y el ahora, la eternidad como presente, conquista la trascendencia, la eternidad como consuelo de una existencia enajenada, y, por tanto, instrumento de represión, premio irreal en pago a un sufrimiento real (Marcuse, 1983). El eterno retorno nietzscheano «La concepción de Nietzsche concluye con la visión del círculo cerrado⁵¹ —ya no el progreso, sino el ‘eterno retorno’: Todas las cosas pasan, todas las cosas vuelven; eternamente gira la rueda del Ser». Marcuse lo explica del modo siguiente:

Aquí, la eternidad es reclamada para la hermosa tierra —como el eterno retorno de sus hijos, de la lila y la rosa, del sol sobre las montañas y lagos, del amante y la amada, del temor por su vida, del dolor y la felicidad. La muerte es, y solo es conquistada, si a ella sigue el renacimiento real de todo lo que ha sido antes de la muerte aquí en la tierra —no como una mera repetición, sino como una voluntaria y buscada re-creación—. Así, el eterno retorno incluye el retorno del sufrimiento, pero el sufrimiento como un medio para alcanzar más gratificación, para el agrandamiento del gozo.

(1983, págs. 117-118)

⁵¹ El círculo cerrado ha aparecido antes, en Aristóteles y Hegel, como el símbolo del ser en sí mismo. Pero mientras Aristóteles lo reservó al *nous theos*, y Hegel lo identificó con la idea absoluta, Nietzsche encierra el eterno retorno de lo finito exactamente como es —en su total concreción y finitud—. Esta es la afirmación total de los instintos de la vida, rechazando todo escape y negación. El eterno retorno es la voluntad y la visión de una actitud erótica hacia el ser para la que la necesidad y la realización coincidan. (Marcuse, 1983, págs. 117-118)

Marcuse confronta la *lógica de la dominación* —a la que el hombre y la naturaleza deben sujetarse—, a la *voluntad de gratificación* en términos a-lógicos, como voluntad y gozo, una lógica de la gratificación. En su metapsicología, Freud define esta esencia del Ser como *Eros* —absorbido por *logos* como razón que subyuga los instintos— retoma el platonismo como concepción de la cultura que promueve un autodesarrollo de *Eros* (Marcuse, 1983, pág. 129). Una civilización no represiva a partir de la teoría de los instintos de Freud se enfocaría en la represión perpetua del *instinto de la muerte*, insiste en que estos instintos son adquiridos históricamente.

1.11 La resistencia de *Eros*: fantasía, utopía y juego

La *fantasía* y la *utopía*, según la óptica marcusiana, ligan en la estructura mental el inconsciente y el consciente al vincular los sueños con la realidad; el *principio de realidad*, que determina los objetivos, valores y normas del ego, aparece como capacidad de juicio; la razón sujeta al control del principio de realidad, más que como facultad racional del intelecto (la verdad y lo racional deciden lo que es inútil y utilizable, lo bueno y lo malo). La fantasía, en cambio, se corresponde con la realidad dentro del ego del placer; así, la razón prevalece como *lo útil* y la fantasía como *lo agradable*, por tanto, inútil y falsa (Marcuse, 1983). La imaginación artística armoniza sensualidad y razón, cuando la fantasía en sí misma toma forma, como sucede en el teatro, se crea un universo de percepción y comprensión por medio de la experiencia del encuentro entre cuerpos (el actor y el espectador); conviven simultáneamente dos universos: uno objetivo (la creación escénica) y otro subjetivo (la experiencia intelectual, física y emocional del intercambio escénico).

Por medio del *principio de actuación*, el arte resiste la represión institucionalizada y sostiene la imagen del hombre *como sujeto libre* para acceder al goce estético «dentro de los límites de la forma estética, el arte expresa, aunque de una manera ambivalente, el retorno de la imagen reprimida de la liberación: el arte es oposición» (Marcuse, 1983, pág. 140); con respecto al principio de realidad, el arte se resiste por medio del sueño y el juego.

Para reflexionar sobre la importancia del goce y la realización, Marcuse acude a los mitos de *Narciso* y de *Orfeo*: juego y canto, voluptuosidad. Ambos reconcilian a *Eros* y *Tánatos* al oponerse a la cultura del esfuerzo, la dominación y la renuncia:

... se trata de la voz que no ordena, sino que canta; el gesto que ofrece y recibe; el acto que trae la paz y concluye el trabajo de conquistar; la liberación del tiempo que une al hombre con dios, al hombre con la naturaleza.

(Marcuse, 1983, pág. 154)

Al arte corresponde «reconciliar» y poner a convivir mundos, recordarle a la humanidad que somos fuerza que construye y destruye y que, por medio del goce creador, puede reencauzarse para no negar su potencia sino para ampliarla, recreándola en formas liberadoras como fuerza del *Eros* «la redención del placer, la detención del tiempo, la absorción de la muerte: el silencio, el sueño, la noche, el paraíso —el principio del Nirvana concebido no como muerte, sino como vida»— (Marcuse, 1983, pág. 155). Esta capacidad de reconciliar y de atender al gesto lúdico como capacidad de darnos y recibirnos en escena, de romper con la cronología del tiempo, y tratar la multiplicidad del espacio (vacío), es propia de un teatro que tiende a su liberación en dinámica y transformación constante. Es, precisamente, debido al carácter efímero e inaprensible del teatro, ligado a este acto de liberación, que paradójicamente

es posible «manipular» el tiempo en la escena; así, el teatro niega una serie de «verdades» en la que se sustenta el principio de realidad.

El *Eros* órfico⁵² y narcisista niegan lo que sostiene el mundo del principio de realidad «el ser es experimentado como gratificación, que une al hombre y la naturaleza de tal modo que la realización del hombre es al mismo tiempo la realización, sin violencia, de la naturaleza. Esta liberación es la obra de *Eros*» (Marcuse, 1983, pág. 156). *Eros*, como *Narciso*, son la negación de todo orden represivo:

Su lenguaje es la canción y su trabajo es el juego. La vida de *Narciso* es la de la belleza y su existencia es contemplación. Estas imágenes se refieren a la dimensión estética, señalándola como aquella cuyo principio de la realidad debe ser buscado y valorizado.

(págs. 160-161)

Se trata de una experiencia estética, reconciliación entre ser humano y la naturaleza por medio del juego. Para Marcuse, el término estética⁵³ preserva la *verdad de los sentidos* y reconcilia en la realidad de la libertad la dicotomía entre el sujeto y el objeto: la sensualidad y el intelecto, el placer y la razón⁵⁴, en palabras de Marcuse:

⁵² *Orfeo* es el arquetipo del poeta como libertador y creador: establece un orden. En su ensayo sobre *The Delay of the Machine Age*, Hanns Sachs (Marcuse, 1985) intenta demostrar que el narcisismo era un elemento constitutivo del principio de la realidad en la civilización griega. ¿Por qué los griegos no desarrollaron una tecnología mecánica, siendo que poseían la habilidad y el conocimiento necesarios? Sachs propone que “el elemento narcisista predominante en la cultura griega impidió el progreso tecnológico: la catequesis libidinal del cuerpo era tan fuerte que militaba contra la mecanización y la automatización”. En *Orfeo* están combinados, el arte, la libertad y la cultura es el poeta de la redención, que trae la paz (entre el hombre y la naturaleza) y la salvación no mediante la fuerza sino mediante la canción.

⁵³ Alexander Baumgarten estableció el término en su uso moderno, segunda mitad del siglo XVIII.

⁵⁴ Marcuse diferencia entre: la razón práctica (reglas y fines morales) y la razón teórica (leyes de la causalidad); la tercera facultad que media entre la razón teórica y la razón práctica, —gracias a las sensaciones del dolor y el placer—, es el juicio (crítica del juicio, Kant); en Kant la dimensión estética ocupa una posición entre la sensualidad y la moral, polos de la existencia humana, por ello debe ser válida en sus principios para ambos campos. (1983, pág. 164).

La naturaleza de la sensualidad es la “receptividad”, el conocimiento mediante el hecho de ser afectados por objetos dados. Es gracias a su relación intrínseca con la sensualidad que la función estética asume su posición central. La percepción estética está acompañada del placer. Este placer se deriva de la percepción de la forma pura de un objeto, independientemente de su «materia» y de sus «propósitos» (internos o externos). Tal representación es el trabajo (o mejor el juego) de la imaginación. Como imaginación, la percepción estética es sensualidad y al mismo tiempo algo más que sensualidad (la ‘tercera’ facultad básica): da placer y es por tanto esencialmente subjetiva; pero en tanto que este placer está constituido por la forma pura del objeto mismo, acompaña a la percepción estética universal y necesariamente —para cualquier sujeto que la perciba—. Aunque sensual y por tanto receptiva, la imaginación estética es creadora; en una libre síntesis propia, constituye la belleza. En la imaginación estética, la sensualidad genera principios universalmente válidos para un orden objetivo.

(1983, págs. 166-167)

En la imaginación se encuentran los sentidos y el intelecto —según explica Kant (Marcuse, 1983)—, y también la naturaleza y la libertad. De este modo aporta de manera decisiva al conflicto generado por el progreso civilizatorio que somete las facultades sensuales, reducidas a materia prima; la dominación represiva de la razón (principio represivo de la realidad) se sitúa en el nivel más elevado de las facultades de la mente (Marcuse, 1983). En el teatro, el orden de la sensualidad se impone frente al de la razón, los sentidos del espectador se liberan y participan del juego como impulso básico del encuentro sensual, gratificación del goce instintivo «perceptividad cognoscitiva de los sentidos y representación (sensación)» (Marcuse, 1983, pág. 171). La estética es, para Kant, la ciencia de la sensualidad; mientras que la lógica es la ciencia del entendimiento que tiende a «barbarizar la sensualidad»; la posibilidad de la reconciliación

entre ambas se halla, según Schiller (Marcuse, 1983), en el arte⁵⁵ donde prima el disfrute en el impulso del juego como vehículo de liberación de una existencia inhumana (Marcuse, 1985).

En el teatro, el actor y el espectador se hallan dispuestos a jugar por medio de sus facultades mentales y físicas. La imaginación juega un rol relevante: en ella se ejercita la libertad en tanto despliegue. «...la sensualidad debe mantener su lugar triunfalmente, y resistir alegremente la violencia que el espíritu (*Geist*) le infligirá por su actividad usurpadora» (Marcuse, 1983, pág. 177). El impulso liberador del juego —según Schiller (Marcuse, 1983)— tiene por función «abolir al tiempo en el tiempo»; reconciliar al ser con el llegar a ser, insiste Marcuse, genera una forma superior de cultura. El teatro como juego y en tanto *sublimación no represiva* se dirige al otro en busca del goce, intensifica la receptividad sensual de los cuerpos como necesidad vital.

La posibilidad de una *existencia no represiva* se cancela en la muerte como *negación final del tiempo*, pues el placer demanda la eternidad «la liberación del tiempo es el ideal del placer» (Marcuse, 1983, pág. 210). Si el instinto de muerte opera bajo el principio del *Nirvana* (estado sin necesidad), el carácter destructivo del *instinto de muerte* se minimiza al aproximarse a un estado de ausencia de tensión, no para aniquilar la vida, sino para superar el dolor; en este sentido, el principio del placer y del *Nirvana* convergen, libre de *surplus repression*, (la represión sobrante): el *Eros* se fortalece y el valor instintivo de la muerte es transformado (Marcuse, 1985).

⁵⁵ El arte reta al principio de la razón prevaleciente: al representar el orden de la sensualidad evoca una lógica convertida en tabú —la lógica de la gratificación contra la de la represión— (Marcuse, 1983, pág. 173).

Con respecto a la fantasía, Byung-Chul Han (2017) advierte el riesgo que supone la hipervisibilidad propia de la sociedad de la transparencia (el infierno de lo igual), en tanto destruye la fantasía, ya que la *quietud contemplativa* es necesaria para que concluya el proceso de percepción. En el teatro, la fantasía creadora, la imaginación, se potencia en la densidad del espesor del acontecimiento escénico —que es también *quietud y silencio contemplativo*—, en el flujo de la experiencia viva que acontece en el aquí y el ahora, donde los límites y umbrales desaparecen en un flujo continuo; no se trata de la fantasía que entra en crisis y se atrofia en la *desaparición del otro*; no se trata del *infierno de lo igual* que se impulsa desde lo virtual, el que es, según Byung-Chul Han (2017), *la agonía del Eros*.

1.12 Tensión, sexualidad y erotismo: la libido gozosa

En el ensayo *Herbert Marcuse y la agonía de Eros*, Antonio Bentivegta señala a *Eros y civilización*, como referente de lo que se denominaría *arte erótico*, desarrollo libre del *Eros* «la experiencia básica en la dimensión estética es sensual antes que conceptual; la percepción estética [placentera] es esencialmente intuición, no noción» (2009, pág. 58); es decir, la experiencia sensorial que la intuición *trae a presencia*; Marcuse traslada el arte a la dimensión social de la vida cotidiana.

La experiencia del erotismo implica un compromiso ético y social con el contexto y cultura a que pertenece; la sociedad debería permitir el libre desarrollo del *Eros* en oposición a un modelo social que promueve el trabajo enajenante a través de la producción de bienes materiales, el monopolio y la burocratización del deseo, como ya lo hemos mencionado antes. En este sentido, el arte erótico «reorganiza de forma polisémica la vida cotidiana incidiendo en todas las actividades humanas, productivas o improductivas, que requieran participación y empeño

colectivo» (Bentivegta, 2009, pág. 60); el placer estético no es solo una experiencia subjetiva y personal: exige ser trasladada al ámbito público donde reside su potencia transformadora.

La Revolución Contracultural trastoca los valores culturales dominantes, el impulso erótico transforma de forma libre y creativa la vida social, la liberación de *Eros* acontece en la necesidad del encuentro entre arte y política. El arte pone en crisis los valores preestablecidos, al convocar en una sola fuerza a *Eros* y *Tánatos*, complementarios y necesarios. Asociada a la libido⁵⁶ esta fuerza se constituye en un «ethos erótico» o «razón libidinal» —como la define Marcuse—, «una síntesis» entre placer y razón que encaja muy bien con el mundo civilizado; Marcuse (1983) retoma a Schiller, para quien educar a *Eros* conduciría a una libertad civilizada. Paradójicamente, en la sociedad contemporánea, civilizada, *Eros* ha sido reducido a fetiche.

La fetichización del erotismo por medio de la socialización del deseo, reduce el arte a sus elementos *participativos* y *comunicativos* a través de una manipulada «democratización de la cultura»; lo cual genera empobrecimiento psíquico y cultural, parálisis de la imaginación creativa (Bentivegta, 2009). Sin embargo, la *estética erótica* de Marcuse, retomada desde otros enfoques la cuestionan y amplían, como Baudrillard (2011), a partir de nuevas exploraciones en las dinámicas de *Eros*; también lo expone de forma lúcida —y cínica— Guy Debord (Bentivegta, 2009, pág. 66) «los espectadores no encuentran lo que desean; desean lo que encuentran». Desde la óptica marcusiana, la *tensión erótica* expondría los instantes fugaces e inasibles de que está tejida la escena, instantes de energía vital (contenida y fluida) que develan que es posible ser sentido, interpretado, comprendido y recordado. Este encuentro del actor con lo *otro* de la

⁵⁶ Bentivegta hace referencia a dos procesos con respecto a la libido: el primero consiste en ser desviada hacia impulsos destructores (tesis de Reich) y el segundo, ser contenida y bloqueada por el *Logos* (tesis de Freud), ante lo cual Marcuse propone su tesis de la “razón libidinal” (2009, pág. 61)

escena está sujeto a una reconfiguración mutua y constante en que el placer, como goce estético, promueve la fuerza emancipadora de *Eros*.

En el teatro, es posible «educar a *Eros*» sin que este pierda su fuerza primigenia como *principio de placer*, sin que degrade en el proceso de democratización en un *erotismo domesticado* (Barthes, 1989), objeto de mercancía.

La función política del teatro tiene que ver directamente con su capacidad de poner a *convivir* voluntades. En este encuentro, el teatro piensa y propone nuevas posibilidades de interpretación del contexto, las recrea sensiblemente y hace posible lo imposible: devela nuevos escenarios de vida para el ser humano. La experiencia erótica del acontecimiento teatral participa de este *principio de placer* al fundarse no solo en un placer individual sino en el *gocce* colectivo. Se trata de mi placer junto al placer del otro, mi placer para el placer del otro. No hay experiencia erótica sin un otro, todo lo que nos produce goce sensual implica estar consciente de la existencia de ese otro. El teatro no puede pensarse y hacerse sin pensar en las otras presencias que hacen parte de él.

Como categoría, el erotismo ha estado vinculado a lo sexual por encima del amor y el placer. En el siglo XX, Freud asocia la sexualidad a una pulsión de vida o *Eros*, que la civilización reprime por medio de leyes morales que establecen una demarcación entre lo permitido y lo prohibido. Freud define la categoría de *Eros* como *la fuerza que preserva la vida* y vincula libidinalmente a los individuos. Desde este enfoque, la civilización se asienta en *vínculos libidinales* que extraen su energía de la sexualidad. En el proceso civilizatorio esta energía es sublimada, desviada de su objeto de satisfacción inmediato para dirigirse a un fin social *útil*. En el campo del psicoanálisis freudiano, la *tensión sexual* posee un carácter

placentero porque el concepto de libido se asocia a esa energía vital como fuerza que preserva la vida.

Wilhelm Reich (1988),⁵⁷ en su estudio *La función del orgasmo*, afirma que esta *tensión sexual* es placentera si le sucede una gratificación, y propone una diferenciación entre el *placer orgástico total* y las *sensaciones puramente táctiles* entre *potencia e impotencia orgásticas*. El orgasmo para Reich es el fenómeno central de la sexualidad, unidad de funcionamiento de lo viviente y del cosmos mismo. El autor sustenta la hipótesis de la salud psíquica asociada a la potencia orgástica, actitud caracterológica *no-neurótica*; su perturbación y la represión de la excitación placentera daría lugar a las enfermedades mentales, por lo que la curación depende de la capacidad de entrega en el acto amatorio.

Esta autorregulación sexual sería posible mediante una sexualidad liberada en la cual desaparecerían los impulsos sádicos (las perversiones y la ansiedad social) pues «la estructura caracterológica del ser humano se caracteriza por un acorazamiento contra la naturaleza dentro de sí mismo y contra la miseria social que lo rodea» (Reich, 1988, pág. 16). Se trata, explica Reich, de una conducta defensiva del individuo contra la angustia (una angustia mística) producto de factores sociales y económicos, no biológicos. Las instituciones autoritarias que suprimen, castigan y juzgan las prácticas sexuales naturales, realizan crímenes sociales, señala Reich, condenan y culpabilizan la libertad sexual de individuos sanos; con respecto a la institución familia asegura «es el caldero donde se cocinan las dictaduras» (Reich, 1988) y propone la sustitución de la familia patriarcal autoritaria por la familia matriarcal natural.

⁵⁷ Fue uno de los discípulos de Freud y más adelante su opositor.

El psicoanálisis freudiano plantea al respecto la necesidad de hacer conscientes los impulsos inconscientes, cosa que para Reich no es suficiente, pues es necesario, además, romper las barreras sociales que se pronuncian en contra de la sexualidad. Toda política liberadora implicaría volver a una sociedad matriarcal donde la *energía orgiástica* se libere y el temor a la autoridad de la regulación patriarcal desaparezca, porque una vida sexual reprimida refuerza una sociedad autoritaria. Se trata de llevar adelante una revolución sexual que afirme la vida a través del goce y logre un equilibrio entre naturaleza y civilización (Reich, 1988).

Más allá del concepto freudiano de la libido, podemos destacar la importancia del proceso de *contracción y expansión* propio del orgasmo que propone Reich, en esta pulsión generadora de vida en sí misma a la que llama: *el orgón*, presente en el universo como fuerza creadora de la vida, al que podemos asociar, en tanto *descarga asombrada* o *revelación pujante* (términos que proponemos para describir el estado que provoca tal conmoción en el acontecimiento teatral) el momento de asombro como descubrimiento de la maravilla (*thaumastón*). Esta fuerza de vida para Artaud debe prevalecer por encima de la forma «Si hay algo aún infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego que hacen señas sobre sus hogueras» (Artaud, 1990a, pág. 14), proponiéndose reducir la diferencia entre estos dos aspectos. En la energía *orgiástica*, propia de la pulsión de vida (*orgón*) que es contracción y expansión, podemos reconocer una *tensión erótica*, no como descarga, sino como contención o suspensión, un paréntesis en el espacio tiempo del acto de encuentro del acontecimiento teatral.

1.13 El alcance de la energía orgiástica, pulsión de vida en el teatro

¿De qué manera influyeron el enfoque del psicoanálisis y la teoría del orgón en la transformación de la conciencia humana? ¿Qué papel jugó en el arte, en el teatro? Carlos Granés, en su libro *La invención del paraíso, el Living Theatre y el arte de la osadía* (2015) realiza un estudio sobre el alcance de estas teorías y su influencia en la Revolución Cultural de las décadas de los 50 y los 60. Sus reflexiones giran en torno a esta energía vital, orgiástica —presente de manera intensa en *Living Theatre*— que destaca la liberación sexual⁵⁸ como reencuentro del ser humano con la fuerza primigenia de *Eros*, inspiración que proviene del psicoanálisis y la terapia gestáltica de Paul Goodman *Terapia gestáltica: excitación y crecimiento de la personalidad humana* (a más de escritor y dramaturgo), quien inicia a *Living Theatre* en las ideas anarquistas (Granés, 2015).

El pensamiento artaudiano incide en el impacto emocional de su propuesta, la acción ritual dirigida a alterar la conciencia de los asistentes-participantes, teatro del *vértigo* que sustituye la ficción por la improvisación espontánea y la música en vivo, «buscaban tensar la atmósfera, poner a prueba al público, incluso aburrir y producir reacciones desesperadas. El silencio, el azar, la improvisación y la horizontalidad entre actores y espectadores se volvieron elementos habituales en sus obras» (Granés, 2015, págs. 32-33). Su propósito no es agradar al público, sino desconcertarlo para que sientan la “emergencia” del contexto.

El amor, como preocupación estética, impulsa su búsqueda creativa; los integrantes de *Living Theatre* conviven en comunidad (al margen de la corrupción social y la moral puritana dominante) conciben la vida misma como obra de arte. Afines al enfoque de Goodman

⁵⁸ *El legado de Caín*, uno de los trabajos del *Living Theatre*, denuncia la dictadura del general Emilio Garrastazu Médici en Brasil, auspiciada por el gobierno de los Estados Unidos en Latinoamérica, la cual provocó una verdadera revolución cultural en las favelas de Rio de Janeiro y en barrios de extrema pobreza de Sao Paulo y Ouro Preto (Granés, 2015).

—próximo al de Reich—, ellos no comparten la idea freudiana de inhibir el instinto para adaptarse a la sociedad al precio de la libertad y el crecimiento individuales, consideraban algo absurdo, y cruel, en palabras de Granés:

En lugar de reprimir el lado infantil había que liberarlo para que contaminara la vida con espontaneidad, imaginación, sinceridad, actitud lúdica y expresión directa de los sentimientos; en lugar de reprimir las pulsiones, debían abrirse las compuertas para dar libre curso al desarrollo de la naturaleza individual.

(2015, pág. 39)

La *terapia subversiva* propuesta por Goodman —centrada en el autoconocimiento como expansión de la conciencia y en la posibilidad de potenciar la creatividad a partir de la experimentación lúdica—, se articula con una forma de hacer política por medio del teatro como acto de insurrección, al adaptar las estructuras sociales a la emergencia de las necesidades humanas (Granés, 2015). Constatar la represión de esta fuerza primigenia, enfoca a *Living Theatre* en la relación con el espectador. *Paradise Now* surge con esta motivación: «(...) un espacio terapéutico y revolucionario en el que nadie pudiera permanecer al margen de la experiencia» (Granés, 2015, pág. 41): rompen las barreras que separaban al actor del espectador. Esta experiencia emergente permitía elevar su autoconciencia: «la percepción se afinaba, la conciencia se expandía, la acción se hacía más efectiva. *Paradise Now* debía forzar al espectador a mirarse a sí mismo, a ver la realidad, a entender la sociedad que lo rodeaba; debía ampliar su conciencia y cambiar su vida» (Granés, 2015, pág. 41). Una transformación en la percepción de la realidad a la que intelectuales y artistas aspiraban y replicaban «nuestra percepción debe ser alterada bajo el asalto estético para que podamos rechazar la cultura actual,

que es jerárquica, desconectada de la vida y una parte integral del sistema opresivo», como expresa Pierre Biner (Granés, 2015, pág. 42). Las ideas de Artaud con respecto al rol del artista eran las de un teatro que desafía a una sociedad enferma «si soy poeta o actor no es por escribir o declamar poesías, sino por vivirlas» (Granés, 2015, pág. 49) irrumpieron la espontaneidad del grito y del gesto. En *Van Gogh, el suicidado por la sociedad*, Artaud devela un nuevo rol para el artista marginal legitimándolo moralmente (1990b)

Si para Freud los impulsos sexuales debían ser reprimidos y sublimados en actividades creativas, *Living Theatre* busca liberar esa pulsión en la satisfacción del deseo natural como fin en sí mismo. Las propuestas de la liberación sexual se destacaban porque insistían en que crear implicaba gozar: espontaneidad, desinhibición, exaltación de la pasión, eran sus recursos más potentes. Tal exceso desencadenó en una violencia difícil de controlar pues «la fogosidad consume la vida con más velocidad que la razonada contención»⁵⁹ (Granés, 2015, pág. 57). Dar rienda suelta a esta acción orgiástica terminaría por consumir la energía (orgónica). Se trata de asumirla como un desate, no del todo descontrolado. Lo podemos constatar en colectivos contemporáneos como Pippo Delbono o Angélica Lidell, en los que esta energía intensa, contenida —pero desatada al mismo tiempo—, está presente a lo largo de todo el trabajo, sin llegar a perder el control, ni tampoco siendo domesticada: es instintivo-visceral y también intuición lúcida. En otras propuestas, como *Edipo*, de Robert Wilson (en la que estuvimos presentes en Atenas, 2019), esta energía es absorbida y contenida en la forma. Desarrollaremos

⁵⁹ Nos hallamos pues ante una paradoja: si la racionalidad, objetividad, compromiso, autocontrol fomentan la estabilidad social, al mismo tiempo generan tedio e intrascendencia vital; es decir, sacrificio y renuncia versus instantes de éxtasis intelectual, físico y estético (Granés, 2015).

el análisis de estos y otros casos en los capítulos que corresponden a ello, en donde aplicaremos las perspectivas abordadas en el presente.

En *Itinerarios teóricos para abordar el erotismo, los géneros y sexualidades*, Schauffler (2014) cita a Foucault para destacar las prácticas de libertad en las resistencias frente al *dispositivo de sexualidad*, asociadas a los modos de subjetivación frente a los códigos morales, en lo que respecta al comportamiento sexual en el placer y en el cuidado de sí mismo, por lo que es necesario distinguir sexualidad de género, así como también sexualidad de erotismo. Para Foucault, el erotismo se concibe como una práctica que supone un fin en sí mismo, la liberación erótica como sublevación del cuerpo. «El pensamiento antiguo no estaba organizado según una moral unificada, autoritaria e impuesta para todos por igual», sino que se trataba de un «lujo», señala Foucault (Schauffler M. , 2014, pág. 206). Codificar conductas, definir de manera estricta lo permitido y lo prohibido no era tan importante como *la actitud* que obligaba a respetarlas, el *reconocimiento* como sujeto moral de la conducta sexual, dominio de apreciación y elección (Schauffler M. , 2014).

En el sistema capitalista de mercado pasamos del control-represión, al control-estimulación, advierte Foucault, un tránsito de las sociedades disciplinarias a las sociedades de *control*. La década de los 60 es periodo de rupturas, tensiones, discusiones sobre la normatividad sexual, donde coexisten costumbres, sentido común, patrones y prácticas que redefinen el erotismo: «el derecho al placer fue un signo de rebelión y desató numerosas contiendas por la redefinición de la moral sexual» (Schauffler M. , 2014, pág. 209). En *El segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir (Schauffler M. , 2014, pág. 193) contrapone al psicoanálisis en lo referente a la mujer y el erotismo ligado a la genitalidad «hay en el erotismo una revuelta del instante contra

el tiempo, de lo individual contra lo universal; al querer canalizarlo y explotarlo, se corre el riesgo de matarlo»; concepción que se aproxima a la que propone Bataille, que lo define como una *transgresión* de la actividad reproductiva. En palabras de Schaefler:

Abandonando la noción psicoanalítica de placer compuesta de sensualidades libidinales y de aparatos psíquicos asociadas a lo sexual, el autor nos muestra un erotismo entendido por los antiguos griegos como *ars erotica*, es decir: como arte y como práctica que involucra al cuerpo y al goce, en la cual el placer, no solo sexual, es un fin en sí mismo.

(pág. 206)

Lyotard, en *Economía Libidinal*, al abordar a *Eros* y las *pulsiones deseantes*, se refiere a Freud, para quien las pulsiones de la muerte «trabajan silenciosas en el rumor de *Eros*» (1990, pág. 24). No es posible hablar de tensión erótica, sin *Eros* y *Tánatos*. El modo en que Lyotard expone esta pulsión genera una tensión extraña. Incapaces de abandonar la lectura, nos estremece, detiene, provoca e intriga en cada frase. La incapacidad de poseer sus palabras, la imposibilidad de descifrarlas por completo, despiertan una sensación de extrañeza. Surge un vínculo cercano, casi familiar, entre el autor y el lector, paradójicamente, desde esta sensación de imposibilidad y extrañeza, de la incapacidad de poseerlo por completo.

Cornago, en *Resistir en la era de los medios* (2005), realiza un análisis de la escritura de Goytisolo; hace referencia a Lyotard, para precisar cómo la obra literaria del escritor catalán es cuerpo sin órganos, vacío anárquico. Lo describe de este modo:

Sujetos, espacio, tiempo y tramas se abisman en una espiral transformadora que solo permite una economía libidinal, es decir, un cuerpo sin órganos de una escritura delirante sobre un vacío

anárquico, en el que, una vez aniquilados sus órganos –sujeto, tiempo, espacio y tramas-, se auto inmola llevada por el principio ciego de *Eros* y *Tánatos* (pág. 60).

El mismo efecto provoca la escritura de Lyotard que no apela únicamente a la lógica de quien la lee, sino también a su capacidad emotiva, su palabra incomoda, genera duda, rechazo/ atracción, desapego/curiosidad, deseos de huir y deseos de permanecer, *la tensión* se hace evidente y se sostiene; en una palabra, no intenta poseer al lector y tampoco controlar su impacto precisamente. Se trata de no dejar nada clausurado: la no censura. El lector debe hallar las hebras con las cuales entretejer significados o posibles sentidos —si los hubiese—, para lo cual propone un itinerario audaz, desconcertante e inesperado. Es la ruptura con el pensamiento dualista lo que permite integrar en su escritura el tema de *Eros* y la muerte como uno solo.

1.14 *Eros* se mira al espejo: la reversibilidad y la seducción (maleficio y artificio)

La seducción es más fuerte que el poder porque es un proceso reversible, mientras que el poder se quiere irreversible, como el valor y, como él, acumulativo e inmortal.

Jean Baudrillard

(De la seducción, 2011)

En su libro *De la seducción* (2011), Baudrillard aborda, desde la seducción, el tema de la apariencia, emplazamiento contrahegemónico con respecto al orden divino o natural «la seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio —nunca del orden de la energía—, sino del signo y del ritual» (pág. 10). La seducción⁶⁰ de *lo femenino* como un constructo artificial no hallaría coherencia ni finalidad en el discurso del poder, en tanto

⁶⁰ Seducir, proviene de *se-ducere, que quiere decir*: “llevar aparte, desviar de su vía” (Baudrillard, 2011, pág. 27).

estrategia de apariencia, potencia de reversibilidad seductora que se funda en el juego como desafío (Baudrillard, 2011).

La «*tensión erótica*» se sustenta en el andamiaje que, como estrategia simbólica constituye, la escena en términos de juego; como experiencia lúdica que pretende ser siempre *algo más* de lo que *aparenta ser* es posibilidad siempre abierta. En términos de Baudrillard, es *reversibilidad seductora*, que desafía la mirada del espectador al poner en duda o desarmar un sistema de creencias sustentado en la idea de poder.

Se trata del poder del cuerpo sobre la razón y la norma, pero no de un cuerpo cualquiera: es un cuerpo que es consciente de su poder (conmociona, despierta un alto grado de atracción, convoca al disfrute y al regocijo). El teatro es cuerpo que desata esa «*tensión erótica*» y creativa entre actor y espectador, acontecimiento transformador. Es cuerpo en *presencia* y en *ausencia*; el cuerpo de *Afrodita* en presencia (carne) y el de *Helena* en ausencia (ensoñación, imaginación) ambos despiertan en *Paris* asombro y deseo. Es el deseo que entraña «hambre de vida», amor que es carne y que es sangre, pero que también es cuerpo-ensoñación-imaginación-intuición-instinto, y no solo razón.

La seducción representa el «*dominio del universo simbólico mientras que el poder representa solo el dominio del universo real*»⁶¹ (Baudrillard, 2011, pág. 15). La escena es un juego de tensiones (gestual, sensual, ritual) entre el actor y el espectador. Para que esta «*tensión erótica*» *seduzca*, debe generar aproximaciones de manera intencional, sin abandonar su cualidad indómita; por tanto, imposible de resistir. La seducción en la escena se sostendría en la *no* consumación del *telos*, en la contención del desenlace y en atención prolija del espacio-tiempo

⁶¹ Cursivas en el texto original.

(extendiéndolos). Desde esta perspectiva no cabe un enfoque teleológico (masculino) como necesidad de un fin que *siente* algo definitivo, como descarga (¿orgasmo?) sino que halla potencia en la «apariencia» de lo débil —que es fortaleza— (femenino), lo indescifrable, imprevisible, incierto, lo que se continúa indefinidamente.

Lo que sujeta la atención y *la tensión* entre el actor y el espectador es esa situación irresoluble que no termina de disolverse; que, al mismo tiempo, pone en crisis todo lo que hasta ese momento se constituye como verdad; lo verosímil en el juego de la escena como la verdad de lo aparente, parodia sobre significación o doble significación. Baudrillard plantea la hipótesis de que lo femenino nunca ha sido lo dominado sino *lo dominante*, tampoco lo subversivo sino *lo reversible*.

En la seducción como intercambio ritual ininterrumpido prevalece la incertidumbre «—en razón de que la línea divisoria que definirá la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible —y de que este desafío al otro a ser aún más seducido, o a amar más de lo que yo le amo no tiene otro límite que el de la muerte» (Baudrillard, 2011, pág. 28). El elemento que define que se produzca la «*tensión erótica*» como experiencia de seducción entre el actor y el espectador tiene que ver con la posibilidad de que este último sea capaz de *añadir algo más* al acontecimiento del cual participa —a más de su presencia—. En los espectáculos en los que la destreza —o virtuosismo técnico— es la protagonista, la seducción acontece porque el espectador se siente «superado» ante lo que para él sería imposible realizar ¿qué podría aportar que contribuya a la superación de sí mismo? en este caso ¿el asombro es producto del reconocimiento de la imposibilidad? ¿de la propia incapacidad?

En este fenómeno se pierde el juego de la seducción como ritual de intercambio; solamente una de las partes es capaz de desplegar su potencia por medio de destreza técnica. Esta reflexión se aproximaría a lo propuesto por Baudrillard cuando señala:

La técnica cava su propia tumba, pues al mismo tiempo que perfecciona los medios de síntesis, profundiza en los criterios de análisis y de definición, tanto de la fidelidad total, la exhaustividad en materia de lo real se hace imposible para siempre. Lo real se vuelve un fantasma vertiginoso de exactitud que se pierde en lo infinitesimal.

(2011, pág. 35)

El acontecimiento teatral no trata de aspirar a lo exacto, sino de jugar en la tensión que distancia y aproxima (tira y afloja), en sostener las aproximaciones entre el actor y el espectador, destacar la vulnerabilidad y el riesgo, antes que aspirar a lo perfecto como exceso de lo real en el detalle microscópico (el *voyerismo de la exactitud* como verdad inexorable), que al develar la complejidad del aparato técnico elimina el juego de las apariencias y pone fin al secreto (Baudrillard, 2011).

La *lógica agónica* de la seducción se sostiene en el desafío de lo aparente, en lo aleatorio, arbitrario, inasequible «todo discurso de sentido quiere acabar con las apariencias, esta es su artimaña y su impostura» (Baudrillard, 2011, pág. 56). Los signos elípticos, sin referencia o anclaje cierto, potencian la fuerza del significante en la escena al vaciar de sentido las palabras o los gestos; en la repetición, por ejemplo, se desata la seducción anulando el significante u ocultándolo.

El cuerpo del actor *soporta* del tejido y destejido de apariencias; en él se objetivan estrategias de seducción, deja los signos en suspenso para no agotarlos en el acto, y de este

modo, propiciar el vértigo en el espectador en el momento adecuado o provocar la ironía a través del ingenio «la seducción reside en el movimiento de transfiguración de las cosas en apariencia pura» (Baudrillard, 2011, pág. 110). Como forma ceremonial, en Artaud la seducción se adhiere a la cultura de la crueldad, pues es la muerte en tanto energía de fascinación —señala Baudrillard—, lo que está siempre en juego en el pacto simbólico «solo el rito es violento, solo la regla de juego es violenta porque acaba con el sistema de lo real: tal es la verdadera crueldad» (2011, pág. 118). El teatro, en tanto forma ritual, atracción violenta de unos signos por otros, se sustrae al sentido. De tal modo, los signos se multiplican sin freno hasta provocar el vértigo de seducción donde el azar y la nómada deleuziana hallan su “juego ideal” (Baudrillard, 2011).

1.15 La *parresía*: el rol político de *Eros*

En *Foucault, el coraje de la verdad*, Frederic Gros (2014a) recopila a varios autores que centran su interés en el tema de la *parresía* griega desde la mirada foucaultiana. En sus últimos años en el *College de France*, Foucault se enfoca en *El coraje de la verdad*, estudios históricos sobre la noción de la *parresía* en la cultura griega desde una condición de posibilidad que no es lógica, sino ética: «la *parresía* es la llaneza, la sinceridad, la franqueza, el coraje de decir la verdad» (Foucault M. , 2014, pág. 9). Así, Foucault propone un vínculo indisociable entre *coraje* y *verdad*. Según Adorno (2014), la noción se halla vinculada a la función política del intelectual en el problema de la producción de la verdad (la verdad como producto) desde el enfoque nietzscheano. En tal sentido creemos que el rol del artista/creador se aproxima al del intelectual en lo que respecta a pensar los problemas como ciudadano que, afectado por su contexto, se formula preguntas que son motor de su praxis artística, de sus reflexiones y análisis teóricos, que políticamente ejercen una crítica a toda forma de poder hegemónico.

Lo mismo que el intelectual, el artista —sostiene Foucault (Adorno, 2014) —, no puede ser indiferente a la defensa de las causas de las minorías, gesto político (más ético que moral) al tratarse de subjetividades situadas al margen del esquema hegemónico del poder: una connotación ética de la práctica política, correspondencia entre lo que se dice (palabra/*logoi*) y lo que se hace (actos/*erga*) que confirma el valor político de la actitud ética que debería asumir el artista.

Para introducirnos en el tema de la *parresía*, Foucault ⁶² retoma a Sócrates practicante de la *epimeleia heautou* — es decir, saber ocuparse de sí mismo— Adorno lo expone así:

(...) la *parresía* es una actividad verbal en la cual un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su vida porque considera que la sinceridad es un deber para mejorar la vida de los demás o para servirles de ayuda (como hace consigo mismo). En la *parresía* el hablante utiliza su libertad y elige hablar francamente en lugar de persuadir, elige la verdad en lugar de la mentira o el silencio, el riesgo de la muerte en lugar de la vida o la seguridad, la crítica en lugar del halago, y el deber moral en lugar de sus intereses o la apatía moral.

(Adorno, 2014, pág. 51)

Arriesgarse en escena es la coherencia de asumir en acto aquello que pienso y siento, devela nuestro compromiso ético con el contexto, con *aquello* que creemos necesario exponer al espectador. Nuestra praxis parte de tomar una decisión, escogemos algo con lo que nos ponemos en marcha, algo de nosotros mismos, de nuestra problemática personal; algo que nos ronda y lo ponemos en relación con nuestro entorno, o procedemos del modo inverso, algo del contexto tiene eco en nuestro interior, repercute; y este primer impulso —que es elección—, se transforma

⁶² M. Foucault, *Discurso e verità nella Grecia antica*. Apud (Adorno, 2014)

en acto, un movimiento que desestabiliza nuestro habitual sistema de creencias, nos pone a observar a tal o cual pensamiento con el propósito de aventurarlo en el hacer.

El tema de *la discontinuidad* (propuesto por Nietzsche) le interesa a Foucault (Revel, 2014), quien critica el proyecto de la Historia que anula el devenir y la no-linealidad centrada en la singularidad de los acontecimientos como relato de los accidentes, desviaciones y bifurcaciones (retornos, errores y azares); está contra la monumentalidad de la Historia (significaciones ideales y las teleologías indefinidas). Lo mismo que Walter Benjamin, quien cuestiona la Historia en sus *Tesis de la Historia* (Revel, 2014), asociada a la idea del progreso, abordada desde la perspectiva de los vencedores y no de los derrotados. La discontinuidad del pensamiento foucaultiano se centra en reducir la Historia a los sucesos (la particularidad de los hechos) como ruptura de la continuidad y transgresión del límite, como lo observa Bataille, así «eleva a la dignidad del sentido la no-linealidad, el desorden, el disparate» (Revel, 2014, pág. 59). La relevancia del *exceso* en la constitución de la subjetividad, y del placer (el goce) que amalgama acto y deseo, y que, en relación con la *aphrodisía* griega (la capacidad de control de las pasiones y uso de los placeres como ejercicio de existencia) está ligado a la obra de ejecución, a la presencia, a la producción de sí mismo abierto al otro (el adentro y también el afuera de Hegel).

Desde esta perspectiva, para Fimiani (2014), lo erótico es el relato del espacio de «ritualización» donde las prácticas de «cortejo» diseñan el juego alternativo de la actividad y de la pasividad del sujeto. La *Anerkennung* (*ananké*) introduce el impulso permanente —y dual— al gobierno de sí:

control de la expansión y del exceso de las fuerzas que se despliegan alternativamente en los dos extremos: fuerza de aquel que desea y fuerza de aquel que atrae, impulso de poseer al otro e impulso de entregarse al otro.

(pág. 92)

La relación entre el amante y el amado se nutre de la inversión constante de la subordinación (efecto del cortejo) entre la presión del amante y la cerrazón del amado. En este juego, lo que somete el amante es la resistencia misma del amado al hacerse *más fuerte que sí mismo* «la elipsis de lo Erótico es la recíproca remisión de los impulsos moderadores que se encuentran ambos comprometidos en el ejercicio alternativo de su dominación sobre el otro» (Fimiani, 2014, pág. 93). Esta elipsis propia del cortejo⁶³, insiste Fimiani, demuestra la experiencia del *desafío* y la *inversión* «Eros produce dos amantes, es el movimiento de desdoblamiento de los poderes éticos expresados en el ‘cuidado’ socrático» (2014, pág. 93). El cuidado (actor) como ejercicio de realización de sí en el otro (espectador) es el desplazamiento de *Eros-metaxy*, Ser *entre* mortales y dioses; la escucha del oráculo (obra-actor-espectador); Fimiani lo observa del siguiente modo:

Hacerse demonio y amor por la voluntad del dios (...) y aceptar del dios la tarea de incitar al otro para que llegue a ser, a su vez, demonio y amor, tales son los aspectos socráticos de la experiencia de la negatividad absoluta, la misma experiencia, consiste en apropiarse de la inquietud del poder, que se expresa igual que actuar, producir, y reproducirse en el cuidado, hasta hacer de la propia existencia una obra de arte, y esto mismo en la dimensión especial del distanciamiento, corresponde a la actitud particular del pensamiento –esencialmente un quehacer- que expresa

⁶³ Cortejo: uso equilibrado de los placeres, acto del amante en dirección al amado o a la inversa, respuesta en resistencia del amado al amante (Fimiani, 2014, pág. 93).

meletê (...) La *meletê* se refiere a una suerte de prueba ‘en realidad’, una manera de confrontarse con la cosa misma, un acto de ‘apropiación de un pensamiento’ que es producción efectiva.

(2014, pág. 98)

Así, el arte de vivir, como el arte del teatro, acogen al demonio y al amor, al *metaxy* en tensión (vigilancia atenta), a la espera de que acontezca el *thaumastón*. La vida en la escena se complejiza, se hace *tekhnê* (habilidad e invención acorde a la *Kunts* kantiana). Se trataría más de una danza que de una confrontación: «una red de amor, que madura en la *philia* y define un vínculo ‘socialmente precioso’» (Fimiani, 2014, pág. 98). En *El Banquete*, el acto de verdad sostenido por *Eros* es un acto de coraje, la decisión de atreverse en la práctica del *distanciamiento*, y es un acto de amor, porque *Eros* es (*véritable amour*), según lo expresa Foucault (Fimiani, 2014), el acto amoroso de verdad. Así la *Erótica filosófica* es un arte reflexivo del amor pues la verdad, para Sócrates, se halla en la práctica del vivir. En consecuencia (entre sujeto y verdad) el acto de coraje y el de amor son un solo y mismo acto.

La actitud del artista es próxima a la del *parresiasta*, aquella que compromete su convicción al poner en riesgo y propiciar situaciones o acciones *discontinuas* en la escena; implica aceptar los desafíos, la hostilidad e incluso la reacción violenta por parte del espectador. Se trata de exponerse, sin pretender generar adhesiones, el teatro como acto de verdad, un saber y hacer amoroso, cuidado y amor del mundo. Para Foucault (Fimiani, 2014, pág. 106) «las relaciones de intensidades múltiples, de colores variables, de movimientos imperceptibles [...] que introducen el amor allí donde debería estar la ley, la regla, o el hábito».

En la erótica platónica, Foucault constata «la verdad de lo que presento resplandece en mis actos» (Gros, 2014b, pág. 132), el *parresiasta* al dar cuenta de su propia existencia «lleva la

relación con el otro hasta la extrema tensión de la posible ruptura» (Gros, 2014b, pág. 133). El cuidado de sí articulado al cuidado del otro, de lo *otro* «la filosofía como arte de la vida, técnica de la existencia, estética de sí» (pág. 136); más que adoptar un discurso y comportamiento justos, se trata de provocar —aún de escandalizar—, «hacer directamente legible en el cuerpo la presencia resplandeciente y salvaje de la verdad desnuda, convertir la existencia en el teatro provocador del escándalo de la verdad» (pág. 137); en términos escénicos, una ética escandalosa, más que moderada racionalidad. La ética cínica del parresiasta «trata de ver hasta qué punto las verdades soportan ser vividas, y hacer de la existencia el lugar de manifestación intolerable de la verdad» (pág. 139). Es necesario atender a los dos sentidos opuestos de verdad con los que se liga Foucault: «La verdad como regularidad y estructura armónica; la verdad como ruptura y escándalo intempestivo» (pág. 139). El acontecimiento teatral oscila entre ambas verdades: no es ni lo uno, ni lo otro, y es lo uno y lo otro, es indefinición, es liminalidad, *Eros*-metaxy, que trae y lleva y pone a convivir.

Como arte vivo que participa de esta lógica foucaultiana, de impronta cínica y desafiante, el colectivo Tiquun⁶⁴ en *La hipótesis cibernética de Tiquun* (2015) (Tr. Alfredo Borroso), incluye la conferencia de Giorgio Agamben, quien los toma como referente para abordar la concepción discontinua del tiempo de impronta nietzscheana, que, en su caso, opera como acto de sublevación desde una percepción libre y anómala. Se autodefinen como *terroristas vocales*. Su estrategia es la infiltración, más que la confrontación, el camuflaje desde lo anónimo

⁶⁴ Grupo anónimo; una referencia importante entre 1999 y 2001 para el que quiera “reinventar una filosofía de combate y una acción política (...) Tiquun cuestiona radicalmente (y no es uno de sus aportes menores) el monopolio académico del pensamiento filosófico y político. Combinando una lectura singular de algunos autores como Foucault, Heidegger o Agamben, y desarrollados teóricos propios, Tiquun dibuja una serie de figuras conceptuales que se proponen como un mapa muy sugestivo de la dominación y de aquello que la desafía (...) Agamben es para este no-grupo un cómplice y un interlocutor directo, vivo presente” (2015, págs. 10-11).

(parecerse a un cualquiera), con la intención de ahondar en lo que llaman «percepciones extratribales» —en el borde, en el límite de la tribu—. Insisten en que lo esencial en esta «guerra moderna» es *la batalla de los corazones y de los espíritus* donde todos los golpes son permitidos. El procedimiento consistiría en individualizar al enemigo, arrancarlo del pueblo y de la razón común, exponerle bajo los rasgos del «monstruo» (difamarle, humillarle públicamente, animarles al odio) porque «los muros elevados solo esconden a las miradas esta verdad de una banalidad explosiva: las vidas y los espíritus son exactamente iguales a ambos lados de las alambradas y a causa de ellas» (n/d), y sostienen «la raza de los inocentes hace tiempo que se extinguió y no es la pena a lo que condena la justicia: la pena es la justicia misma».

El arte exige una actitud desafiante, una ética como verdad desde su praxis, desde la experiencia de su verdad, no como aquello que se impone desde una verdad hegemónica. *Eros* acontece como verdad que se asume en la praxis.

Tiqqun plantea que el poder no tiene centro, sino que se trata de una acumulación de dispositivos en los cuales quedamos enredados los sujetos, o como los nombra Foucault, los procesos de subjetivación. La microfísica del poder propuesta por Foucault plantea que tal poder circula a través de dispositivos de toda índole (lingüísticos, materiales, jurídicos entre otros); en este sentido la estrategia que propone *Tiqqun* reside en sustituir la historia de la dominación por el análisis de los *procedimientos y técnicas* gubernamentales, y, por otro lado, en sustituir la *teoría del sujeto y la historia de la subjetividad* por *el análisis histórico de los procesos de subjetivación y de las prácticas de sí*, para lo cual realizan un detallado análisis de las prácticas y dispositivos gubernamentales donde se plantean y exponen las relaciones de poder (Agamben G., 1996, págs. 20-22).

El colectivo *Tiqqun* trata de vincular *los dispositivos de gobierno y los sujetos*, planos que en Foucault permanecen separados; se trata de una metafísica crítica. Ellos proponen la Teoría de Bloom como ciencia de los dispositivos: «una teoría del sujeto [que, según Agamben] solo es posible como una teoría de los dispositivos». (donde «*La teoría del sujeto coincide con la teoría de los dispositivos*») (Tiqqun, 2015, pág. 22). «...En esta zona de indiferenciación, nociones del pensamiento político clásico —estado, sociedad civil, clase, ciudadanía, representación y otras—, pierden su razón de ser». Pero solo desde esta perspectiva de *indiferenciación* los conceptos de *Tiqqun* —el Bloom,⁶⁵ la política extática, el partido imaginario, la guerra civil—, adquieren un sentido propio; a partir de ello se podrían pensar prácticas de escritura, pensamiento y acción que poner en juego.

Existe una *resonancia secreta* entre *Eros* y política, advierte Byung-Chul Han (2017): el teatro, en tanto acontecimiento, permite una transformación política de *Eros*, al hacer posible que suceda lo inesperado como momento de verdad —distinto a lo dado—. De este modo, se «interrumpe lo igual a favor de lo otro» ocurre algo distinto, único, que permite que la *fidelidad trascendental* se conciba como «propiedad universal de *Eros*» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 81). Esta capacidad de repercutir en el otro, de resonar en la fibra sensible del otro, es lo que nos lleva más allá de los propios límites hacia una tendencia de búsqueda de realización en el otro, como

⁶⁵ El Bloom es una figura ambivalente. Por un lado, sustituye al “proletariado” de Marx, al “espectador” de Debord, y al “musulmán” de Agamben como representación de la alienación y la desposesión extremas. El Bloom es una *nada*. Pero es una nada que puede serlo *todo*. Expropiado de cualquier inscripción en una comunidad, el Bloom es también “pura disponibilidad para dejarse afectar”. Pura humanidad desnuda. Eso le abre la posibilidad de reapropiarse de su no-pertenencia esencial y recrear lo común y la comunidad fuera de los moldes tradicionales: nación, clase, comunidad de oficio, etc. En el Bloom habita la promesa de una comunidad abierta e incluyente, no definida por una identidad.” (Tiqqun, 2015, págs. 16-17)

necesidad de convergencia, no como clausura de la experiencia, sino como extensión, prolongación.

1.16 La desaparición en el otro: la alteridad/otredad

Alain Badiou, en el prólogo al ensayo *La agonía de Eros* del filósofo coreano Byung-Chul Han (2017), insiste que *Eros* constituye una amenaza para el capitalismo globalizado del mundo contemporáneo, como la experiencia más radical de la existencia del *otro* en tanto alteridad (Badiou A. , 2017). Desde esta perspectiva, la incapacidad de descubrir y aceptar al *otro* se funda en el individualismo de un sistema narcisista que persigue la aprobación a través de la *autoexplotación* y que se fortalece en la idea de *lo igual*, que concede a la depresión del individuo. El *Eros*, al no tener contra qué rebelarse, genera una banalización de las relaciones humanas; el *otro* se convierte en la proyección de ese *yo* narcisista, que deja siempre un vacío por delante.

En la práctica teatral contemporánea, el *otro* aporta a la construcción de una mirada procesual y abierta, que genuinamente se recrea en la convergencia de culturas y disciplinas. La alteridad en el acontecimiento teatral reenfoca la atención hacia la convergencia, ahonda en la reflexión creativa y en la autocrítica, al evidenciar al actor como ese *otro*.

Al respecto Alberto Kurapel en su ensayo: *Teatro de la alteridad y la memoria, estética del desarraigo* (2004), *de la insatisfacción*, menciona:

base fundamental para ello era amalgamar un lenguaje escénico en el cual el texto fuese partitura, un referente, utilizando los idiomas, los acentos, la diferencia, como elementos expresivos, en ningún caso perturbadores, sino como signos de seducción que transformasen la percepción.

(pág. 181)

Se enfatiza en el modo de aproximarse al espectador, en la construcción de este «gesto seductor» que incide en su percepción, y que depende, a su vez, de un emplazamiento dispuesto al encuentro. Es la tensión que resulta de cuando, como actores, somos capaces de colocarnos en el lugar de ese *otro* que es el espectador y, también, cuando este es capaz de ocupar nuestro lugar como actores. La «*tensión erótica*» como dispositivo que articula alteridades aproxima lo que *parece* y *aparece* como distante. Kurapel al respecto señala:

Por medio de la creación teatral, a través del cruce de culturas, se buscó interesar al público en el descubrimiento del *Otro* y así fortalecer la sensibilización, en la búsqueda de la presencia del desconocido, del diferente, para lograr que el espectador no lo percibiese como un elemento remoto sino como un componente clave en la visión actual de la teatralidad.

(pág. 182)

La «*tensión erótica*» es una reescritura desacostumbrada de la experiencia, ya que en la incorporación del *otro* es posible aprehender de otro modo el mundo, el *otro* «como elemento unificador en la diversidad»⁶⁶ (pág. 182), postura que fundamenta una teatralidad emancipada de los discursos del *Centro*, decidida a asumir y posicionar conceptos epistemológicos que proponen reflexionar desde una perspectiva crítica las creencias, postulados y dogmas en los que se sostienen los discursos hegemónicos. *Eros* nos pone en situación de convivir con el *otro* «arranca al sujeto de sí mismo y lo conduce fuera, hacia el otro» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 21) lo descentra, lo moviliza hacia la *Periferia* en movimiento centrífugo como lo sostiene

⁶⁶ Reflexiones que se fundamentan en el trabajo de Alfonso de Toro (1991), sobre la condición postmoderna [y poscolonial], que entre otras características destacan: la utilización de códigos múltiples, la ritualidad, la gestualidad radical, la intertextualidad, la fragmentación, el cosmopolitismo, la no-interpretación, el interculturalismo (Kurapel, 2004, pág. 182).

Ortega y Gasset (2018). Al despojar al otro de su alteridad lo cosificamos, y nos cosificamos, la experiencia de alteridad (*Eros*) se suprime y acontece la proyección del ego (*Narciso*) siguiendo a Byung-Chul Han.

La «*tensión erótica*» en el fenómeno sensoperceptivo —tensión entre otredades—, supera la negación de lo *otro*, se sostiene y resiste a su cosificación en tensión (no se impone en la clausura o en el sometimiento); experimenta un vaciamiento de lo propio, como muerte y, a la vez, como única posibilidad de salvación del *Eros* «conduce del infierno de lo igual a la atopía; es más, a la utopía de lo completamente otro (...) La atopía del otro se muestra como la utopía de *Eros*» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 27). La utopía del teatro desde la perspectiva de la teoría postcolonial (Toro, A. de, 2004) sería expresión subversiva que desencadena relaciones en los márgenes (la *Periferia*) que cuestiona la idea de Poder (*Centro*); así, *Eros desafía* lo que tiende a la homogenización, lo igual.

Byung-Chul Han retoma la crítica a la sociedad del rendimiento de Foucault, donde el sujeto no es realmente libre, sino que se explota a sí mismo, y, al ser imposible resistirse a sí mismo y no rendir lo suficiente, irrumpe y le sobrecoge un sentimiento de fracaso

el *Eros*, la atopía del otro, trasciende la idea de rendimiento y poder, pues estos aniquilan al otro.

Por eso el encuentro con el otro, como alteridad, se experimenta como fracaso, pues no se puede controlar, poseer, aprehender al otro.

(2017, pág. 34)

El régimen neoliberal, como nueva expresión del modo de producción capitalista, pretende consumir a *Eros*, convirtiéndolo en mercancía (al igual que el cuerpo, el amor o el arte). Para que circule «libremente» en el mercado, debe sujetarse a las exigencias que este le impone.

Las industrias culturales, a través de los medios de comunicación y las plataformas de tecnología avanzada, promocionan la sociedad del consumo desde una virtual (y aparente) «cálida» cercanía; brindan algo que calma (y «colme») el ansia de posesión. De este modo se generan nuevas condiciones de dependencia y dominación. Al respecto Byung-Chul Han afirma:

(...) sin *Eros* el *logos* degenera en el cálculo, en los datos informativos. *Eros* incita al *thymos* a producir bellas acciones, en esta generación es en donde se encuentran *Eros* y la política, que en el marco del neoliberalismo se reduce a trabajo. En una sociedad en donde prevalecen el individualismo y el agotamiento, se atrofia por completo la valentía. Se hace imposible una acción común, un nosotros.

(2017, pág. 79)

En el acontecimiento teatral, el *Eros*, esta fuerza que vivifica —como tensión que se funda en el reconocimiento del *otro*, y que implica sentimientos encontrados—, es fascinación por lo desconocido y lo distante. La idea misma del tiempo se transforma; se produce un salto fuera de lo cronológico lineal, que excede nuestra capacidad interpretativa. El instante, *hic et nunc* (el aquí y el ahora en presencia) adquiere una importancia irremplazable: «el tiempo despojado del instante es tan solo aditivo, y ya no guarda relación con una situación» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 40). En la experiencia de constitución del signo teatral, la indagación espacio-temporal apuesta desconcertante y cautivadora; es constatación desde la sensación y la percepción de lo distinto y no habitual que se funda en el instante del aquí y el ahora del acto, en un instante en que conviven pasado, presente y futuro.

...el deseo erótico está ligado a una presencia especial del otro, no a la ausencia de la nada, sino a la ‘ausencia en un horizonte de futuro’. El futuro es el *tiempo del otro*. La totalización del presente como *tiempo de lo igual* hace desaparecer aquella ausencia que sitúa al otro fuera de lo disponible.

(Byung-Chul Han, 2017, pág. 41)

El temor a la muerte posiblemente sea menor que el temor al deterioro, pues al volverse defectuoso y por lo tanto indeseable, buscamos desesperadamente la ilusión de la plenitud en *la mera vida*, aferrándonos a esta, pues «quien no tiene capacidad de muerte no arriesga su vida» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 46).

Somos amos/esclavos de nuestras compulsiones, justificadas en la necesidad de la sobrevivencia, capaces de aceptar cualquier forma de explotación para no afrontar nuestra propia muerte como *pérdida absoluta* (Byung-Chul Han, 2017). Mientras que la relación de poder se basa en la autoafirmación del yo por medio del sometimiento al otro, *Eros* se pierde en el otro para recuperarse a sí mismo *vivificado* en el amor al otro; Señala Valls Plana: «la ‘verdadera esencia del amor’ consiste en ‘renunciar a la consciencia de sí mismo, en olvidarse de sí en otra mismidad’» (Byung-Chul Han, 2017, pág. 51). El teatro desde la búsqueda de lo *sagrado* de Artaud (erotismo sagrado en Bataille), es acción ritual que se opone a la desacralización y desritualización de la actualidad, marcada, según Byung-Chul Han, por la obscenidad. En todo caso, el teatro que aspira a fundarse en esta fuerza de lo erótico, nunca estará libre de misterio y, por otro lado, se resiste a ser reducido a una experiencia «agradable» que destruye el erotismo sagrado.

1.17 Discusión capítulo 1 Conclusiones respecto a *Eros* y su importancia en el ámbito del conocimiento filosófico y su relación con la escena.

El texto mismo de *El Banquete*, aunque adopta la forma del diálogo, está compuesto por siete discursos separados. En *El Banquete*, erotismo en su más pura y alta expresión, no aparece la condición necesaria del amor: el otro o la otra, que acepta o rechaza, dice Sí o No y cuyo mismo silencio es una respuesta. El otro, la otra y su complemento, aquello que convierte el deseo en acuerdo: el albedrío, la libertad.

Octavio Paz⁶⁷

(García J. L., 2012, pág. 66)

I

La presente discusión, a la luz y a la sombra de los autores y temas revisados, nos permite reflexionar sobre la pertinencia de lo erótico (la eroticidad) en el mundo contemporáneo y de manera relevante en la experiencia de praxis teatral como estrategia de humanización asumida como una ética de lo erótico.

Una de las problemáticas que enfrenta *Eros* en el actual contexto de globalización neoliberal, tiene que ver con el desarrollo de la tecnología y los medios de comunicación que actúan como soportes en la construcción de la hegemonía de un sistema fundado en la mercantilización de la sociedad (cultura del consumo). *Eros* se ve afectado por esta dinámica que repercute de manera directa en las relaciones humanas, reflejada en una violencia (económica, psicológica, sexual, religiosa, física) y una deshumanización crecientes. En consecuencia, se provoca una exacerbación del individualismo y de la competitividad. *Eros*, en tanto fuerza primigenia, energía vital y manifestación de la vida en todas sus formas, incluida la ética, subvierte la lógica de producción capitalista y se resiste a entrar en su dinámica.

67

Para entender el lugar de *Eros* en el comportamiento del individuo contemporáneo —y, en consecuencia, en la escena contemporánea—, consideramos algunas tendencias de pensamiento, a partir de conceptos y categorías que provienen del campo de la filosofía y de las artes escénicas (praxis y teoría, o una teoría desde la praxis), para abordar el análisis y posterior reflexión sobre la importancia que la «*tensión erótica*» cumple en la dinámica de la escena.

En el capítulo cuarto de la investigación, tales categorías y conceptos establecen un diálogo con el montaje *Descripción de un cuadro*, y con el proyecto esceno-performativo: *Mujer en llamas*⁶⁸ centrado en la experiencia sensoperceptiva que resulta de los dispositivos poéticos propuestos, en los cuales la «*tensión erótica*» ocupa un lugar destacado. Los montajes a los que hacemos referencia resultan de procesos de investigación-creación desarrollados en el contexto académico de la educación superior, en el cual hemos participado docentes, estudiantes, profesionales y críticos relacionados al ámbito de las artes escénicas.

II

Para observar cómo opera la «*tensión erótica*» como experiencia sensoperceptiva, es imprescindible considerar su rol en tanto dispositivo capaz de articular todos los elementos que conforman el artefacto poético. La función vinculante/articuladora de la «*tensión erótica*» la sustentamos a partir de la reflexión desde la erótica platónica que concibe a *Eros* como *daimon/metaxy* (ni dios ni humano) que opera como interfaz entre el mundo de lo físico y lo metafísico. Su origen (imperfecto y carente) desde este enfoque, resulta de la escasez que busca

⁶⁸ Propuesta escénico-performativa, cuyo marco conceptual se aborda en la tercera parte, donde se consideran los resultados obtenidos a partir del análisis de los montajes que son objeto de estudio de la investigación.

saciarse⁶⁹ y que se entiende como un hallarse en falta, incumplimiento del Ser. Esta hambre de vida provoca la necesidad de la entrega interesada/desinteresada que procrea a *Eros*. En el acontecimiento escénico, este hallarse en falta necesita ser completado en la experiencia con el *otro* espectador: acto de entrega que entraña osadía y que implica correr riesgos.

Otro concepto que se desprende de la teoría filosófica acerca del conocimiento de lo erótico propuesta en *El Banquete* es la idea de la belleza eterna o la inmortalidad del alma ligada a la bondad (lo bueno) en cuyo nivel más elevado se revela el *thaumastón* (acontecimiento maravilloso, la maravilla), aquello que nos provoca estupor, asombro. En oposición a este enfoque, la poetisa Alejandra Pizarnik —otra *Pitia* al igual que Nietzsche y Artaud— observa que el erotismo no se halla en la sublimación platónica de la idea, sino en la del cuerpo, esto es, en la animalidad de la carne (*chair*, de Artaud), en *el rostro oculto de la muerte que ilumina el fuego del deseo sexual*. En una tercera mirada, convergen la sublimación de la idea y la del cuerpo, que desarrollaría el artista cuando logra —como lo afirma Ortega y Gasset (2018)— fijarse, desarrollar una percepción micrológica, la atención al detalle. Se trataría de un hallazgo afortunado o *serendipia*, en la que operan la intuición y la intención, esa que descubre la maravilla que para otros pasa inadvertida o resulta irrelevante.

En el ámbito escénico, tal revelación asombrosa exige correr el riesgo que supone ahondar en lo aparente, lo inacabado y lo vulnerable. La autenticidad se revela sin pretensión, fluye incontenible y se torna irresistible gracias a la imaginación, y solo es posible en el acto del anonimato —estrategia de infiltración/deserción/disrupción más que confrontación—, que aspiraría a la convergencia de alteridades: acto de desaparición (autoinmolación/acto sacrificial).

⁶⁹ La penuria de *Penia*, la madre, que busca completarse en la abundancia de *Poros*, el padre.

Por otro lado, la experiencia de la vulnerabilidad pone en evidencia nuestra interdependencia, instándonos a extender nuestros límites, desestructura lo razonable y consiente la alteridad como lo propone Martina Tosticarrelli (2017).

III

El teatro como pulsión de muerte da cuenta de un cuerpo perecible que es materia perceptible, energía vital/finita, fragilidad que se constata en el fenómeno sensorial/perceptivo como registro de ese *otro*. Encuentro de cuerpos en reconfiguración mutua y constante, en la que el placer del goce estético emancipa al *Eros*. Este acontecimiento se evidencia sobre todo en la acción performativa, experiencia de finitud del límite y exceso como precisa (Marcuse, *Eros y Civilización*, 1983) (1987).

En este sentido, la experiencia erótica del encuentro entre el actor y el espectador es de carácter liminal; se experimenta como tensión porque desborda el estado habitual de la percepción. Surge como exigencia de nuestro ser más profundo, gasto improductivo de energía y, por tanto, pérdida insensata. En la escena, las categorías racionales asociadas al sentido —como la sensatez y la utilidad— entran en crisis; el vínculo entre *Eros* y *Tánatos* en este punto es especialmente relevante, ya que la muerte, al carecer de un plan, es azar no condicionado por el *logos*; sin embargo, se cumple en lo que Baudrillard (2011) llama: la extenuación del sentido. Al ser la experiencia de lo erótico energía vital, es perceptible y perecible, sensual antes que conceptual, intuición más que noción como expone Marcuse (1983).

Un teatro que incorpora esta dimensión de lo erótico organiza de forma polisémica la escena con la intención de poner en crisis el sentido del signo (cuestiona su validez al asociarse únicamente con su utilidad en la construcción del significante). Baudrillard (2011) pone en duda

tal función y sugiere estudiar el signo, no desde su relación antagónica o complementaria, sino como seducción desde lo accidental, lo ilegible (signo vacío, insensato, absurdo, elíptico, sin referencias). Seducción absurda, pero de una gran verosimilitud «la fuerza del *significante insignificante*, la fuerza del *significante insensato*» (pág. 73).

Desde este emplazamiento es posible una liberación del *Eros* en su forma estética —y también política— al resistirse a reproducir los valores hegemónicos de la escena tradicional en el encuentro entre actor y espectador. Se trata de buscar otros procedimientos: «extenuar por medio de la repetición el sentido» para de este modo «liberar la seducción pura del *significante nulo*» (pág. 73). Allí radica la magia ritual de *Eros* en la escena; es allí cuando se produce el hechizo entre el actor y el espectador, en la mirada que se centra en los instantes fugaces e inasibles de los cuales está tejida la escena, en donde opera, según Marcuse (1983), un *ethos* erótico o razón libidinal. Esta cualidad efímera e inaprensible es lo que, paradójicamente, hace posible “manipular” el tiempo en escena; es lo que ha hecho que el teatro sobreviva hasta nuestros días: no se puede matar a una ficción; por eso se asesina a los poetas.

IV

Proponemos provocar y sostener la tensión, transitar entre el placer y la razón más que aspirar a un equilibrio entre ambas fuerzas. Esta «*tensión erótica*» se sostiene en un trayecto audaz (provoca, asombra, deslumbra, intriga, extraña). Es tensión entre los límites, liminal (*Eros* y *Tánatos*); más que intentar una ruptura con un pensamiento binario o confrontarlo, se trata de una resistencia activa que observa el intercambio lúdico que opera en dicha tensión; es resistencia política desde el amor y desde la muerte, conscientes ambas del alcance de su acción y también de su finitud. Un acto de osadía que implica concebir y organizar «de una cierta

manera» los elementos que constituyen el acontecimiento escénico, para despertar la rebelión del espectador al involucrarlo removiendo su entraña. Se trata de una experiencia visceral e intelectual (sentida y reflexionada) que impacta y nos impulsa a accionar fuera de nosotros —a salirnos del «quicio» y del «juicio» —, para que sea posible pensar en el *otro* como alteridad.

Es imprescindible desmontar, desde la experiencia teatral, la tendencia del sistema capitalista a la homogenización, volverlo todo igual para que encaje adecuadamente en su forma. Byung-Chul Han (2017) refiere que Walter Benjamin, en su ensayo de 1936 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, advertía, con respecto a la mercantilización de la obra de arte, que el riesgo, propio de *Eros*, se clausura por innecesario y disfuncional, convirtiéndose en una amenaza para la organización sistémica pues se resiste a cumplir con las demandas técnicas.

La «tensión erótica» como dispositivo articula, pone en funcionamiento, un mecanismo sensible sustentado en el amor, que tiene como su aliado más próximo a *Tánatos*; ambos en resistencia frente al poder de lo hegemónico y las relaciones de poder, que desde una perspectiva relacional son productoras y difusoras de las formas del saber, los códigos de representación y los procesos de apropiación espiritual de la realidad, como señala Foucault (Byung-Chul Han, 2017). Ambas fuerzas constituyen una amenaza —afirma el propio Byung-Chul Han (2017)—, pues su rasgo principal es la desposesión contraria al poder que se fundamenta en la posesión.

En la escena, esta capacidad de desprendimiento se relaciona con la potencia del gesto de la entrega, interesada/desinteresada, pero no referenciada con lo útil. En este gesto de desprendimiento absoluto reside la clave de la relevancia de *Eros*, incluso la muerte adquiere potencia, pues, como lo menciona Byung-Chul Han (2017), hay algo más importante que mi

propia vida y mi propia muerte: la vida y la muerte del otro. El otro es más importante que el yo⁷⁰.

V

Así como el amor es creación humana —en su más alto grado de conocimiento—, su amenaza también lo es. Esta amenaza no entiende a *Eros*: teme al amor; sin embargo, *Eros* habita desde siempre en el corazón de los hombres, incapaz de abandonarlos, aun cuando revistiéndolo de banalidad, insistimos en negarlo, pues la vida —como el teatro y el amor— son actos de fe capaces de inspirar y de realizar imposibles. Recurrimos al mito de *Eros* para cuestionar la estrechez de la interpretación científicista que minimiza la experiencia de quienes eran capaces de vivir la ceremonia con total entrega, lo que en retribución hacía posible su ansia de proximidad con la naturaleza/divinidad (Otto, 2017), vivir la experiencia de la presencia inmediata de un dios. En esta experiencia sublimada (no la sublimación a la que se refieren Freud o Marcuse), el mito transporta la carga erótica, la fuerza primigenia, no solo ligada a la procreación sino también al placer de convivir con la divinidad.

El mito oculta el misterio que estimula la creación al quedar «atrapados» entre la ficción y la realidad (como ocurre en la escena), por lo que precisamos de un cuerpo como territorio en el cual pueda acontecer la tensión del *sentimiento trágico* —ese que convoca Nietzsche—. No se trata de un cuerpo cualquiera, sino de un cuerpo híbrido que es pasión y razón al mismo tiempo (*Apolo y Dioniso*); se trata de una tensión ontológica. Son diversas las formas de aproximarse a *Eros* desde el teatro de *Dioniso*, pues la grandeza del «dios frenético» pervive en la tragedia como lo menciona Otto (2017). Entender la vida desde el teatro y el teatro desde la vida, exige

⁷⁰ Véase el mito de *Alceste* (Müller H. , Descripción de un cuadro, 1990)

un esfuerzo intelectual necesariamente ligado al cuerpo, si pretendemos acceder a una experiencia más completa y más compleja. La «*tensión erótica*» articula la complejidad que supone el acto creativo, no como un conflicto a resolver, sino porque tal complejidad reside precisamente en sostener la tensión. Una de las estrategias consiste en incitar la curiosidad hacia el otro.

Eros es alteridad, es el *otro*. Byung-Chul Han (2017) recurre al mito de *Narciso* para señalar la posibilidad de perder la vida por un otro que es él mismo, lo opuesto al amor, ya que no se trata de un gesto de entrega auténtico. El sistema es narcisista: quiere «embelesarnos» para perdernos por mano propia; *Eros* no quiere ser mirado o admirado (causar una sorpresa a la vista), no quiere que *Psique* lo vea porque conoce el poder que la mirada ejerce sobre el *otro*. *Eros* quiere ser sentido: se deleita en la oscura proximidad de *Tánatos*, pues habita la penumbra que guarda el misterio. *Eros* es extrañamiento, fluctuación, oscilación, densidad imposible de descifrar —comparable al *Quetzalcóatl* de Artaud⁷¹— como son *metaxy*/mensajeros de la vida y de la muerte, nos movilizan a reencontrar en el teatro la vida, como energía primigenia, esa vida salvaje y enteramente espontánea que son el objeto de adoración de Artaud, como lo es la energía creativa de la infancia.

VI

En el poder de la mirada se fundamenta el poder del sistema: así, se oculta a *Eros*. ¿Qué le interesa mostrarnos?, ¿qué somos capaces de ver?, ¿qué deseamos ver? En el contexto actual, la tecnología ha tomado el control; nos hace ver lo que al sistema le interesa que veamos, expuesto

⁷¹ “Las múltiples vueltas de la *Serpiente de Quetzalcóatl* son armoniosas porque expresan el equilibrio y la fluctuación de una fuerza dormida; y la intensidad de las formas solo se da allí para seducir y captar una fuerza que provoca, en música, un acorde desgarrador” (Artaud A. , *El teatro y su doble*, 1990a, pág. 11)

de mil modos diferentes. Es prácticamente imposible desconectarnos de los dispositivos de control a los que nos exponemos a diario —tampoco podemos prescindir de ellos—. Entramos en una fase en la que no parecen tener cabida *Eros* y *Tánatos* ambos no toleran los límites, son indómitos. Se pretende suplantarlos por nuevos dioses, versiones más «avanzadas» y menos «cruels» fundadas en el narcisismo individualista, que por medio de la ciencia y la medicina prometen la vida eterna. El amor y la muerte como acontecimientos han sido degradados, ocultos bajo la superficialidad de las formas, como reclama Artaud. Morir por amor es una ingenuidad y vivir por amor también lo es. La muerte reducida al dolor y al temor se constata día a día —triste reducción—. Le hemos arrebatado su ser trágico para tornarla patética; el miedo a la decadencia ansía superarla con la ciencia, algo imposible y por demás necio⁷². La tecnología ensaya la posibilidad de una vida virtual por siempre, pues nada se desprecia más en este sistema que aquello que nos hace constatar nuestra finitud, es decir, nuestra humanidad.

Cada segundo, el sistema se sirve de lo virtual para crear nuevas realidades, para manipular la vida con sus juguetes tecnológicos. La manipulación mediática controla nuestro pensamiento, todo se dirige a buscar soluciones en los medios digitales (los nuevos y falsos oráculos). La experiencia como estrategia de conocimiento no tiene valor si no es «corroborada» en los medios. ¿Quién es el *otro*? El otro es Nadie: su experiencia no cuenta. La experiencia del

⁷² Ella danza, tomándose las calles del mundo —como en la última pandemia del Covid-19— desplegando todo su poder, incitando a estos patéticos seres que somos (muertos de miedo, replegados en nuestros agujeros esperando que ¡ojalá! y no nos llegue el turno a nosotros). ¡A bailar junto a ella, en celebración, no de la muerte, sino de la vida! Danzar en un acto de absoluta humildad interior, aceptándola amorosamente, reconociendo nuestra finitud, tomarnos ese espacio de tiempo, acontecimiento irrepitable, en el que todos los seres humanos sentimos y fuimos por un momento cercanos, para reconocer lo imprescindible y recrearnos en la celebración de la vida, junto y para el otro ser humano, aprender a convivir como especie humana junto a otras especies, amándonos.

entorno familiar o cercano no cuenta, lo que sucede un poco más allá... peor aún. Solo es reconocible lo que está en circulación; no se cultivan utopías, nada germina de mano propia.

VII

La experiencia con el *otro* en el contacto humano (cuerpo a cuerpo) que permite el teatro en este sentido, es invaluable. Estar junto al otro en convivencia es algo irrelevante para el sistema. No le interesa la proximidad, sino la distancia, insiste Byung-Chul Han (2017). La proximidad al dios permitiría reconocernos como *dioses encadenados (Prometeos)*. Lo próximo es una amenaza, es imposible el control uno a uno, pero una masa es fácil controlar. La escena se sostiene en la escucha de la voz de ese otro que es también uno en tanto somos; es la disposición humilde que ansía entrar en relación desde nuevas estrategias, conlleva la sutileza de detenernos a escuchar. Contrario a esa tendencia «sorda» y «burda» que trata de uniformizar, de igualar gustos, necesidades, criterios, para incidir en ellos, así como se sostiene la dinámica del consumo.

Se trata de generar nuevas estrategias para que nos fijemos en el otro. Se trata de provocar esa atracción inefable que transforma y desestabiliza el mundo en el cual proyectamos eso que llamamos vida. En el acto creativo establecemos una relación amorosa/pasional fundamental. Ocurre un fenómeno perceptible producido por estímulos sensoriales humanos que sostiene el mutuo interés —gracias a la proximidad de los involucrados— pues la imaginación corporizada se experimenta como duradera, asegura Bogart (2015). Se trata de una tensión viva que, sin perderme de mí, tiende al otro.

Nos preguntamos con curiosidad acerca de lo que despierta ese extraño deseo de entrega al que apela nuestra sensibilidad. Es un encuentro estimulante que se sostiene de diversas maneras

y al que hay que dejar ser (sin forzarlo a convertirse en algo), como estrategia para resistir la violencia. Afirmar la tensión como razón y pasión, porque es deseo nacido de la entraña como lo proclama (Artaud A. , 1990a). El teatro como cuerpo que es carne y es sangre, no busca saciar únicamente las necesidades que colman la razón, sino que—como lo advierte la *Pitia* artaudiana—, se trata de perturbar el reposo de los sentidos y liberar el inconsciente reprimido para incitar a una rebelión virtual que deberá permanecer como tal. Exige una correspondencia exacta y delicada, asegura Sontag (1976), entre lo impulsivo animal de la mente y las operaciones más encumbradas del intelecto.

La «*tensión erótica*» es indomable e ingobernable. Mediante mecanismos de interacción explora la norma excediendo su límite. En tal sentido podemos decir que se trata de proponer dispositivos transgresores que amplíen el territorio de la experiencia humana y permitan que se manifieste lo inefable: presentir la maravilla en la oscuridad y el silencio de lo desconocido e incierto. El momento creativo es siempre un acto, tomamos la decisión de hacer algo que entraña osadía, tensión: se trata de ir acumulando tensiones, para organizarlas y dotarlas de dirección, llevarlas al límite, para avanzar un poco más cada vez.

Al reinterpretar lo propuesto por Pizarnik (Díaz Nuñez, 2016) con respecto a la poesía, *Eros* y *Tánatos* conviven en la paradoja del teatro: *Eros* se sostiene en la pregunta extendida y explícita que es la escena; *Tánatos* es reverso de la misma pregunta, respuesta implícita en contención que sostiene la extensión de *Eros*. Esta extensión de *Eros* es «*tensión erótica*», sostiene el tránsito de los ejecutantes (actor/performer/creador), atraviesa su existencia escénica y logra su afinación en la ejecución del acto mismo. El actor y el mismo teatro son *metaxy/daimon*, hacen posible el encuentro de realidades enfrentadas desde el goce vital intuitivo y lúcido, en adaptación

constante y de carácter extremo, de este modo se asume un compromiso de vida y de muerte que en su capacidad de ahondar en lo diverso sostiene el artefacto escénico.

VIII

El teatro como medio de conocimiento y en tanto metáfora, es para Ortega y Gasset (2018) el arte erótico por excelencia y como experiencia lúdica, es siempre algo más de lo que aparenta ser; es posibilidad siempre abierta, en términos de Baudrillard (2011), es reversibilidad seductora que desafía la mirada del espectador y pone en crisis su sistema de creencias que, sustentado en la idea de poder, se constituye como verdad. Lo verosímil en el juego de la escena es la verdad de lo aparente: es parodia, pues la seducción es dominio del universo simbólico, afirma Baudrillard (2011).

La «*tensión erótica*» irrumpe cuando el espectador añade al acontecimiento «algo más» que su presencia, cuando acepta el juego (el simulacro) y se involucra. Es el cuerpo del actor/creador/performer el que soporta el tejido y destejido de las apariencias; en él se objetivan las estrategias de seducción. En este juego hay riesgo, sobre todo porque hay un compromiso ético del actor con su contexto, con eso que cree imprescindible compartir con el espectador —el motor de su praxis artística y de su reflexión intelectual—: su aporte político en resistencia a toda forma totalizadora.

Este encuentro del actor con el espectador se nutre —como ocurre en la relación entre el amante y el amado—, de la inversión constante de la subordinación (juego del cortejo) entre la presión del amante y la cerrazón del amado, como lo menciona Fimiani (2014). En este juego lo que somete el amante es la resistencia misma del amado al hacerse más fuerte que sí mismo. Se trata de controlar la expansión y el exceso de las fuerzas que se despliegan alternativamente entre

ambos extremos, la que desea y la que atrae, impulso de poseer y de entregarse al otro. Fuerzas antagónicas que, en lugar de desatar conflictos, tejen «una red de amor, que madura en la *philia* y define un vínculo ‘socialmente precioso’» (Fimiani, 2014, pág. 98). Para que esto ocurra es indispensable llevar la tensión al extremo, hasta la posible ruptura. Tal capacidad de sostener depende de la convicción personal del artista; entraña riesgo, ya que está presente la posibilidad de una reacción violenta del destinatario, al llevar la convicción al límite que supone colocarse en el lugar del *otro*.

La «*tensión erótica*» en la escena articula en tensión pues se trata de una reescritura desacostumbrada de la experiencia. *Eros* propicia un encuentro violento porque la única manera de llegar al *otro* conlleva arrancarse de sí mismo (Byung-Chul Han, 2017). La «*tensión erótica*» como experiencia sensoperceptiva entre otredades supera la negación del *otro*, se resiste a su cosificación porque se funda en un reconocimiento, otro modo de conocerse: la fascinación en lo desconocido y distante, donde la idea misma del tiempo se transforma ante situaciones que exceden nuestra capacidad interpretativa, es el tiempo de la experiencia del instante. En la experiencia de constitución del signo teatral, la indagación espacio-temporal es una apuesta desconcertante y cautivadora, una percepción de lo diferente y de lo no habitual que se funda en el instante del aquí y el ahora del acto en el cual conviven pasado, presente y futuro.

CAPÍTULO 2 EL JUEGO, FUENTE DEL DESEO: EL TRATO Y EL TRAZO POÉTICO. (PERSPECTIVA DE LAS CIENCIAS TEATRALES)

Lo que sostiene nuestra inquietud como artistas-investigadores es la necesidad de impulsar una filosofía de la praxis teatral como reflexión teórica a partir de la práctica escénica, desde el análisis de un trayecto académico centrado en un territorio en particular⁷³ que contribuya al desarrollo del pensamiento teatral latinoamericano.

Tal aspiración supone desafiar una serie de creencias que se han instalado desde la doxa, probablemente a causa de nuestra imposibilidad para pensarnos de un modo diferente, debido a la influencia de miradas ajenas a nuestro contexto latinoamericano. En este sentido, consideramos necesario promover otras formas de pensamiento desde un quehacer teatral al que animan prácticas decoloniales.

La falta de reflexión teórica sobre la praxis teatral nos priva de una experiencia valiosa, en primer lugar, para los mismos creadores. Olvidamos que el conocimiento, al estar fundado en la mente corporizada y espiritual, exige hablar con voz propia, aquella que nace del compromiso con nosotros mismos como artistas y de nuestro compromiso con el otro ser humano.

Esta voz requiere disponibilidad y deseo de exponer (y exponerse), exige nuestro empoderamiento como artistas-investigadores para recuperar nuestra experiencia y reflexionar de

⁷³ La Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Central del Ecuador, puesta en relación con el teatro quiteño, ecuatoriano, latinoamericano y mundial.

manera crítica y, de este modo, construir y desarrollar un pensamiento teatral propio desde los diversos territorios que lo configuran; implica poner en marcha una cartografía teatral desde la autoetnografía de nuestra práctica, desde su especificidad, multiplicidad y diversidad de formas y procedimientos, para formular nuevas teorías encaminadas a habilitar una razón desde la praxis.

En este apartado abordamos algunas teorías de las Ciencias Teatrales —enmarcadas en la Teatrología como ciencia que estudia el fenómeno escénico—, para entender las condiciones en las que se produce el pensamiento teatral, como son el estudio del ente poético en tanto creación o discurso escénico; la fenomenología aplicada al análisis del acontecimiento teatral y los dispositivos poéticos. En este sentido, recurrir a los Estudios Teatrales y Ciencias del Teatro nos permite reflexionar desde la práctica, al mismo tiempo que precisar referentes teóricos, con la intención de encontrar las herramientas adecuadas para observar y analizar, pero también diseñar y construir los artefactos, las estrategias y los dispositivos que nos conduzcan a mantener activa la inquietud del espectador, animándolo a sentirse parte del juego propuesto.

2.1 La pulsión entre cuerpos: Estudio del ente poético

La noción «*tensión erótica*», entendida como parte de la experiencia convivial que se gesta entre el actor y el espectador formaría también parte de «aquello que solo se genera en las coordenadas específicas del acontecimiento convivial-poético, expectatorial» (Dubatti J. , 2010, pág. 50), en tanto *superficie* de contacto o interfaz que opera en convivio al enlazar dos o más elementos.

En la creación escénica *Descripción de un cuadro*, el análisis de la *poíesis* productiva y expectatorial, atiende al modo en que dicha tensión se produce y sostiene. La *poíesis* (en

minúsculas), se conduce de la mano de su hermana mayor: la Poética Teatral,⁷⁴ la cual se enfoca en el espesor de la entidad del ente poético⁷⁵ como instauración ontológica por encima del análisis semiótico «la Poética articula un rastreo analítico más totalizante, y reubica el cuerpo semiótico en el espesor del acontecimiento poético» (Dubatti J. , 2010, pág. 59). En lo referente al análisis de la poética (con minúsculas), Dubatti precisa:

La poética es un análisis descriptivo-interpretativo más o menos lúcido y preciso, más o menos falible, cuestionable y superable. La poética no es el ente poético en sí, sino el conjunto sistemático, riguroso y sustentable de observaciones que pueden predicarse, desde diferentes ángulos, sobre la entidad, organización y características del ente poético. Las poéticas son diseños y aproximaciones históricos. No hay, en consecuencia, una sola y única poética enunciable de cada obra u ente poético, sino múltiples.

(pág. 60)

En este sentido la mirada del investigador, determina, desde un corpus teórico y metodológico específico, el enfoque con el que se aborda el análisis y, por otro lado, la multiplicidad de poéticas exige considerar el estudio del espesor del ente poético como unidad.

Para Jean-Frédéric Chevallier⁷⁶, en *El teatro hoy en día* (2011), bastaría la co-presencia física (en el aquí y el ahora del actor y espectador) para provocar lo que él llama «teatro del

⁷⁴ Se denomina Poética Teatral [con mayúsculas] al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que ésta funda en la pragmática del convivio y la expectación. (Dubatti J. , 2010, pág. 58)

⁷⁵ “El ente poético es ente porque posee una unidad de materia-forma al que llamamos cuerpo poético (materia y principio observador), diverso del cuerpo/los cuerpos (unidades de materia-forma) de la realidad cotidiana” (Dubatti J. , 2010, pág. 66)

⁷⁶ Director de teatro y filósofo. Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle. Vive en la India donde, con la trabajadora social Sukla Bar, co-fundó y co-dirige [Trimukhi Platform](#), una organización basada en una comunidad indígena santalí al este de la India que opera fuera de lo convencional en el cruce entre la creación artística, la invención conceptual y la acción social. Profesor de la investigadora de la presente tesis, en Instituto

presentar» (pág. 12), entendido no solo como convivio entre actor y espectador, sino a todo lo que ocurre entre los espectadores, antes, durante (y según nuestro criterio después) de que finaliza el encuentro. Para Nicolás Bourriaud, en *Estética Relacional* (2008), se trata de una estética centrada en el intercambio que acontece entre los presentes. La noción «estar presente» supone para Chevallier «estar disponible para acoger lo que ahora, en el presente surge» (2011, pág. 19). Concordamos con Chevallier e insistimos en que se trata de situar (y no de manipular o forzar) al espectador ante desafíos que desestabilicen su sistema de creencias y habitual modo de relación con el mundo.

Desde nuestra experiencia, considerar al espectador cocreador en el convivio del aquí y el ahora específico, permite descubrir diversas formas de trato, ya que cada creación escénica exige un tratamiento distinto e irrepetible. No es posible pensar en una sola forma de proceder con el espectador (del mismo modo ocurre con el actor); podemos partir de ciertos descubrimientos llevados a cabo en otros momentos; sin embargo, durante el proceso creativo todo se transforma. Tenemos que considerar la diversidad humana que presencia el trabajo y el hecho de que cada cual organiza desde donde quiere y puede lo que tiene ante sí. Algunas de las espectadoras asistentes a *Descripción de un cuadro* aseguraban que se trataba de una obra feminista, a pesar de que, como punto de partida y durante el proceso jamás abordamos de manera directa e intencional tal enfoque, sino que dejamos que este se devela en el sentir de las espectadoras y los espectadores; es decir, creamos las condiciones desde la propuesta poética de la obra. Otros espectadores remarcaron en un análisis del discurso semiótico: esta perspectiva tampoco formó

parte de nuestra búsqueda. No podemos, y tampoco es nuestra intención, controlar la voluntad del espectador, menos aún pretender lo que debe sentir-hacer-pensar: nos ofrecemos a él «en bandeja de plata» y dejamos que disponga con libertad de qué modo y qué bocado decide degustar o devorar del festín.

Nos motiva pensar que siempre acontece algo en el espectador, con mayor o menor potencia, algo lo sacude y moviliza interna y externamente en una diversa gama de experiencias; nos interesa observar aquello que nos aproxima humanamente, que suspende nuestras tendencias y prejuicios habituales al permitirnos a nosotros mismos otras posibilidades de contacto o colisión, en resonancia con lo que propone la obra escénica. Esta reflexión nos aproxima a Jacques Rancière, pues la eficacia estética significa «la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad» (2010, pág. 59). El alcance de nuestra propuesta en el espectador no depende de nuestra voluntad, no podemos tomar el control del otro y manipular su intencionalidad. Se trata de un acto desinteresado lanzado a un futuro incierto que conlleva un arrancarse de sí, cometer actos de sabotaje (en primer lugar) en contra de nosotros mismos, pues el teatro nos desafía al poner en duda nuestros modos habituales de presentación sensible, y con esto, nuestra propia humanidad.

2.2 Un encuentro entrañable: La poíesis como acontecimiento

Enfatizamos en el hecho que asumimos la *poíesis* corporal en tanto mente corporizada y espiritual (retomando las reflexiones de Merleau-Ponty y la filosofía vitalista señaladas en el primer capítulo), el actor con su mente-corporizada-espiritual (*poíesis* corporal) permite la

poíesis teatral como acontecimiento producido por el cuerpo en la acción, entiéndase, también inmóvil o en silencio y, en el cuerpo.

El estudio del proceso de creación (o escritura escénica, o puesta en escena) que proponemos (esta última entendida no desde la idea ortodoxa de representación de un texto escrito), no pretende comprimir en un corpus o canon teórico la experiencia, sino que destaca el desplazamiento y entrecruzamiento entre las diversas posibilidades de concepción del ente teatral, al poner en relevancia la *poíesis* corporal del actor y el espectador, su presencia como ejecutantes (operadores o *performers*) cocreadores del proceso escénico.

En el proceso creativo opera un cronotopo diferente al cotidiano al gestarse un espacio de alteridad que contempla aspectos éticos, políticos, estéticos y autorreflexivos, provenientes de la misma praxis teatral y de la estructuración del ente poético a partir de diversas matrices «un nuevo ente oximorónico: a la vez territorial y desterritorializado» (Dubatti J. , 2010, pág. 64). La *poíesis* corporal en este proceso ocupa un lugar relevante entre los demás materiales que configuran el ente poético, «en tanto opera como catalizador de la tensión ontológica que dispara la alteridad de la presencia extracotidiana del ente poético, probablemente sea el atributo político más potente del arte (...) especialmente por su capacidad de resistir a la transteatralización» (Dubatti J. , 2010, pág. 71). Los tres niveles en que se produce la *poíesis* corporal, según lo propone Dubatti⁷⁷, aplicados en nuestro análisis, pone en evidencia el carácter mutable, vital, y en reconfiguración constante del ente poético, aproximándolo al texto performativo o *performance text* al conectar varios elementos portadores de significados. Es necesario precisar

⁷⁷ Los tres niveles del ser que señala Dubatti (2010, pág. 67), son: el cuerpo del actor en tanto persona (biológico-social); el cuerpo poético en transformación (materia del nuevo ente poético); y el cuerpo transformado (cuerpo poético); estos niveles generan un espesor en su convivencia (dimensión aurática del convivio).

que el espesor del cuerpo poético (en nuestro caso de estudio) depende de la capacidad de producir una tensión sostenida («*tensión erótica*») que destaca la dimensión aurática del convivio.

En el análisis de la obra *Descripción de un cuadro*, se observan las tensiones que se producen en la interacción de los diversos materiales involucrados en el proceso de configuración de los dispositivos poéticos que operan y no en simultáneo, que a su vez incluyen una estructura poética preexistente; un sistema conceptual *a priori*; y una *autopoiesis*, gestada en la investigación-creación (Dubatti J. , 2010, pág. 68).

El estatus objetivo de la *poiesis* corporal destaca su función ontológica⁷⁸ por encima de su función representativa, al generar diversidad de interpretaciones *en sí misma* escapa al control racional. El mutuo reconocimiento de presencias estimula la dimensión autopoietica, acontecimiento que se produce en una zona liminal «La *poiesis* impone límites, en cuyo marco se funda un espacio de libertad» (Dubatti J. , 2010, pág. 77), es imposible determinar, y menos aún anticipar, la respuesta del espectador, pues se constituye cocreador del acontecimiento.

La mente-corporizada-espiritual del espectador y actor en tanto performatividad, no garantiza el estatuto poético del dispositivo; depende de la tensión que resulta de la semiosis ilimitada del convivio y no tanto de la articulación semiótica, ya que la percepción humana es incapaz de captar todos los procesos en la estructura y desarrollo de la nueva forma⁷⁹ (Dubatti J. ,

⁷⁸ La función ontológica de la *poiesis* entendida como generación de acontecimientos y entes poéticos “reenvía al ‘sentar’ un mundo, más que re-presentarlo o pre-sentarlo, en el acontecimiento teatral” (Dubatti J. , 2010, pág. 71).

⁷⁹ Solo una zona del signo poético (como parte de la entidad del ente) se constituye en signo en tres dimensiones estructurales: primer estadio (signo de cuerpo poético o signo en sí, o signo de presencia poética) cuerpo poético en tanto acontecimiento en sí, manifestación y percepción fenomenológica del ente; segundo estadio (signo de universo referencial o signo de otro en sí, autorreferencial) autorreferencial del universo referencial y

2010, pág. 80) pues, el cuerpo poético se constituye en varios niveles: Cuerpo presemiótico (condición de posibilidad de la presencia de los signos en escena); Cuerpo semiótico I, Cuerpo semiótico II (signos de otro en sí); Cuerpo semiótico III (signos de signo). (Dubatti J. , 2010, pág. 82). El espesor del acontecimiento poético del que participan presencias y ausencias, fantasmagorías de carne y hueso, son alumbradas por la “linterna mágica” que es la mente-corporizada y espiritual *encendida* del espectador en tensión, esto es, en fascinación contemplativa-activa.

2.2.1 La entrega incondicional: Percepción del acontecimiento poético.

La percepción del acontecimiento poético, como convivio territorial de cuerpos en presencia, permite abordar la creación escénica desde el cuerpo del actor y del espectador, primer territorio de producción y recepción de *poíesis*, experiencia que se organiza desde los aspectos ontológicos percibidos y recordados del acontecimiento (Dubatti J. , 2016, pág. 68). La tensión que se genera entre el actor y el espectador, como experiencia constitutiva del dispositivo poético, adquiere una dimensión imposible de eludir debido a la intensidad que genera, la carga erótica (energética y vital) de la presencia convivial. En este contexto, la «*tensión erótica*» participaría de la *poíesis* productiva y receptiva que surge en la experiencia de encuentro actor/espectador en la dinámica del convivio. Asumimos la «*tensión erótica*» como parte del conjunto de las tensiones ontológicas del acontecimiento teatral que, en tanto experiencia sensoperceptiva, trata de un proceso complejo de sensación/percepción de sí mismo y del otro a través del contacto de

(heterorreferencial) extrapoiético; tercer estadio (semiosis ilimitada) interpretación de los signos del universo referencial (Dubatti J. , 2010, pág. 82).

cuerpos en acción como actividad cerebral. Al respecto Bergson, en *Memoria y vida* (2016), lo puntualiza del siguiente modo:

(...) el cerebro⁸⁰ es un conjunto de dispositivos que permiten al espíritu responder a la acción de las cosas mediante reacciones motrices, realizadas o simplemente nacientes, cuya justeza asegura la perfecta inserción del espíritu en la realidad.

(pág. 92)

En consecuencia, el cuerpo desde la perspectiva bergsoniana es:

(...) en el conjunto del mundo material, una imagen que actúa como las demás imágenes, recibiendo y dando movimiento, con esta única diferencia quizás: que mi cuerpo parece escoger, en cierta medida, la forma de devolver lo que recibe.

(pág. 101)

El hecho de destacar el aspecto intencional (y espiritual) en el acto de devolución, según lo propuesto por Bergson, se evidencia en la concepción de *reacción* grotowskiana, en donde el espíritu hallaría cauce a través del cuerpo. Desde esta perspectiva, el teatro se enfocaría en el modo en que se devuelve aquello que se recibe, observando cómo se produce la *excitación periférica* (Bergson, 2016) y en la justeza de la reacción.

El cuerpo en escena genera movimiento, en el convivio con lo *otro* del contexto escénico «escoge» el modo en que devuelve aquello que recibe; la justeza en las reacciones de los cuerpos depende del potencial alcance de la acción del otro, lo que supone valorar el impacto/resonancia

⁸⁰ «El papel del cerebro estriba en ‘dar la comunicación’ o en hacerla esperar (...) se convierte en un centro donde la excitación periférica entra en relación con tal o cual mecanismo motor, elegido y no impuesto» (Bergson, 2016, pág. 100).

del intercambio (que se recibe y que se entrega). Se trata de atender, intuir, presentir el devenir de aquello que ponemos a convivir, de lo que percibimos y articulamos en escena; en cuanto al proceso de percepción, Bergson lo expone en los siguientes términos:

La percepción, entendida como nosotros la entendemos, mide nuestra acción posible sobre las cosas y, por eso, inversamente, la acción posible de las cosas sobre nosotros. Cuanto mayor es la capacidad de actuar del cuerpo (simbolizada por una complicación superior del sistema nervioso) tanto más vasto es el campo que la percepción abarca.

(2016, pág. 105)

La complejidad que supone tal proceso, demanda, en el caso del teatro, un cuerpo dispuesto y entregado al acto de sentir y de percibir, pues acudir al teatro es observar en convivio. Por otro lado, la sensación⁸¹ como estado interior que surge en nuestro cuerpo, permite ampliar y extender los límites del propio cuerpo fuera de él, en el espacio y en el tiempo, a través de la acción: «su superficie, [la del cuerpo] límite de lo exterior con lo interior, es la única parte de la extensión que es a un tiempo percibida y sentida» (Bergson, 2016, pág. 106). Bergson diferencia imagen de sensación al señalar que la primera es exterior al cuerpo mientras que la segunda es afectación que surge *en* el cuerpo. De este modo, se develan nuevas posibilidades de configuración del ente poético, en intercambio con lo exterior y en convivio con lo *otro* pues, exige cuerpos en presencia.

La convención teatral estimula la imaginación del espectador al objetivar la experiencia subjetiva del correlato entre ausencia (imaginación) y presencia (convivio). El teatro, señala

⁸¹Nuestras sensaciones son, por tanto, a nuestras percepciones lo que la acción real de nuestro cuerpo es a su acción posible o virtual. Su acción virtual concierne a los objetos y se dibuja en estos objetos; su acción real le concierne a él mismo y se dibuja por tanto en él (Bergson, 2016, pág. 106).

Dubatti, sería el des-ocultamiento de la infancia en la adultez como fuerza vital y condición de posibilidad de la cultura viviente, el actor a través de su cuerpo se recuerda, y recuerda, al espectador que es in-fante. Al respecto señala Giorgio Agamben (Bergson, 2016, pág. 128) «Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia». ⁸² En el acto de imaginar y de percibir, el espectador reactiva su memoria por medio del reaprendizaje sensorial al acompañar⁸³ la experiencia del cuerpo del actor.

En este redescubrimiento mutuo (íntimo y silencioso), tanto actor como espectador revisan en su interior y seleccionan con precisión aquello que les permite establecer conexión con lo que perciben fuera de sí. En este instante acontece una tensión que articula ambas experiencias y que nos obliga a detenernos para extender el vínculo: acontece una suspensión del tiempo cronológico (condensación temporal) mientras a nuestro alrededor todo fluye.

La definición de Bergson sobre la percepción —significativamente útil para el abordaje del análisis de la *poíesis* teatral— es la siguiente: «Percibir consiste, por tanto, en suma, en condensar los periodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y en resumir de este modo una historia muy larga: percibir significa inmovilizar». (2016, págs. 109-110)

Es en la ralentización de la acción donde el actor y espectador tienen la posibilidad de fundar otro modo de contacto, haciendo estallar el cronotopo del orden hegemónico de lo cotidiano. Ambos se encuentran en la densificación del cuerpo poético, intercambio ilimitado en

⁸² Ver, Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Destrucción de la experiencia y origen de la historia. Buenos Aires, 2001.

⁸³ Dubatti (2014), propone el concepto de espectador compañero.

donde se constata el impacto de la experiencia del otro en sí mismo. El silencio y la inmovilidad en escena son acontecimientos valiosos que dan cuenta de un particular manejo atencional, otra forma de atender y entender *extendiendo* la experiencia de cuerpos en tensión, sustraerse de lo cotidiano y potenciarlo.

Para Merleau-Ponty (Bergson, 2016), las teorías de Bergson se aproximan a una intuición más estética que filosófica

en el acto de la percepción captamos algo que supera la percepción misma (...) el llamamiento al que responde el recuerdo parte del presente, y es de los elementos sensoriomotores de la acción presente de los que el recuerdo recibe el calor que da la vida.

(pág. 115)

Así, nuestras percepciones poseen una «heterogeneidad cualitativa» (Bergson, 2016, pág. 50) que permite su extensión en un espesor de duración; la memoria al condensar una multiplicidad de conmociones, sucesivas y en bloque, gesta un espesor indiviso de tiempo. Si fuésemos capaces de distinguir en dicho espesor tal multiplicidad de momentos al eliminar toda memoria (algo imposible, señala Bergson), podríamos pasar de la percepción/sujeto a la materia/objeto (Bergson, 2016, pág. 50); de lo cual se observa que la perspectiva bergsoniana destaca la importancia del tiempo sobre el espacio, en lo que respecta a la distinción y a la unión, en lo relativo al sujeto y al objeto.

En este sentido, la intuición como habilidad para conocer (comprender y percibir) coincide con la duración y cumple una función relevante en la medida en que Deleuze, según Bergson «critica los falsos problemas, descubre los auténticos, plantea los problemas de función del

tiempo». De lo que se trataría entonces es de destacar su carácter activo basado en la experiencia para «alcanzar la esencia de lo real» (Bergson, 2016, pág. 51).

2.2.2 El cuerpo cruje, el andamiaje tiembla: La *poíesis* corporal (productiva y receptiva).

Y en tal regreso al convivio se palpó la maravilla del teatro: la *poíesis* se produce en y desde el cuerpo vivo, en la inmediatez de la reunión de persona a persona, en la encrucijada de tiempo-espacio compartida, a escala humana, como percepción de vida efímera y muerte irrevocable.

Jorge Dubatti

(Filosofía del Teatro I, 2007, pág. 114)

El recorrido propuesto hasta el momento pretende dejar en claro que la *poíesis* teatral se genera en las instancias de la producción/expectación multiplicadas en la *poíesis* convivial. La *poíesis* corporal del actor, en interacción con las demás matrices que hacen parte de la *poíesis* productiva, en tanto «*tensión erótica*» destaca su fuerza de atracción más que de oposición de acuerdo al modo en que se articulen los diversos materiales o matrices creativas.

No se trata de forzar el proceso creativo en función de supuestos deseos *a priori*, —del director o del potencial espectador—, sino de asumir al actor y espectador como coautores del acontecimiento. El director asume el rol de primer espectador y es quien, desde la experiencia expectatorial y convivial, enrumba las fuerzas creativas del acontecimiento. Esto supondría para el director, desde nuestro punto de vista, tratar al espectador desde el lugar que como espectador le gustaría ser tratado, único referente en lo que supone la *poíesis* expectatorial. La propuesta del *work in progress*, en este caso, cumple una función relevante, pues el proceso no se halla sujeto a un solo punto de vista, sino que se enriquece del aporte de las diversas miradas de los participantes.

Para entender el teatro como producción de acontecimiento, Dubatti se refiere al trabajo del director Ricardo Bartís⁸⁴ quien considera su propuesta *Postales Argentinas* como «sinfonías, estructuras rítmicas» (2016, pág. 101), «la decidida búsqueda en lo actoral de un lenguaje renovador, vital, poco solemne, actuación» destaca Bartís (Dubatti J. , 2016, pág. 101). En *Teatro Matriz Teatro Liminal*, Bartís (Dubatti J. , 2016) señala que es imprescindible la «aceptación del campo poético de los actores», para nosotros se trata de un campo de atracción vinculado a esta fuerza de atracción erótica, Bartís (Dubatti J. , 2016) asume a los actores como «personalidades poéticas», las describe del modo siguiente:

...su erotismo en el trazo, la velocidad en la respuesta, una emotividad profunda y vigorosa. Un espacio reducido, multiplicado por la forma, dos o tres objetos usados como soporte narrativo y el tema del ritmo teatral, que es pura intuición, volátil, indescifrable.

(pág. 86)

Bartís señala que la mirada reflexiva del actor con respecto al contexto social redimensiona la *poiesis* corporal; así, la articulación de los materiales poéticos observa una *emotividad vigorosa* y considera *el ritmo teatral como intuición*. Suponemos que el grado de atracción actor/espectador dependerá de la justeza de la intuición (experiencia previa como conocimiento) y del ritmo de la dinámica de la acción escénica fundada en una poética propia desde el acontecimiento musical, rítmico, de intensidades y estados que constituye la actuación, acción fundante que incide en su contexto.

⁸⁴ La investigadora participa del Seminario-Taller del maestro Ricardo Bartís: “El actor y el espacio”, en el contexto del FITEQ (2002).

En resistencia al capitalismo donde las leyes del mercado rigen las relaciones humanas, Bartís piensa otras formas de contacto con el espectador que no sean las del teatro comercial que se sostiene y al que sostiene el consumo. Recurre a otras matrices creativas, como la musical, donde el cuerpo se entiende desde supuestos que no toman como prioridad la lógica del texto. Indaga en las sonoridades de la palabra, la rítmica del movimiento, las intensidades y los estados (el teatro de los estados⁸⁵), el juego se convierte en una prioridad, descubre nuevos lenguajes, el trabajo actoral deviene del acontecimiento y la obra se va configurando a sí misma, asegura Bartís (Dubatti J. , 2016, págs. 87-88). El devenir de la escena enfatiza la condición autopoética como catalizador de la *poíesis* teatral, el hacer mismo constituye la poética; la *autopoíesis* se despliega ante la mirada del director quien acompaña y toma las decisiones que considera pertinentes en el proceso de configuración de los materiales; así, el acontecimiento adquiere estatuto de aparición, alteridad o extrañamiento (Dubatti J. , 2016, pág. 88).

2.2.3 Cuerpos deslumbrados: La experiencia receptiva del acontecimiento teatral

La *poíesis* receptiva requiere observar dos de los mecanismos más destacados que organizan la mirada del espectador: la percepción y la atención. Un estudio teatrológico cartografiado permite observar las particularidades de cada trabajo en territorio, el modo de intercambio, apropiación y alcance que este es capaz de generar.

Recordemos que la *poíesis* teatral es «concatenación triádica de acontecimientos convivial-poético-expectatorial o su multiplicación en una *zona de experiencia*»(Dubatti J. , 2007, pág. 106). Si bien tanto actor como espectador son cocreadores partícipes del convivio, el

⁸⁵ “El ‘teatro de estados’ es un espacio de la voluntad de existencia del actor y de su capacidad de incisión en el tejido de lo real” (Dubatti J. , 2016, pág. 86)

acontecimiento poético convivial entre artistas y técnicos precede a la *poíesis* receptiva (experiencia del espectador), en consecuencia, la capacidad poética del artista no opera del mismo modo en el espectador pues la dirige la creación fundadora del artista quien hace un «llamamiento» al espectador como lo sostiene Sartre (Dubatti J. , 2007, pág. 57). Este acto supera la percepción, y desde la perspectiva bergsoniana, apela a la memoria del espectador, por medio de la acción en estado presente o pasado inmediato, al dar cuenta del *calor de vida* del acto de recepción, el proceso tendría que ver más con la intuición que se desprende de la experiencia que con la lógica racional, como bien lo aseguraba Deleuze (Bergson, 2016).

La *poíesis* receptiva del espectador en el acontecimiento constitutivo de la teatralidad expectatorial, no implica que este sea consciente del salto ontológico entre la expectación poética teatral y la poética-convivial (Dubatti J. , 2007). La expectación del ente poético, a más de la experiencia sensorial personal, supone también para el espectador dejarse estimular por la experiencia del actor en convivio con el resto del material que entra en juego en la *poíesis*; en tal caso, asume dos roles: «el espectador es a la vez protagonista de esa multiplicación y testigo de su dimensión de acontecimiento» (Dubatti J. , 2007, pág. 134). El espacio expectatorial de la *poíesis* que funda la distancia ontológica, permite que el acontecimiento se interrumpa, retome y articule con otras funciones específicas de cada poética teatral de modo parcial o total, como ocurre con las poéticas de la postvanguardia, que tensionan vida cotidiana y *poíesis*, señala Dubatti (2007).

El cuerpo poético adquiere intensidad (se densifica) en la metáfora «el espectador informado sutaliza su capacidad perceptiva y abandona deliberadamente toda certidumbre: instala un campo de duda, que hace de la incertidumbre una mecánica de relación con la poética»

(Dubatti J. , 2007, pág. 140). De este modo el espectador incide en la poética corporal del actor; esta adquiere una fuerza irresistible en la dinámica del juego compartido, al dejarse afectar por la metáfora «para aceptar y propiciar el advenimiento de la *poíesis* hay que amar la metáfora, su carácter multiplicador y amplificador del mundo» (Dubatti J. , 2007, pág. 142). Se puede reconocer el mutuo contagio o afectación como un *efecto rebote*, la devolución como acto que nutre al actor, y al mismo tiempo reactiva internamente al espectador, despertando en ambos un estado de asombro sostenido.

Se trata de una *adhesión expectatorial* que sostenga el impacto, como lo propone Aldo R. Pricco en *Sostener la inquietud* (2015), al influir en el espectador desde una retórica del discurso que dependa de la voluntad y emoción del espectador, por lo que propone una «manipulación» que, en lugar de imponer, persuade. Estamos de acuerdo con Pricco: no se trata de establecer reglas, sino hallar *redundancias* que describan las propiedades y funcionamiento del dispositivo poético que propone la *poíesis* expectatorial, para observar su modo operativo desde ciertos indicadores, como el impacto visual (el modo en que se organiza la mirada del espectador), el impacto emocional y el impacto intelectual, lo que permitiría detectar en el acontecimiento expectatorial la capacidad del dispositivo de sostener la inquietud.

2.2.4 Cuerpos y desbordes: La *poíesis* en la tragedia contemporánea

Con el propósito de aproximarnos al objeto de investigación, creemos necesario articular los conceptos de *lo trágico* y *lo contemporáneo* al estudio de la *poíesis* teatral, como parte del soporte conceptual que abordamos más adelante.

Chevallier, en *Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más...* [de Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche a una tragedia de los imposibles] (2007), aborda la

contemporaneidad de lo trágico desde la tragedia en su doble manifestación: encerramiento y desbordamiento, a partir de nociones como la angustia, la ironía, la voluntad, la visibilidad de lo inexplicable, el eterno retorno de lo mismo, la transvaluación y el azar, conceptos que complejizan el abordaje del análisis de los dispositivos de la puesta en escena.

Si para Kierkegaard la esfera estética es trágica, para Schopenhauer lo es la vida misma entendida como la ausencia total de causalidad/finalidad. Ambos pensadores se preguntan por la *dymanis*, el principio motor que subyace en todas las representaciones del mundo «todo es fuerza, todo es tendencia hacia algo (...) es la manifestación fenomenal de esta fuerza subyacente el *substratum* de todos los fenómenos» (Chevallier, 2007, pág. 266); la respuesta que Nietzsche en este sentido formula la idea del *Eterno retorno* que Chevallier interpreta del modo siguiente:

Reproduce el movimiento de revelación que no puede ser ni demostrado, ni justificado, un movimiento que, por su peso, hace la vida ligera, como un misterio en el cual uno escoge creer, porque el regocijo es la alegría, y la alegría es lo trágico de un movimiento incomprensible y loco, casi incommunicable, totalmente desconocido: el movimiento del eterno retorno.

(2007, pág. 282)

El sentido de lo trágico descansa en la alegría, en el amor por la vida, así «el que piensa el verdadero retorno se vuelve hombre de lo trágico», supone adquirir una conciencia de lo trágico y asumir una actitud trágica. Según Chevallier, para Nietzsche lo trágico es el valor supremo de la vida, postura que se contrapone a la de Kierkegaard. Lo precisa en estos términos:

La percepción del espectáculo trágico hace nacer un sentimiento (angustia, disgusto, alegría) y el sentimiento una acción o más bien una respuesta-movimiento: la alegría llama a la creación, la

angustia al salto, el disgusto al renunciar —y la creación es también el mantenimiento de la relación trágica con el mundo, el salto su transformación, y la renuncia su evicción—.

(2007, pág. 291)

En la tragedia, el movimiento de la angustia participa de una repetición estética, un recordar como manifestación de esta fuerza subyacente; así, la producción del efecto trágico es poética, mientras que la cuestión de su efectividad es estética; lo trágico en la escena actual aparece de manera recurrente en la repetición continua de lo imposible (la aporía se repite hasta desbordarse), el artefacto escénico se desestabiliza, entran en crisis conceptos emociones y pensamientos (Chevallier, 2007).

El mecanismo trágico se halla en movimiento constante, la *poíesis* en la tragedia contemporánea se caracteriza como «construcción móvil de una estructura inestable y múltiple, de un proceso cambiante, diversificado y entrecruzado» (Chevallier, 2007, pág. 303); esto supondría diseñar dispositivos que articulen la experiencia del espectador en tanto sensación, pensamiento y emoción.

En *Fenomenología del presentar*, la experiencia estética para Chevallier (2011) es un juego sensorial de carácter intersticial *entre* singularidades donde “y” es el mecanismo que conecta los diversos materiales o matrices creativas. Esta conexión se activa en la presencia viva que despierta y sostiene el deseo de entrar en la órbita del otro, (recordemos a Ortega y Gasset), al mantener el compromiso social sin abandonar la valoración estética desde la autorreflexión y la autotematización.

Al concepto *Tragedia contemporánea* recurre de manera indistinta gran parte del análisis del teatro contemporáneo; lo mismo ocurre con el *Teatro posdramático* propuesto por Hans-

Thies Lehmann (2013), al vincularlo a propuestas teatrales de los años ochenta que indagan en la espacialidad, la realidad atemporal y el uso del fragmento como característica formal relevante.

El contexto de esta dramaturgia fragmentaria se halla en la transición entre un momento histórico y otro, hereda los restos de un mundo devastado por las guerras, tal y como ocurre con el surgimiento de la conciencia trágica (y la democracia) en el momento de conformación de la *polis* griega, que insta una nueva concepción de mundo. Acontece también en la dramaturgia de Müller, escrita para que los sobrevivientes rememoren a sus muertos. En ella prima una concepción espacial y temporal indómita e inestable (como su autor): escritura-estallido, transgresora y liminal que busca impactar y movilizar al espectador a asumir y ser parte de un teatro de la catástrofe que sorprende y arrebat, que no pretende concilio alguno, menos aplausos o aprobación de ninguna clase. También ocurre algo semejante con autoras como Sarah Kane: escritura violenta, nihilista, desoladora, evidencia de la crisis existencial del ser humano. Se trata de apuestas por un teatro irreverente, desadaptado, que enfrenta y sostiene su postura hasta las últimas consecuencias.

Para artistas productores de saberes y prácticas, es vital sustentar nuestra experiencia y pensamiento desde una discusión teórica rigurosa, autocrítica y creativa, como señala Daulte (Dubatti J. , 2019, pág. 22) «La única teoría que me podría servir sería la que yo mismo me inventara»; necesitamos emancipar nuestro rol de artistas-investigadores para construir un pensamiento teatral propio.

La teatrología —entendida como el estudio de la puesta en escena, o acontecimiento poético-expectatorial, escritura escénica, o texto performativo—, es fundamental al abordar una filosofía desde la praxis artística que aspire a fundar un pensamiento teatral propio. Para

aproximarnos a la teatrología nos remitimos al ensayo de Erika Fischer-Lichte, *La Teatrología como ciencia del hecho escénico* (2015), donde se expone su origen y desarrollo como ciencia enfocada en la práctica escénica que destaca la interacción de ejecutantes⁸⁶ y espectadores en réplica o retroalimentación continua.

Esta retroalimentación compartida provoca en el espectador una suerte de implosión de carácter emocional-intelectual que lo sitúa de un modo diferente con respecto al acontecimiento expectatorial, para Pricco (2015), se trata de persuadir, mirar el hecho escénico como «artefacto de seducción, que, en tanto ficción performática, está ‘condenado’ a mantener el convivio creando permanentemente promesas de expectación en el público» (pág. 14). La idea *artefacto de seducción* nos remite al trabajo como *poíesis*, algo que produce y es producido, posible de forjar como elemento concreto, y al mismo tiempo, capaz de producir una experiencia subjetiva intensa que despierta el interés del espectador porque es ingenio humano, simulacro como lo anunciaba Baudrillard (2011), paradoja que, siendo ficción, es incapaz de prescindir del contacto piel a piel.

Desde esta necesidad de contacto, la teatrología renueva y amplía la idea de teatro, como texto dramático que se pone en escena; enfatiza la corporalidad (mente corporizada y espiritual) que según Erika Fischer-Lichte —en *La Teatrología como ciencia del hecho escénico* (2015)— contempla procesos complejos que se organizan en el esbozo conceptual que exponemos a continuación.

⁸⁶ El término ejecutante, en nuestro caso, es equivalente al de actor que hemos manejado desde el principio de la investigación, lo mismo que performer, bailarín, bailaor y demás roles que se ejecutan en escena.

2.3 La escena, cuerpos en fiesta: La teatrología

Fischer-Lichte (2015), menciona que la teatrología (*Theaterwissenschaft*) se instituye en Alemania a principios del siglo XX como disciplina universitaria al independizarse de la idea del teatro como institución moral, como lo observa Schiller, y del arte literario. Al tomar a la ópera como referente, Goethe señala que es la puesta en escena la que le otorga el carácter de obra de arte. Wagner desarrollaría esta idea en *La obra de arte del futuro* en 1849. Sin embargo, será Max Herrmann quien concibe la teatrología como una nueva ciencia del arte, al situar la puesta en escena y no la literatura, como el aspecto que constituye al teatro como arte (Fischer-Lichte E. , 2015). El concepto de puesta en escena (*Aufführung* en alemán) —del artículo al que hacemos referencia— aparece en *Estética de lo performativo* de Fischer-Lichte (2015), pero en otras traducciones de la misma obra aparece como *performance* o realización escénica; en nuestro caso, se entenderá como acontecimiento teatral (poético-expectatorial).

La definición de puesta en escena de Max Herrmann (Fischer-Lichte E. , 2011) se enfoca sobre todo en el vínculo actor/espectador. Observamos esta precisión en sus palabras:

[El] sentido original del teatro (...) consiste en ser un juego social, un juego de todos para todos. Un juego en que todos colaboran: participantes y espectadores. (...) El público está implicado como coprotagonista. Como si el público fuera el creador del arte teatral. Hay tanta participación de quienes hacen la fiesta teatral, que no se pierde su carácter social básico. En el teatro siempre existe una comunidad social.

(pág. 11)

Esta idea remarca la importancia de entender la puesta en escena como puesta en juego, dinámica colaborativa en la que todos cumplen un rol relevante —del cual depende el

funcionamiento del dispositivo escénico—, centrada en la interacción actor/espectador por encima de los procedimientos y formas de exposición (presentación o representación escénica), o contenidos del texto literario «Incluso [Herrmann] fue tan lejos como para decir que realmente era el público el único que debía entenderse como creador del arte teatral» (Fischer-Lichte E. , 2015, pág. 11), posición que nos resulta coherente, pues consideramos también al espectador como centro de nuestro interés creativo y la «*tensión erótica*» que pueda generarse en la retroalimentación con el actor una prioridad.

Los aportes escénicos de Max Reinhardt al teatro expresionista con respecto a la aproximación corporal entre al actor y espectador, influyó en las reflexiones postuladas por Herrmann sobre «transitoriedad y fugacidad», «cuerpo y espacio» en un contexto «real y particular». El acontecimiento teatral como empatía de cuerpos que comparten un espacio real y en presencia, concibe el dispositivo corporal en función de la *poiesis* convivial (productiva/receptiva/expectatorial) como «lo que sucede *entre* los actores y espectadores», según Herrmann (Fischer-Lichte E. , 2015, pág. 11). Promover un «contagio» entre todos los involucrados implica, por tanto, una percepción háptica, no solo visual o auditiva, donde el espectador deviene coprotagonista.

Así, la teatrología, como disciplina autónoma, opera bajo ciertos fundamentos y abre nuevos derroteros de indagación (los estudios etnológicos y antropológicos). Fischer Lichte destaca los *Theatre Studies*; la disciplina histórico-hermenéutica de Nagler; las prácticas escénicas como la *performance* y otras formas rituales presentes en varias culturas; y los *Performance Studies* en Schechner; en ellos se hallan vigentes dos anhelos de la teatrología alemana de 1930, «la puesta en escena como evento» y la ampliación del concepto de teatro

como «la puesta en escena teatral» («performance cultural» en Singer o «evento escénico cultural» en Niessen) (Fischer-Lichte E. , 2015). De este modo, se instauro el salto ontológico entre *poiesis* y *poiesis* teatral al considerar el contexto particular de cada caso.

A partir del análisis de puestas en escena y performances del contexto actual Fischer-Lichte propone cuatro tesis⁸⁷ que a su modo de ver se aplica para todo hecho escénico. De acuerdo con el criterio que conviene al estudio que proponemos, sintetizamos en los siguientes párrafos algunas de sus características más relevantes de las tesis mencionadas.

Al destacar la contingencia del encuentro entre todos los involucrados, la escena se gesta a sí misma en el aquí y el ahora, en la *autopoiesis* fugaz y transitoria del instante. La materialidad escénica se constituye atendiendo al flujo de energía que emana de los cuerpos fenoménico y semiótico,⁸⁸ como estado afectivo, energético y motriz que unidos en mente corporizada despiertan un registro “intensamente actual”.⁸⁹

Lo impredecible invade y toma por sorpresa al espectador, al mismo tiempo que dispara sin control asociaciones *ad infinitum* en un proceso de semiotización caótico, emergente e inestable que rompe con la continuidad, genera espacios liminales en la percepción del espectador y acontece en su conciencia de manera autónoma (categoría de presencia⁹⁰), la categoría de representación, por el contrario, relaciona lo percibido con la figura dramática en un orden

⁸⁷ Se sugiere revisar E. Fischer-Lichte (Estética de lo performativo, 2011), donde se aborda este ensayo en varios capítulos.

⁸⁸ Procesos en los que se definen los elementos, el momento en que aparecen, su ubicación y traslado espacial, y salida de escena (Fischer-Lichte E. , 2015, pág. 21).

⁸⁹ Bohme denomina “esferas de presencia o el éxtasis de las cosas” (Fischer-Lichte E. , 2015).

⁹⁰ “la oscilación perceptual entre concentrarse en el fenómeno en su autorreferencia y las asociaciones que puede provocar” (Fischer-Lichte E. , 2015, pág. 25).

simbólico específico, el proceso perceptual, en este caso, es predecible solo hasta un cierto punto (Fischer-Lichte E. , 2015).

Provocar una «experiencia umbral» activa la mente-corporizada-espiritual del espectador al confrontarlo con su propio sistema de valores y creencias, desconcertándolo a través de un modo particular de experiencia liminal y provocar su reflexión desde un estado de crisis a nivel sensorceptivo. Se enfatiza en el carácter autopoietico como proceso estético, social y político, en oposición o colaboración.⁹¹ Se trata de remover internamente al espectador e indagar en nuevas formas de contacto para “arrancarlo” de su entorno cotidiano.

2.4 Des-ocultando el propio Eros: el enfoque fenomenológico en el acontecimiento teatral

Yo no sabía que fuese tan difícil morir... Justamente ahora, cuando he emprendido mi propio camino, justamente ahora tengo que interrumpir mi trabajo y dejar mi tarea inconclusa.

Edmund Husserl

(Cruz, 1970, pág. 103)

Con estas palabras, Husserl evidencia lo difícil que resulta soltar un proyecto de vida que es un compromiso con uno mismo. Una vez encontrado y emprendido el camino, se ve forzado a dejarlo inconcluso ¿Solamente podemos dolernos de aquello que, sabemos, no seremos capaces de alcanzar?

⁹¹ “...se logran situaciones de liminalidad cuando las puestas en escena propician el choque de marcos aparentemente contrarios o distintos, cuando suscitan la confrontación de valores diferentes o diametralmente opuestos, de manera que todos tienen validez y se anulan simultánea y recíprocamente. Estas situaciones ubican al espectador entre reglas, normas, categorías, lo transportan a una situación de crisis.” (Fischer-Lichte E. , 2015, pág. 29)

Nada es más importante que la tarea elegida, proyecto al que le entregamos nuestra existencia. El camino emprendido desde la reflexión sobre la propia praxis creativa como decisión de vida es intencionalidad sostenida. Solo nosotros podemos por vía intuitiva, fenomenológicamente hablando, traer a presencia nuestra propia experiencia para confrontarla con otras y sostener la necesidad de *ser* con los demás, en plural.

La aproximación al campo fenomenológico no pretende sino descubrir nuevas formas de reflexión que permitan reconocer desde otras «luces» lo que por experiencia propia ya conocemos: desandar el camino transitado con otras «calzas» y desde otros lenguajes para enriquecer la propia experiencia, repintarla, reenfoclarla, recrearla. Muchas veces no encontramos el canal adecuado o el modo más idóneo para explicarla; no es fácil analizar algo tan sutil y complejo: la creación humana es ya de por sí inexplicable.

Cómo analizar la experiencia del espectador en el encuentro de una espalda, una tinaja de tierra húmeda, el *Ángelus Novus*⁹² de Paul Klee y la frase textual: «el crimen es un intercambio sexual extraño en el propio cuerpo» (Müller H. , 1990, pág. 6). Se trata de experiencias contradictorias, excepcionales y, por si fuera poco, efímeras, que nos sitúan ante lo inefable y nos enfrentan al dilema de entender de otro modo el mundo, y en nuestro caso, sobre todo, el tiempo.

En este apartado revisaremos algunos aspectos de la fenomenología que pueden contribuir a develar la paradoja sobre la que se sostiene el acontecimiento teatral y revelarla desde un gesto deliberado. No siempre la experiencia artística pide ser develada: gusta habitar el misterio,

⁹² Acuarela del Paul Klee, remite a la leyenda originaria del Talmud, adquirida por Walter Benjamin, inspiró su tesis IX: “Ángel de la Historia”. Actualmente forma parte de la colección del Museo de Israel, legado por la viuda de Scholem a quien legó Benjamin la obra.

enigma prerracional al que hace referencia Artaud «La nostalgia de no solo ordenar lo pensable sino *de pensar lo vivido, y vivir lo pensado. Artaud quiere vivir en la presencia de lo real, no en su representación*» y, en tal caso, es imprescindible que así sea, pues:

La materia siempre baila entre torbellinos densos de energía. Y el misterio de la materia no elige la claridad del Apolo Solar. Prefiere la noche de la intriga lunar. Y en el centro de lo que gira (y toda gira), centellea el vacío.

(Ierardo, 2005, pág. 10)

La fenomenología como enfoque metodológico permite describir y analizar el devenir del flujo constante que es la puesta en escena en tanto fenómeno móvil y mutable. Lo mismo que Artaud, aspiramos a mantener vivo el ritmo atávico de la vida escénica, reflexionar sobre la praxis «no significa reemplazar la experiencia por la idea sino *intensificar lo vivido*» (Ierardo, 2005, pág. 11). Consideramos las tres estructuras formales de la teoría fenomenológica un referente útil en nuestro propósito, por lo que recurrimos a Robert Sokolovski (Introducción a la fenomenología, 2012). A continuación, presentamos un breve recorrido por ellas.

2.4.1 Recorrido introductorio a la fenomenología

El enfoque fenomenológico, como referente metodológico, permite observar el acontecimiento poético en toda su complejidad. Resulta apasionante observar cómo la descripción del fenómeno adquiere densidad e intensidad; así como «el artista recibe del espacio una vibración y la devuelve, luego, intensificada, incrementada» (Ierardo, 2005, pág. 11), el espectador, en tanto cocreador, devuelve la vibración, la intensificación (tensión sostenida) vital/erótica de la experiencia. Nos interesa observar tal vibración, fascinarnos con la huella que impregna su espíritu, la «filosofía de la intensificación» (Ierardo, 2005, pág. 11) de Artaud acompaña nuestro

recorrido. Enfocarnos y ahondar en el acontecimiento teatral de tal modo no sería posible si no a través de esta vía analítica.

En lo que respecta a la *poíesis* productiva y expectatorial, la fenomenología nos sumerge en la experiencia del actor y el espectador, al permitirnos atravesar la superficie de la obra escénica (en donde en apariencia todo está dicho y todo está claro), y arriesgar una interpretación del fenómeno poético desde distintos y múltiples modos.

D. Cruz (Filosofía sin supuestos, 1970), aborda los *camino*s de la fenomenología como impulso que guía el avance de la filosofía por la vía negativa que desmonta los supuestos en los que se funda la filosofía occidental. Adentrarnos en este territorio nos resulta similar a su referencia acerca del Ideal «la estrella que guía al navegante en el mar, pero en la cual no se desembarca» (pág. 7). No desembarcaremos de lleno en este territorio; consideramos importante avistarlo con cautela, reconocer su potencia. Quizás más adelante posemos ambos pies en él con menos aprensión.

Para Husserl (Cruz, 1970), la fenomenología como ciencia de los objetos ideales, de las significaciones como esencia del conocimiento, permite estudiar los contenidos de la mente como actos (recordar, desear, percibir) y los contenidos abstractos de esos actos (significados) direccionados hacia un objeto, desde una *intencionalidad*. Husserl lleva a término (a plenitud) la «metafísica de la subjetividad» (Cruz, 1970, pág. 107) iniciada por Descartes. La «fenomenología trascendental» (Cruz, 1970, pág. 108) de Husserl estudia los actos limitándose a describirlos para extraer su esencia (los componentes básicos de los significados), al observar la vivencia intencional, la conciencia, y la intuición «a partir de la cual se nos da una multiplicidad sensible» (Cruz, 1970, pág. 143). La conversión fenomenológica sin supuestos, se atiene a los

fenómenos sin prejuicios; es decir, piensa lo que ocurre en nuestra relación con el mundo: se trata de una filosofía del conocimiento con una impronta ética relevante.

2.4.2 El acento en lo corporal.

El interés en lo intencional y kinestésico destaca la subjetividad trascendental husserliana como corporal. Así, no hay nada dado (natural), sino que las cosas se constituyen por un mecanismo, una subjetividad operatoria (actos, contenidos kinéticos materiales) que dota a la síntesis de trascendencia. En este sentido, la *epojé*, término de origen griego que designa «abstención del juicio» (Cruz, 1970, pág. 18), es retomada por Husserl para señalar la interrupción del proceso natural, se abre un «paréntesis» que suspende el *yo coejecutivo* e instala una contemplación desinteresada (Cruz, 1970, pág. 18). Al momento de dicha interrupción (o suspensión) se abren los campos intencional y eidético, disociados. Husserl observa la intencionalidad articulada en un vector en correlación, superación que opera sobre contenidos y produce síntesis.

Para Husserl, las esencias no están en la realidad «real», sino en la estructura de nuestra consciencia, en el «sujeto trascendental» (Cruz, 1970, pág. 116), somos nosotros quienes «inventamos» la realidad. Desde este punto de vista, la fenomenología sería el camino que tenemos que recorrer para llegar a lo que ya tenemos, lo que está allá afuera; así, la realidad ideal está compuesta por ideas y esencias que se hallan en el sujeto trascendental (el sujeto que nos corresponde a todos). Coincidimos, porque el mundo es el mismo para todos: tenemos el mundo de afuera, adentro de nosotros. La intencionalidad trascendente hace referencia al dinamismo de la conciencia (en movimiento centrífugo), permite mirar y pensar los objetos, hace posible su direccionalidad al examinar los contenidos de la conciencia y determinar si son reales, ideales, imaginarios y demás (sueños).

2.4.3 La fenomenología en Heidegger

Con su teoría del *Dasein*⁹³ (ser-ahí, eyecto) que en *Ser y tiempo* aparece como «el ser del hombre a luz del tiempo» (Cruz, 1970, pág. 114), Heidegger, discípulo de Husserl, escoge una vía opuesta al maestro. En lo referente a la fenomenología, pone de manifiesto lo oculto de la experiencia diaria, las ausencias de la estructura de la cotidianidad. Entiende el *ser* en el mundo como un sistema que interrelaciona aptitudes, roles sociales, proyectos e intenciones. En este sentido el individuo (y por extensión, el ser humano) es lo que uno *hace* en el mundo; por tanto, una reducción fenomenológica a la experiencia privada no es posible.

Para Heidegger el acto de conocer es *aprehensión de esencias* que se hallan en el sujeto, que hay que reconocer y aplicar. La idea objetiva ya está dentro de nosotros (conceptualizar, abstraer y aplicar); las esencias ya están en el sujeto. El sujeto trascendental tiene la capacidad de ir de adentro hacia afuera, el mundo está ahí; por tanto, es posible conocer o vivir el mundo completo.

Tales reflexiones nos conducen al existencialismo (tener experiencias completas en la conciencia). Junto a la posibilidad de conocer del sujeto están las esencias del conocimiento; para llegar a estas esencias se utiliza el método fenomenológico (que pone en juego las esencias y el conocimiento). Podría ocurrir que lo que sé (o creo que sé) no lo sea; por ello, tratamos de buscar la validez de lo dado. En nuestro caso, más que validar la experiencia, la fenomenología permite adentrarnos en ella para descubrir aquello que no se presenta de manera evidente.

⁹³ La palabra *Dasein* “nombra el punto en que se cruzan el hombre y el ser. Este cruce es la dimensión esencial en que se encuentra el hombre” (Cruz, 1970, pág. 205).

2.4.4 Aproximación al existencialismo

El método fenomenológico propuesto por Husserl considera a la filosofía una autorreflexión de la humanidad como responsabilidad de sí mismo; en tal sentido precede a las tesis de la filosofía existencialista. Una de sus representantes, Simone de Beauvoir, aporta desde una reflexión sobre la libertad, la acción y la responsabilidad individual, y sobre el feminismo. Jean Paul Sartre, discípulo de Heidegger, postula la filosofía de la conciencia; esto es, la existencia humana como existencia consciente. El ser humano no como esencia fija, sino como existencia con proyecto *ser-para-sí*, arrojado a la acción y responsable de *hacer-se*. El conocimiento desde esta vía se orienta hacia los objetos como conciencia subjetiva, vínculo entre el yo y el cuerpo (conciencia de mundo y conciencia de sí), no solo a través de los significados: el cuerpo sensible como punto central y como productor de sentido.

El existencialismo como aplicación del método fenomenológico al análisis de la conciencia y sus contenidos, es análisis de la existencia humana como *experiencia* del sujeto, no solo del ser humano como sujeto que conoce, no solo del alma humana como esencia del sujeto.

2.4.5 Fenomenología de la experiencia corpórea

L. Gallo (El ser corporal en el mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea, 2006) destaca que Husserl inicia una teoría fenomenológica del cuerpo que luego es retomada por Merleau-Ponty para posicionar la fenomenología de la existencia corpórea y del sujeto encarnado en relación con el mundo, *ser-situado-corporalmente-en-el-mundo* (experiencia aprehendida, asumida y reasumida). Tal giro supone «pasar de la fenomenología de

la vida a la fenomenología de la carne (*Chair*),⁹⁴ mostrando que la conciencia expresiva y reflexiva vive corporal y mundanamente» (Gallo, 2006, pág. 47). Así, es el cuerpo activo y comprometido el que hace posible un análisis de la percepción.

Para Merleau-Ponty (*Fenomenología de la percepción*, 1993), los significados no se presentan puros o aislados, y solo pueden darse en interrelación estructural con otros aspectos de las cosas. Propone un cambio de enfoque con respecto a la fenomenología clásica para la cual las cosas (*noémas*) son consecuencia de la intencionalidad que da sentido a la materia sensible; como estas no son aislables, es en la sensación misma en la que aparece la forma sin necesidad de una conciencia trascendental.

Los rasgos del *ser-corporal-en-el-mundo*, incorporado y encarnado, son cinco: el cuerpo como anclaje *en-el mundo* porta en sí el punto de referencia de las orientaciones o punto cero⁹⁵; el cuerpo como sujeto de capacidades, modo de expresión⁹⁶; el cuerpo como sujeto de la percepción⁹⁷ tocar y *ser-tocado*⁹⁸ introduce un juego de extrañamiento, otredad que escapa a

⁹⁴ “La carne es el hecho de que mi cuerpo es pasivo-activo (visible-vidente), masa en-sí y gesto. La carne hace visible que soy, que sea vidente, mirada o lo que es lo mismo, tiene un dentro más el hecho de que lo visible exterior es también visto, es decir, que tiene una prolongación, en el recinto de mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1970, págs. 324-325)

⁹⁵ “Nuestro cuerpo habita el espacio y el tiempo” (Merleau-Ponty, 1993, pág. 156).

⁹⁶ Se reconocen dos formas: *Körper* objetivo, “es la cosa física, materia tiene una extensión (...) Por otro lado, es y *Leib*, [cuerpo subjetivo, fenomenal, lleva mis acciones] encuentro en él, siento “en” él, y “dentro” de él (...) [y el cuerpo quiasmático como cuerpo-tenido y cuerpo-vivido]” (Gallo, 2006, pág. 49).

⁹⁷ “El cuerpo puede ver y ser-visto, tocar y ser-tocado, (...) sujeto de espacio y de tiempo; y el cuerpo es intersubjetividad-intercorporalidad” (Gallo, 2006, p. 54). No solo como materia observable, sino como dimensión del propio ser (Gallo, 2006).

⁹⁸ “En cuanto ve o toca el mundo, mi cuerpo no puede, pues, ser visto ni tocado. Lo que le impide ser jamás un objeto, estar nunca ‘completamente constituido’, es que mi cuerpo es aquello gracias a lo que existen los objetos. En la medida que es lo que ve y lo que toca, no es tangible ni visible” (Merleau-Ponty, 1993, pp. 109-110). Rasgo que introduce un juego de extrañamiento, una otredad que escapa a cualquier determinación (Gallo, 2006),

cualquier determinación; el cuerpo como sujeto de espacio y de tiempo⁹⁹; el cuerpo es intersubjetividad-intercorporalidad¹⁰⁰ (Gallo, 2006).

El sujeto es sujeto de voluntad (ser encarnado) potencia transformadora del mundo. Enfatizar en la conciencia pre-reflexiva *yo-percibo* es reconocer que somos espacio y tiempo, construcción en movimiento pues al desplazarnos reorganizamos el mundo «el espacio corpóreo no es el espacio objetivo o exterior, es precisamente el cuerpo en situación» (Gallo, 2006, pág. 55).

La fenomenología estudia el mundo con respecto a la manifestación de los seres y las acciones; por tanto, todo aquello con esencia y perceptible puede ser estudiado desde la fenomenología. Al tratarse de una corriente tan amplia y diversa, nos resulta difícil hallar una sola definición como movimiento filosófico; sin embargo, para nosotros es destacable el hecho que apele a la experiencia intuitiva, a la observación del fenómeno teatral, enfocado en la mente-corporizada-espiritual de cuerpos encarnados en presencia.

Desde este enfoque podemos describir el sentido que el acontecimiento escénico tiene para nosotros como seres humanos. El cuerpo del actor y del espectador (la *poíesis* corporal) como vehículo, al decir de Merleau-Ponty (1993), pone a convivir la diversidad de los materiales escénicos; al articular las observaciones empíricas con la teoría fundamental, es posible pensar el emplazamiento desde el cual el actor asume su cuerpo y el cuerpo del espectador, y viceversa, no

⁹⁹ De este modo se resignifican la subjetividad y la objetividad en oposición al dualismo mecanicista de la concepción moderna, una cosa existe “vinculada a mi cuerpo” aunque sea de modo indirecto, no se trata del cuerpo como una cosa, sino tal y como es vivido (Gallo, 2006).

¹⁰⁰ El cuerpo quiasmático es “reciprocidad, entrecruzamiento, complementariedad, [superposición], encabalgamiento, reversibilidad, mutua referencia” (Gallo, 2006, pág. 52); encarnación de la subjetividad en y a través del cuerpo, contrario a los esquemas dicotómicos.

como una cosa material o como pura sensación, sino como algo mucho más complejo e imposible de ser poseído por completo.

Esta imposibilidad genera una distancia (prudente y necesaria) para observar y describir el fenómeno escénico y conectar con la unidad primordial, *lian natal* o *Uno primordial* (al que hace referencia Nietzsche) que halla lugar en el sentimiento trágico de amor a la vida (como «*tensión erótica*», tensión de vida y de muerte) en *Eterno retorno*, es decir, en celebración y aceptación plena de la vida.

La experiencia inaprensible e inefable que es el acontecimiento escénico demanda este cuerpo quiasmático como encarnación de la subjetividad en devenir con otros cuerpos y materiales. Al percibir la *rosa*, su fragancia se halla en su color y en su forma, vivo la experiencia completa de la rosa, mi cuerpo se encarna en este acto, y por un instante soy con ella, hallo la ternura de mi alma en sus pétalos. La experiencia de ser con el otro y, con lo otro de la escena, en entrega prolongada, atendiendo a las diversas posibilidades de encuentro y retroalimentación deviene un ritual particular, único, donde el tiempo se suspende (se coloca entre paréntesis) y se reorganiza en la experiencia íntima.

2.4.6 El enfoque fenomenológico desde la perspectiva de género

Con el propósito de superar el pensamiento dicotómico, consideramos importante posicionar el enfoque fenomenológico desde la epistemología feminista. Clara Rojas Blanco (La perspectiva de género: noema y nóesis de la epistemología feminista, 2009) reflexiona a partir de la epistemología posclásica o contemporánea «como teorías que circunscriben el sentido de género como categoría de análisis de las relaciones de poder entre mujeres y hombres, entre mujeres, así

como entre los hombres» (pág. 19), con el objetivo de emancipar, a mujeres y hombres, de las normas de comportamiento asignadas desde una cultura tradicionalmente patriarcal.

A partir de la correlación de las mencionadas nociones se constituye «un proceso epistemológico en tanto concierne al principio de construcción del conocimiento específico o posicional» (pág. 18). Consideración que hallamos pertinente, debido a la especificidad temática y poética de las obras, que nos conduce a reflexionar sobre el potencial epistemológico de tal perspectiva al abrirnos a nuevos modos de pensar y hacer teatro; al evidenciar el modo en que el sistema (sexo/género) del patriarcado opera en nuestra cotidianidad, somos capaces de reconocer en este nuestro rol¹⁰¹ (pág. 19).

Se trata de destacar el papel que el enfoque de género juega como proyecto político en la producción del pensamiento artístico. Rojas sugiere preguntarse «¿Cómo es que conocemos y hasta dónde es posible el conocimiento?» (pág. 22), y nosotros, preguntamos ¿De qué manera influye la perspectiva de género en nuestra concepción del conocimiento teatral? ¿Cómo afecta al/la investigador/a del conocimiento y en su praxis de investigación? Cuestionamientos que planteamos en función de los grupos excluidos (entre ellos los/as artistas), cuidando de no generar un vacío epistémico o invisibilizar prácticas propias y ajenas.

Rojas (2009) supera el sesgo de género aportando nuevas teorías y métodos, en un intento por ubicar y describir las resistencias que supone asumir dicha postura, para lo cual retoma el enfoque del conocimiento situado (*situated knowledge*) de Donna Haraway (1988) que aporta

¹⁰¹ Gayle Rubin diferencia los aspectos a los cuales se asocia a la mujer, es decir todo lo que no es hombre es: objeto, silencio margin, subalteridad, instinto, emoción, debilidad, timidez, pasiva, privada, receptora y dependiente; y el hombre que es: sujeto, voz, centro, autoridad, razón, inteligencia, fortaleza, seguridad, activo, publico, proveedor, representante (y depende de la cultura, clase o raza [Harding, 2002]) (Rojas Blanco, 2009).

objetividad situacional: todo conocimiento es territorial y, por tanto, limitado. Tal posición cuestiona la mirada imparcial como falta de responsabilidad del sujeto epistémico. El conocedor y el conocimiento situado reflejan las particularidades y contextualidades del sujeto en relaciones particulares con lo que se conoce y con otros conocedores (lo que se sabe y cómo se sabe); refleja la perspectiva del que conoce, su influencia en lo que respecta a roles, normas, identidades, género y demás, y el lugar en donde se estructura el espacio social en el que interactúan hombres y mujeres y que, de acuerdo al género, acceden a diferentes formas del conocimiento (Rojas Blanco, 2009).

El conocimiento situado «habilita preguntas específicas, sobre contextos específicos, y que son difíciles de enmarcar en epistemologías que consideran que el género y la situación del o la que conoce es irrelevante para el conocimiento» (Rojas Blanco, 2009, pág. 24). Es necesario reconocer en los ámbitos académicos y artísticos ecuatorianos, latinoamericanos y mundiales que la producción de pensamiento y publicaciones de las Ciencias del Teatro son, en su gran mayoría, escritas por hombres. Basta revisar bibliografías de tesis doctorales, visitar los centros de documentación, bibliotecas virtuales y físicas, librerías, o revisar los repositorios digitales para corroborar lo dicho. Es importante reflejar en nuestro trabajo artístico teórico-práctico la posición a la que estamos adscritos/as (identidad social, de género, clase, etnia, entre otras). Tal reconocimiento evidencia y a la vez afecta nuestra producción de pensamiento (qué y cómo sabemos): amplía nuestra perspectiva del mundo. Como artistas-investigadores, el pensamiento se produce desde una posición sociocultural específica, algo que también nos limita.

En este sentido Carol Pateman (Rojas Blanco, 2009) subraya que un orden social diferenciado, promueve seres humanos diferenciados, pero no desiguales. Es necesario dejar en

claro el aporte de la perspectiva de género, si queremos propiciar un pensamiento de equidad en nuestra práctica artística y reflexión intelectual, en función del desarrollo de un pensamiento teatral inclusivo y no discriminatorio.

(...) la perspectiva de género es una aportación teórica del pensamiento feminista, pero no necesariamente quien escribe con ese enfoque ‘es’ feminista” (...) investigar y escribir con perspectiva de género, es utilizar la categoría de género para exponer las relaciones de poder sustentadas por creencias y prácticas socio-culturales que se establecen a partir de la diferencia sexual. Por tanto, afectan la libertad del ser y del quehacer, tanto de hombres como de mujeres.

(Rojas Blanco, 2009, pág. 27)

Si pretendemos cuestionar el poder hegemónico desde el arte, hay que hacer visible el aporte del enfoque de género al transgredir paradigmas universales que en lugar de propiciar la convergencia de la intención humana, han provocado lo contrario; es necesario, desde este enfoque, revisar el sentido de la ética y la justicia, a partir del conocimiento que deviene de la experiencia de mujeres y de hombres que lograron emanciparse de una idea de poder imperante en el momento histórico que les tocó vivir; conocimiento que debe estar presente en todas las disciplinas —con más razón en las artísticas y académicas—, como «categoría de análisis para documentar y analizar los aspectos y relaciones culturales y sociales de los cuerpos sexuados» (Rojas Blanco, 2009, pág. 28). La intención del enfoque feminista, dirigido a superar la normalización de la discriminación y a desestabilizar la moral de la sociedad, abre un espacio donde la crítica de la ética guía la construcción del conocimiento (Rojas Blanco, 2009). El teatro transgrede valores fundamentales del contexto, desestabiliza normas socioculturales promovidas

y reforzadas por instituciones que regulan el orden social, y provoca al igual que el enfoque de género —lo reconozcamos o no—, un conflicto moral intenso.

Clara E. Rojas Blanco (2009) está de acuerdo con Code al considerar que una postura «neutral» en la investigación desdibuja la posición y especificidad del conocimiento situado, como productoras/es y sujetos de estudio es indispensable «asumir que conocemos a partir de nuestra condición de mujeres» (pág. 29). La multidisciplinariedad que articula la praxis teatral no se adhiere a verdades absolutas, está influenciada por las formas de conocimiento del contexto, personales y sociales «la autoridad epistémica ya no sólo le pertenece al que se encuentra en situaciones de privilegio» (pág. 31); así, el conocimiento parcial se asume desde diversas perspectivas y de acuerdo con las circunstancias específicas del sujeto epistémico, como ocurre en la epistemología contemporánea.

Es indispensable superar el sesgo de género, despejar las circunstancias (políticas, económicas y sociales) tanto de las mujeres como de los hombres de teatro, y revalorar nuestra praxis individual como mujeres artistas de manera diferenciada «y no como inclusión subordinada de la problemática ‘de todos’, en un vacío epistémico» (Rojas Blanco, 2009, pág. 31). Adquirir la capacidad de exponer, nombrar, escribir, crear, sobre las problemáticas que son de nuestro interés particular y específico es parte del desafío.

2.4.7 Nociones, conceptos y categorías de análisis de la fenomenología a considerar en la construcción del conocimiento teatral

Entre las nociones y conceptos fenomenológicos a considerar en el abordaje teatral retomamos la *epojé* (reducción); el comportamiento que desde una conciencia direccionada configura el

noema,¹⁰² como objeto intencional de la intelección (blanco de la intencionalidad¹⁰³); y, el proceso de *nóesis* (intelección/pensar), significativo a lo noématico en Husserl.

En el proceso de producción, expectación y posterior análisis de la *poíesis* teatral, la reducción es intencional hasta cierto punto. El proceso de la *poíesis* productiva nos sitúa en la acción: intentar, relacionar, detonar, oponer, elegir, atendemos al detalle de manera intencionada, nos volcamos a la experiencia con detenimiento para captar *aquello* que despierte nuestro interés y potenciarlo en la dinámica del proceso; sin embargo, lo impredecible ocupa un lugar relevante.

La *autopoíesis* detona sus propias estrategias, resuelve pendientes, redirecciona accidentes, desata ideas que no se develan de manera racional. El reconocimiento impacta como si el descubrimiento proviniese de otro lugar, como si no fuésemos nosotros quienes lo hubiésemos generado; desencadena situaciones críticas, nos transforman (golpean, fracturan, desacomodan, abren, estallan). La colisión *suspende* por unos instantes la experiencia, la acrecienta, o anula cuando el espectador, estupefacto, no logra integrar lo que ocurre y se desconecta, introduce un paréntesis involuntario a nuestra forma intencionada.

Para el espectador, cuantos más paréntesis se producen, más compleja e interesante será la experiencia. Abrir espacios supone entrar y entregarse, intercambiar flujos; actor y espectador se sintonizan a través de diversos canales (ideas, sensaciones, emociones, imágenes), dejando filtrar todo fenómeno que enriquezca la experiencia para ambas partes. El acontecimiento teatral como

¹⁰² “El concepto griego *noema* significa pensamiento, y se refiere al objeto del pensar. Por tanto, *noema* y *noemas* son el objeto intencional de la *nóesis*, como intelección o pensar; son las ideas, las nociones, el contenido de lo pensado o el objeto formal”. Según Ferrater (Rojas Blanco, 2009, pág. 18), el *noema* fue utilizado por Husserl para referirse a sentido o significación, que establece el acto posicional de la *nóesis*, correlación entre *noésis* y *noema*.

¹⁰³ Al respecto, plantea Ferrater (Rojas Blanco, 2009, pág. 18): “No es propiamente el objeto –en el sentido corriente de la palabra– porque el *noema* sigue siendo inmanente a la corriente intencional. *Noema* es el blanco de la intencionalidad que posee también una cierta materia, el llamado núcleo *noématico* o contenido ideal.

fenómeno aparece en la sensibilidad del sujeto espectador; su esquema de razonamiento le permite entrar en interacción con el actor como fenómeno consciente, no como sensaciones y percepciones aisladas; observa y describe experiencias específicas, pues los objetos en escena adquieren significados específicos para cada conciencia y, por tanto, hay tantas experiencias como conciencias.

Atender al detalle de estos momentos y singularidad de los fenómenos permiten silenciar, suspender por un momento el universo personal y el acontecimiento mismo, habilitando una percepción micrológica, como la nombra Ortega y Gasset (2018).

No nos interesa la descripción fenomenológica centrada en el fenómeno como la cosa en sí, sino como descripción de los contenidos de la conciencia (esencia de las cosas) «antes» de contactar con la realidad, al situar la descripción en la relación con la experiencia del fenómeno. La capacidad de aprehender las esencias como construcción del sujeto (el mundo como una construcción subjetiva del sujeto trascendental), es lo que nos hace comunes a todos, el mundo objetivo es la totalidad de las subjetividades a partir del sujeto trascendental.

El discurso de la corporalidad (encarnación) de Merleau-Ponty (1993), nos ubica como sujeto/objeto erótico, subjetividad trascendental encarnada. Aprehendemos interactuando con las cosas (solo volcándonos a ellas se fortalece el ser individual); experimentamos a través de la información sensorial como experiencia sensual (no como una posición psicologista) sino como estructura experiencial, conciencia de la dimensión temporal de la experiencia. La corporalidad, como sensopercepción, constituye el mundo real como condición de posibilidad para que surja el mundo, proceso que requiere empatía (intersubjetividad) porque la objetividad del mundo no

depende solo de mí, sino también de los otros: se trata de una conciencia que experimenta junto con otros, y que, a partir de ella, conforma el espacio desde la corporalidad.

2.4.8 Estructuras formales de la fenomenología en el estudio del acontecimiento teatral

A partir del recorrido introductorio, retomamos el abordaje de las tres estructuras formales de la fenomenología, útiles para analizar el acontecimiento teatral: a) La estructura de partes y todos; b) La estructura de identidad en una multiplicidad; c) La estructura de presencia y ausencia. Sokolowski aclara «las tres están interrelacionadas, pero no pueden ser reducidas unas a otras» (2012, pág. 33). Enfocarlas al estudio del fenómeno teatral, como acontecimiento específico, y por tanto territorial, permitirá descubrir las particularidades del modo operativo de los dispositivos poéticos.

La estructura de partes y todos.

En lo que respecta a la primera forma, Sokolowski precisa la diferencia entre *partes* y *todos*. Los *todos* pueden analizarse como pedazos y momentos. Los pedazos como *partes* independientes subsisten separadas del *todo* y pueden convertirse a su vez en todos (son independientes); los momentos son *partes* no independientes, no subsisten apartadas del *todo*.

El acontecimiento teatral como artefacto poético puede analizarse como *pedazos* y *momentos*. El actor y el espectador como *pedazos* subsisten al *todo* y, a su vez, pueden configurar otros *todos*. Sin embargo, en la dinámica del acontecimiento deben gestarse *momentos* si queremos propiciar una tensión sostenida. Producir el acontecimiento no implica solamente colocar *pedazos* en escena, hay que centrarse en el modo de articularlos para crear *momentos* que no puedan desprenderse del *todo*. Nos preguntamos: ¿de qué modo articulamos

los *pedazos* para crear momentos? La perspectiva se enfoca en provocar *momentos* sin perder la dimensión del *todo*; para comprender sensorialmente lo planteado, recurrimos a ejemplos provenientes de las categorías color y sonido, aplicados al fenómeno teatral.

El actor/color (*momento*) se extiende en el (*todo*) superficie/espectador, o viceversa: el espectador/tono (*momento*) no puede ser aislado del sonido/actor (*todo*) si, «los momentos son del tipo de parte que no puede convertirse en un todo» (Sokolowski, 2012, pág. 34), la imposibilidad de ser un todo independiente y, al mismo tiempo, no poder prescindir de este, es lo que da lugar al surgimiento de la tensión sostenida (erótica) como fuerza de atracción y forma de convivencia específica.¹⁰⁴

Producir *momentos* en el acontecimiento teatral implica considerar el *todo*; no hacerlo supone la ausencia de una organización lógica o intuición; nos hallaríamos ante la arbitrariedad absoluta, incapaz de articular ningún elemento y, en consecuencia, una carencia de «*tensión erótica*». Para que surjan *momentos*, antes deben hallarse los *pedazos*, que deben permanecer como tales (aislados e independientes); hacer surgir *momentos* en escena preservando sus cualidades inmanentes (lo efímero y lo inestable), e impedir que los *momentos* se estabilicen.

En el acontecimiento poético, *pedazos* y *momentos* participan en la construcción de los dispositivos (artefactos) escénicos. La mirada del director guía la *poíesis* corporal (actor) sin la cual no subsiste el todo (no pueden generarse momentos) y, a su vez, se dirige a la mente-

¹⁰⁴ Como ocurrió con la pandemia del virus Covid-19, en donde nos vimos aislados, tratados como “pedazos”, y tuvimos que construir nuestras estrategias para sostener los “momentos”, imposibilitados de separarnos del todo, incapaces de aislarnos por completo. En este sentido el *tecnovivio* (Dubatti J. , 2014) permitió de algún modo que la tensión erótica (en convivio), no se disuelva por completo.

corporizada-espiritual del espectador; la articulación de ambas *poíesis* corporales (actor y espectador) vehiculiza la dinámica de los demás elementos escénicos.

La distinción de Sokolowski (2012) entre las partes *fundadas* y las *fundantes* (momentos fundados en otros) también nos ayuda a comprender el modo en que opera la «*tensión erótica*», que, en tanto *momento*, es en sí misma, abstracta; solo existe al mezclarse con sus partes complementarias. Únicamente las *partes/pedazos* pueden convertirse en *concretum* (concretizarse en sí mismos); la «*tensión erótica*» se *funda* en sus partes complementarias «el matiz está fundado en el color, mientras que, a la inversa, el color funda o es el sustrato para el matiz» (pág. 35). La «*tensión erótica*» es *matiz* que se *funda* en el actor/color (*momento*) que se extiende en el (*todo*) superficie/espectador. Necesita conectar de un modo más íntimo, y en un grado que dote de «cierta cualidad» a la tensión, la matiza (en tanto atiende al detalle). Es lo que hace de la «*tensión erótica*» irrepetible y, por tanto, única. Es lo que hace del teatro lo que es, en ese instante y, por lo que no es, de otra forma.

En tanto objeto de percepción «algo en particular» en el acontecimiento escénico puede ser *pedazo* en un sentido y *momento* en otro; por ejemplo, el espectador puede estar separado como *pedazo* con respecto a lo que ocurre en escena, pero como objeto de percepción no puede separarse de su *fondo* (el acontecimiento teatral). Para ser percibido como *momento*, el espectador tiene que ser visto sobre un fondo; del mismo modo sucede con el actor, pues ambas partes constituyen el acontecimiento teatral. Sokolowski señala que existen distintos estratos de fundación

el tono está fundado en el matiz, que a su vez está fundado en el color. En este caso el tono está fundado en el color solo mediatamente, (mediante el matiz), mientras que el matiz está inmediatamente fundado en el color.

(pág. 35)

En nuestro caso aplicaría del siguiente modo: el interés esta fundado en la «*tensión erótica*» que a su vez está fundada en un tipo específico de vínculo entre actor y espectador. En este caso, el interés está fundado en la «*tensión erótica*» mediatamente (mediante el interés), mientras que la «*tensión erótica*» está inmediatamente fundada en el vínculo entre el actor y el espectador.

El peligro, según Sokolowski, reside en no confundir en el análisis las partes y pedazos: «partir de partes falsamente segmentadas, sino simplemente en mostrar que la parte en cuestión era un momento, no un pedazo, y que, para empezar, nunca debió haber sido separada del todo» (2012, pág. 36). Lo mismo ocurre cuando hablamos del cuerpo y la mente como pedazos, y no como partes del todo (realidad), son pedazos y también son momentos: la mente está en relación con el resto de los objetos, es intencional, es un momento fundado en el cerebro y en el cuerpo (Sokolowski, 2012).

El problema central, insiste Sokolowski, es que «introducimos una separación donde simplemente debemos hacer una distinción». No podemos separar lo inseparable «hablar de un momento sin mencionar aquello en lo cual se funda» (pág. 37). El análisis filosófico desde el lente fenomenológico que incorporamos en el análisis de la *poiesis* teatral expone los diversos momentos («*tensión erótica*») que conforman un todo dado (el acontecimiento poético-expectatorial); de este modo, no se convierten los *momentos* en *pedazos*. Así, la «*tensión*

erótica» no puede entenderse por fuera de la mente corporizada desde un cuerpo animado, materializado.

El «lente» fenomenológico permite precisar el análisis de los diversos momentos de la *poiesis* que conforman el todo del acontecimiento poético. Sokolowski lo expone en estos términos:

Siempre que pensamos acerca de algo, articulamos partes y todos dentro de ello. Las partes y los todos conforman el contenido de lo que pensamos cuando vamos más allá de la simple sensibilidad y de la percepción más bien muda. El nombrar partes es la esencia del pensamiento, y es importante ver la diferencia entre pedazos y momentos, cuando tratamos, filosóficamente, de entender lo que es el entendimiento.

(pág. 39).

El análisis de la «*tensión erótica*», como proceso de observación, está condicionado por diversas modalidades sensoriales a más de visual (la táctil, auditiva, cinestésica, y demás) partes no-independientes que se articulan en un todo. Exponer las articulaciones de esos momentos facilita la comprensión del todo en cuestión. El desafío, como advierte Sokolowski, consiste en sostener una distinción, si pretendemos entender de qué modo se produce y opera la «*tensión erótica*».

La estructura de la identidad en una multiplicidad.

Si la estructura opera en la percepción del objeto material *concretum*, lo mismo ocurre con cualquier otro tipo de fenómeno/cosa que se presente como objeto no real y, además, puede hacerlo en múltiples modos de aparición (Sokolowski, 2012).

Un hecho (objeto o idea) idéntico puede ser expresado de una diversidad de maneras y esta multiplicidad puede, a su vez, multiplicarse. Son diferentes modos de presentar la misma cosa, todos se remiten a un mismo hecho o significado «el significado es justamente, la identidad que está dentro y sin embargo detrás de todas sus expresiones» (Sokolowski, 2012, pág. 40). El acontecimiento teatral es multívoco, experimentado por cada uno de los espectadores de diversa manera; lo mismo ocurre con todos los asistentes, los actores y técnicos, quienes leyeron los artículos de prensa, quienes escucharon del boca a boca, quienes escriben ensayos sobre él, quienes observan las filmaciones o fotografías, incluso quienes, sin haber asistido, comentan la obra; quienes se oponen o la critican, quienes participaron en la idea del proyecto, pero no lo han visto, quienes no alcanzaron a verlo, pero acudieron por alguna razón, la *identidad* del acontecimiento se sostiene por medio de todas estas experiencias, como asegura Sokolowski «el horizonte de lo potencial y de lo ausente rodea la presencia actual de las cosas» (2012, pág. 41); sin embargo, la percepción de cada multiplicidad es distinta en cada caso y en cada presentación.

El teatro requiere de los espectadores para completarse; plantea diferencias en la estructura de *identidad y multiplicidad* con respecto a otros casos como el cine o la música, posibles de transmitirse por medios análogos. La identidad trasciende su multiplicidad de apariciones, y aún de otras apariciones posibles; además, es algo que parece «eludir» nuestra captación, se revela y a la vez se oculta (Sokolowski, 2012, pág. 42).

El análisis filosófico intenta...

...asegurar la realidad de las tales identidades, realidades, poner de manifiesto el hecho de que son diferentes de sus multiplicidades de presentación, aparición, y mostrar que a pesar de su condición escurridiza son en verdad un componente de lo que experimentamos.

(pág. 43)

En consecuencia, el análisis fenomenológico «describe la multiplicidad que es propia para un tipo de objeto dado» (pág. 44).

En nuestra investigación, la fenomenología de la puesta en escena describiría las diversas multiplicidades que articulan los materiales escénicos que producen «*tensión erótica*» entre el actor y el espectador.

No olvidemos que cada multiplicidad de apariciones e identidad son términos análogos, precisa Sokolowski, la identidad del acontecimiento teatral es diferente al evento político; son identidades que tienen sus propias maneras de producirse. Se trata de observar la realidad y la distinción en cada caso, destacando lo que le es propio, pero sin caer en el reduccionismo.

Los recuerdos, imágenes y percepciones fluyen de cierta manera, y confrontan la sensación inmediata que despierta el acontecimiento en cada asistente «no podemos dejarnos atrás a nosotros mismos» (Sokolowski, 2012, pág. 46). Una puesta en escena presenta una tendencia estética que de algún modo constituye su identidad, pero que en el encuentro con el espectador se devela en una multiplicidad de formas. En lo que respecta al modo como este se la «representa», esta identidad no es del todo dependiente del espectador; así, el análisis fenomenológico «describe la multiplicidad que es propia para un tipo de objeto dado» (Sokolowski, 2012, pág. 44). Para Sokolowski, el análisis fenomenológico evidencia las diversas multiplicidades e identidades, con la intención de preservar la realidad y la distinción de cada una; de este modo, se evita el reduccionismo destacando lo que es propio a cada tipo de ser, no solamente en su existencia independiente sino en su poder de presentación.

Presencia y ausencia, correlato de las intenciones llenas y vacías

La intención *vacía* se dirige a algo *ausente* para el que intenciona: «presencia y ausencia son los correlatos objetivos de las intenciones *llenas y vacías*» (Sokolowski, 2012, pág. 46). En el caso del acontecimiento teatral, la intención que sostiene el proceso de *poíesis* productiva se dirige a alguien que está ausente en ese momento, el espectador, pero es precisamente su potencial presencia, la que moviliza dicha *poíesis*.

La *poíesis* productiva, a pesar de contar con la presencia de algo concreto (el trabajo del equipo creador, sus cuerpos en presencia), carece de algo imprescindible: la presencia del espectador. Cuando este participa del acontecimiento, opera la intuición que es «tener algo presente ante nosotros en oposición a tenerlo intencionado en su ausencia» (Sokolowski, 2012, pág. 47). La función termina; el espectador, de regreso a casa, rememora el acontecimiento; es entonces cuando operan las intenciones vacías (en ausencia de la obra), pero se trata de una ausencia distinta, señala Sokolowski, posterior a la experiencia y no anticipada. La experiencia interna del espectador —con respecto a la obra— son *ausentes o ausencias* para los actores, por tratarse de un flujo de experiencia al cual no pueden acceder.

En la *poíesis* productiva, el actor está en presencia con respecto a la obra que está gestándose: pone el cuerpo en ello, su voz, su palabra, el contacto con los otros actores, con los objetos y demás; está en presencia, no es *ausente* para él como material de creación. La ausencia anticipada opera cuando el actor hace referencia a un texto, cuando lo comenta con el director, pero en el momento en que lo trabaja con su voz y que lo saca al mundo en su praxis tal estado cambia. Esta mezcla de *presencias y ausencias*, de intenciones *llenas y vacías*, pone de manifiesto la fenomenología (Sokolowski, 2012).

La intuición participa activamente del trabajo del artista; sin embargo, muchas veces es degradada, considerada irracional, algo imposible de argumentar. Sokolowski disipa la carga de misterio que se le asigna al develar su función, que consiste en *traer a presencia una cosa*. La intuición *alcanza presencia*, se trata de algo que hacemos todo el tiempo, pero que el arte potencia al traerlo a la dimensión de lo sensible: «la presencia y la ausencia pertenecen al ser de la cosa identificada en ellas. Las cosas son dadas en una mezcla de presencias y ausencias, tal como son dadas en una multiplicidad de representaciones» (Sokolowski, 2012, pág. 47). El arte da a la ausencia la misma importancia que a la presencia, aunque con frecuencia ocurre lo contrario, precisa Sokolowski. Volcamos nuestra intención a las presencias y evadimos lo ausente, olvidamos que este es también un fenómeno. «¿Cómo podría entenderse la nostalgia excepto a través del reconocimiento de lo ausente?» (Sokolowski, 2012, pág. 51). En la experiencia de la praxis (*poíesis* productiva) es necesario intencionar lo ausente, generar diversas posibilidades para hallar aquello que aspiramos como ausente, que es precisamente lo que mantiene la dinámica de la búsqueda. Puede ocurrir, asegura Sokolowski, que «el objeto puede no haber sido buscado o esperado, sino que aparece súbitamente, sin expectativa; nos sorprende. Incluso entonces aparece como cancelando una ausencia» (2012, pág. 52). Esos momentos «cargados» de ausencia que el actor con su intuición convoca *en presencia* en la escena, despiertan a su vez otras ausencias que el espectador con su intuición trae a presencia y que permanecen para el actor en ausencia. Concluimos este apartado con esta reflexión: la identidad de la experiencia poético-expectatorial está dado por la distinción de presencia y ausencia.

2.5 Encuentro de voluntades: Dispositivos contrahegemónicos.

A partir de las reflexiones de un grupo de investigadores de la Universidad de Toulouse, publicadas en *Antología de teorías teatrales, el aporte a la investigación en Francia* (Garnier, E.; F. Grande y A. Corral, [eds.], 2015); por otro lado, el libro *Dispositivo y artes* (Martinez, M. y E. Gobbé [Eds.], 2014) y otros referentes interesados en el concepto dispositivo concebido como herramienta crítica en el análisis de producciones artísticas contemporáneas, consideramos relevante incorporarlos en nuestro estudio de la «*tensión erótica*».

En *Sobre el dispositivo y su uso en el teatro*, Arnaud Rykner (2015) propone algunas perspectivas teóricas centradas en el contexto teatral de finales de los años ochenta enfocadas en el análisis de la dimensión espacial. Sostiene que el dispositivo no instauro en la escena un sentido espacial inmediato, como en el discurso teatral afirmado en signos decodificables, sino que propicia condiciones que gestan la experiencia «un espacio semánticamente abierto en vez de que se le propongan [al espectador] las claves que le permitirán comprender aquello a lo que va a asistir» Rykner (2015, pág. 285). Tal emplazamiento demanda una implicación activa y autorreflexiva por parte del espectador, indispensable para que la «*tensión erótica*» articule la *poíesis* productiva/expectatorial, posibilitando al espectador aportar de manera creativa y directa al mundo poético-político del cual ya forma parte.

Otro componente relevante del dispositivo según Rykner es «la organización diferencial de valores» (2015, pág. 289); el acontecimiento teatral adquiere multiplicidad y polaridad de significaciones que se afirman o contradicen en constante interacción, los planos sintáctico y paradigmático del lenguaje entran en oposición; la experiencia del espectador se potencia «al renovar las condiciones de su propia percepción del mundo y de llevarlo a formular, por decirlo

de algún modo, una teoría (*theorein*) nueva y personal de la realidad» (pág. 292). Cuando el espectador es afectado en su intuición es capaz de reformular su visión de mundo y elaborar desde su experiencia individual su *theorein*; la relación con el acontecimiento poético-expectatorial se transforma al involucrar su mente-corporizada-espiritual en la construcción de la experiencia, replanteando el sentido del encuentro, transformándolo en una experiencia de voluntades puestas en juego, no necesariamente reconocible dentro del cronotopo lineal progresivo.

La ausencia de un marco referencial estable genera una percepción extraña —semejante al sueño—; en esta ausencia del espacio/tiempo cronológico coexisten todos los materiales. Se trata, precisa Rykner, de un despliegue continuo y abierto en el que se articulan las tres dimensiones del espectáculo: «técnica: los juegos en escena; pragmática: la captación del público y el intercambio con él; simbólica: el juego sobre el sentido» (pág. 293). La matriz del dispositivo escénico donde se cruzan estos tres niveles (*continuum* real-simbólico, propuesto por Stéphane Lojkine, al que hace referencia Rykner) tal vez sea «el objetivo último de la representación teatral contemporánea» (pág. 295). Este flujo (*continuum*) necesariamente tiene que ver con la «*tensión erótica*»: hallar un tipo de dispositivo capaz de poner a convivir ambas *poíesis*.

Giorgio Agamben define el concepto *dispositivo* en los siguientes términos:

Llamo 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.

(2011, pág. 250)

Sin embargo, para alcanzar el estatuto de dispositivo poético (contrahegemónico) requiere desplegar una «*tensión erótica*» que, en tanto energía creadora, tiende al encuentro.

2.5.1 La insolencia tiene piel de loba (el cuerpo como dispositivo de contacto)

¿Dónde halla carne el erotismo (potencia de la vida) sino en el cuerpo? Dispositivo que lleva y trae los afectos que devela su tempo e intensidad y marca las pausas y los silencios, diseña desplazamientos para que transiten los flujos de energías que recorren y moldean su forma.

El dispositivo corporal (los cuerpos del actor y el espectador) en el acontecimiento teatral opera no solo desde lo visual, sino desde múltiples sensorialidades que entran en vibración y repercuten en los cuerpos, el espacio y los objetos. El desafío de la puesta en escena consiste en desmontar los dispositivos de control que formatean el cuerpo, sometiéndolo a las exigencias de la ideología dominante y proponer dispositivos que lo emancipen, sustentados en la diversidad de posibilidades de contacto que entraña el convivio escénico.

El análisis de la *poíesis* productiva y la *poíesis* receptiva de la puesta en escena se enfoca en el dispositivo corporal en tanto articula los materiales que intervienen en el acontecimiento productivo-expectatorial, no para controlar, sino para liberar la energía creativa. Se trata de incorporar procedimientos más que hallar reglas para observar de qué modo el poder esta insertado en el sujeto, en su realidad cotidiana. ¿Cómo encarnamos esos dispositivos de control?, ¿cómo desmontar lo que llevamos asimilado como normal o natural?, ¿somos ficciones encarnadas desde ciertas formas del producir? Hay que atreverse a develar y replantear el dispositivo relacional con el espectador, en el espacio de cuerpos compartidos que es el teatro, desde el dispositivo de lo corporal.

El recorrido filosófico, la revisión de la teoría teatral, y el posterior análisis de la praxis escénica tienen como centro de referencia el abordaje del cuerpo, a partir de las preguntas que han surgido a lo largo de este ejercicio académico. El cuerpo (del actor y espectador) es un territorio fecundo, zona y superficie de contacto, resistencia, denuncia y disputa donde se supera la concepción del cuerpo como objeto intercambiable.

Nuestra investigación se conduce a partir de la experiencia práctica, nutrida con la reflexión teórica (investigación doctoral) con el propósito de aterrizar nuevamente en la creación poética en el propio cuerpo (unipersonal *Mujer en llamas*). Nos interesa hacer carne el discurso y «jugarnos el pellejo» en ello. Asumimos este trayecto desde una actitud autocrítica, y en primera persona, al tratar la reflexión sobre la propia experiencia (investigación-creación) y desde el propio cuerpo en apertura hacia otros cuerpos: reflexión teórico-práctica sobre una escritura performativa del cuerpo y la palabra, que en tanto voz e idea, es también cuerpo que observa desde distintos lugares el espacio/tiempo, fugaz, inmediato e irrepetible que es la creación. Proponemos un diálogo en donde los límites entre praxis y teoría se desvanezcan ¿Pensar con el cuerpo y actuar con la palabra?

En el actual contexto de globalización que promueven las industrias culturales, las relaciones humanas se tornan cada vez más precarias, se individualizan y banalizan.¹⁰⁵ El individuo es despojado de su humanidad, es cosificado y tratado como otro producto más del mercado. La intención humana encauzada dentro de un sistema basado en el consumo que

¹⁰⁵ El concepto de *la banalidad del mal* propuesto por Hannah Arendt afirma que el sujeto capaz de cometer atrocidades puede ser alguien “normal”, ni loco, ni monstruo, como los nazis, quienes ejecutaban sus actos dentro de un sistema basado en el exterminio. En este sentido, Arendt, se adhiere al existencialismo ya que apela a la responsabilidad individual sobre nuestros actos.

estandariza la intencionalidad humana y al mismo tiempo normaliza la violencia (física, psicológica, social, económica, religiosa, sexual, y demás). Nos aproximamos a la mirada de Arendt sobre la banalidad.

El sistema nos hace cómplices de la impunidad (indolentes e indiferentes al dolor y sufrimiento humanos); parte de la maquinaria de autoexterminio, sumisos (fiables y efectivos). Servimos con inquebrantable lealtad y obediencia incuestionable a sus demandas, al mismo tiempo que nos mostramos débiles ante los horrores que constatamos día a día «conciencias dormidas frente al espectáculo cotidiano» (Arendt, 2003, pág. 73). Enajenados en la dinámica del consumo, nos mantenemos entretenidos, irreflexivos y distantes «funcionarios y simples ruedecillas de la maquinaria administrativa, y, en consecuencia, deshumanizarles» (pág. 172). La respuesta ante tal situación es de orden social y político y es también resistencia explícita desde un cambio de concepción del cuerpo y de las relaciones entre los cuerpos. En el contexto teatral supone repensar el modo en que concebimos y el trato que damos al propio cuerpo y al cuerpo del otro. Requiere un trato sensible que cuestione e indague en las tácticas y modos de aproximación, al tiempo que instala internamente la pregunta, ¿Puedo?

Si concebimos el cuerpo desde su acción, desde la capacidad de exponerse y asumir su dimensión ética y poética —lo que implica tomar distancia de todo falso compromiso que atente contra nuestra ética individual y preocupación social— podemos asumirlo como un dispositivo de contacto que conecta no uno, sino múltiples elementos; en tal sentido, actuaría según un modelo rizomático (Deleuze, G. y F. Guattari, 1977). Se trata de un proceso de humanización del cuerpo, lo opuesto a su reificación, que exige hablar desde el propio cuerpo en primera persona y, en primer lugar, para asumir el hecho escénico como un ejercicio de experimentación

de modos de relación entre los cuerpos, que devela convenciones, formas inaceptables o formas que creemos irrealizables, impresentables o irrepresentables.

El cuerpo, desde esta perspectiva, es un dispositivo que cumple una función operatoria y la escena un laboratorio donde ponemos a prueba el trato que brindamos al espectador. Creemos debería tratarse de una aproximación cuidadosa que responde a una necesidad de orden social y ético. En la escena el espacio de lo común se amplía, lo individual se desborda debido al *deseo* de ir al encuentro con el espectador, motivación de índole individual y de alcance político.

Este cuerpo desbordado que tiende hacia el otro (en «*tensión erótica*») observa el contexto de la escena del que es parte y se desplaza hacia la periferia, extendiéndose más allá del propio límite-contorno corporal. El cuerpo del actor, como acción y posibilidad de encuentro con el otro cuerpo-espectador, es vida que no se detiene, es tensión sostenida y proyectada, flexible y fluida que no anula intenciones, sino que las activa en el *asombro* ante lo desconocido. Más que distinguir entre el yo y el tú, intentamos potenciar la capacidad del asombro, vivirlo en sí mismo como acto para tocar y dejarse tocar de manera sensible: se trata de una vivencia asombrada.

Hacer teatro implica pensar la manera en que queremos tocar y ser tocados, lo que exige proceder cuidadosamente en la selección y el tratamiento de los materiales, hacer lo que haga falta para acceder al otro/espectador y tocar sus afectos. Se trata de encontrar el modo de «abrazarlo» desde aquello que halla lugar y expresión en los cuerpos, desarrollar la capacidad de afectar y dejarse afectar, y preguntarnos: ¿Qué conduce a tal proceder? ¿De qué depende que aquello ocurra? Tiene que ver en ello nuestra escala de valores, nuestras creencias y modelos de vida, pero interviene algo más: no todo se trata de nosotros.

El teatro permite abordar este encuentro con otra piel (no del todo con la propia). Necesitamos la piel de la metáfora que es también otra forma de cuerpo, es potencia física, pasional e intelectual que subyace.

Las pieles del teatro y sus voces son muchas como lo son sus llamados. Si Brecht intenta aproximarnos desde el interés intelectual y el compromiso social «pretendiendo» tomar distancia de lo irracional, Artaud asombra con el aullido que convoca el cuerpo sonoro, la *voz soplada* y el grito silente; Müller seduce con una escritura que es cuerpo en potencia, humor-nihilista y anarquismo. Todos anhelan contactar, y logran rendirnos de pensamiento, sentimiento y acto.

Hay que poner en marcha una entrega sin reservas entre actor y espectador, forjar el vínculo de amorosa paciencia que es la escena, donde convergen todas las formas, y donde todas las voces actúan de manera simultánea y en presencia viva, porque son posibles de escuchar, oler, sentir, mirar, tocar, respirar el mismo aire, el mismo espacio y tiempo. En escena opera una intención compartida que subvierte las esencialidades; podemos oler los puntos de vista, sentir las distancias, saborear perspectivas. Se convive en goce con lo frágil y lo inestable de uno mismo y del otro, la escena adquiere dimensión humana (¿el *superhombre* que anhelaba Nietzsche danza en el teatro?), cuerpos, sentires, pensamientos y actos se redimensionan, volcados hacia el amado/espectador quien es, a su vez, un amante en potencia. El cuerpo como intensidad de acto amplía la dimensión del yo, que en tanto acción ética resiste y se rebela. Indómito, carga encima piel de loba, la piel de la metáfora.

2.5.2 Dispositivos en rebelión

En el acontecimiento teatral, tanto en el proceso como en el resultado, poseen el mismo estatus ontológico, la concepción dicotómica se fractura (no hay mayor posición jerárquica de un

elemento por encima de otro); se desmantela cualquier posibilidad de causa trascendente o doctrina escolástica que pretenda instaurarse en la escena. La «*tensión erótica*» articula la *poíesis* productiva y la *poíesis* receptiva; por medio del dispositivo corporal se configura y sostiene el andamiaje escénico, al que son inmanentes la inestabilidad y la provocación, cualidades que exceden la estructura jerárquica debido, sobre todo, a su carácter indómito.

Para entender el modo operativo del dispositivo, Sánchez (2016b), propone una clasificación que considera diversas posibilidades de funcionamiento (dispositivo poético, dispositivo relacional, dispositivo testimonial/ documental y dispositivo liminal), lo que permite complejizar el estudio de las poéticas de la escena centradas en la relación actor/espectador. Por su parte, Agamben (2011) considera al dispositivo circunscripto en el juego de poder que desarrolla el pensamiento foucaultiano, donde cumple una función relevante ante *situaciones emergentes*.

Si entendemos el dispositivo poético desde su función contrahegemónica, podemos enmarcarla en la *Sociología de las emergencias* propuesta por Boaventura de Sousa Santos en *Descolonizar el saber, reinventar el poder* (2010). La praxis teatral promueve una ética de la resistencia frente al avance del sistema neoliberal global, y entiende lo *emergente* como aspecto relevante de su praxis como alternativa concreta que amplía el presente «uniendo a lo real existente lo que de él fue sustraído por la razón eurocéntrica dominante. (...) La sociología de las emergencias actúa tanto sobre las posibilidades (potencialidad) como sobre las capacidades (potencia)» (pág. 26). El sociólogo aclara que la potencialidad entendida como algo que carece de dirección puede terminar en desastre. En tal sentido, la sociología de las emergencias aspira a situar la idea del cuidado por encima de la idea de determinación (mecánica del progreso),

característica relevante en una práctica artística no alineada con el avance mecánico y que indaga en otras formas de comprensión de los fenómenos sociales. Así, la axiología del cuidado se realiza en relación con alternativas posibles y no con alternativas disponibles (Sousa Santos, B. de, 2010).

La perspectiva de la propuesta sociológica (de las ausencias y de las emergencias) se distancia de la tradición crítica eurocéntrica, propone como alternativa una epistemología del Sur en oposición a la epistemología del Norte Imperial (Sousa Santos, B. de, 2010). La construcción de un pensamiento teatral propio, gestado desde nuestra praxis teatral se sintoniza con este enfoque epistémico que abre futuro y amplía posibilidades de ser, hacer y pensar nuestra acción creadora.

El concepto *dispositivo* abarca al concepto *episteme* como *dispositivo discursivo*, indaga el modo en que este actúa en las relaciones y en los mecanismos de poder que se instalan en la escena, permite observar su funcionamiento en el proceso de producción y no solo en la descripción y análisis del resultado del proceso.

En la conferencia sobre los dispositivos poéticos organizada por *Mapa Teatro* en Bogotá, Sánchez (2016b) señala que estos son una respuesta al individualismo burgués heredado del imaginario productivista y colectivista. La *poíesis* productiva tiene que ver con el hacer para transformar y poner en evidencia aquello que consideramos relevante «una transformación que hace visible lo insólito» (Sánchez, 2016b, pág. 5). El dispositivo poético desafía el poder hegemónico. Su función profanadora desestabiliza a los dispositivos que perennizan los mecanismos de poder vigentes (Sánchez, 2016b, pág. 6).

El hecho escénico es un «marco» ficcional que organiza y expone de cierto modo la intención del artista. A través de dispositivos poéticos contrahegemónicos, el acontecimiento constituye a su vez un nuevo dispositivo que incorpora el universo personal del espectador. En este encuentro se evidencia (o no), una «*tensión erótica*» que extiende y contrae los cuerpos, y que puede fracturarse o retomarse en cualquier *momento* del acontecimiento. Supone que los dispositivos logren un espectador comprometido o compareño (Dubatti), que coprotagonice el acontecimiento que dependerá, en otras cosas, del lugar o espacio donde se lleve a cabo el acontecimiento. No es igual la experiencia en un espacio que en otro y en un contexto que otro¹⁰⁶.

La puesta en escena o hecho escénico como dispositivo es una metáfora de la realidad, un constructo cognitivo, pero sensible, que no se agota cuando logra su objetivo; no es la realidad en sí misma, sino que es *poíesis* productiva y expectatorial. Ficción que paradójicamente hace visible lo invisible en tanto acontecimiento poético “¿Qué es lo poético? Cualquier definición resultará incompleta e insatisfactoria. Me atreveré a proponer que la acción poética es aquella operación que introduce en la realidad algo que previamente no existía y que la enriquece” (Sánchez J. A., 2018, pág. 10).¹⁰⁷ Esta acción poética no depende únicamente del artista, sino también (y sobre todo) del espectador, quien introduce ese algo excedente que es energía erótica:

¹⁰⁶Depende del lugar donde se lleve a cabo, del contexto de la propuesta, y del grupo humano al cual va dirigido. Si se trata de una cárcel y el acontecimiento trata el tema del encierro o la imposibilidad de libertad, seguramente para las personas privadas de su libertad adquiera un significado distinto que para quien no viva esta situación de privación. No es lo mismo realizar una propuesta escénica en la calle, colegio, museo, sala de teatro, etc.

¹⁰⁷ Los límites de la ficción: Presentación visual realizada en colaboración con Cristina Cejas, egresada del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual de la UCLM. Las imágenes de Helena Lumbreras fueron aportadas por Elena Blázquez. Con mi agradecimiento a Javier Baldeón, Isis Saz, Ignacio Oliva, Rolf Abderhalden y María José Montijano. <http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/09/01.-Los-l%C3%ADmites-de-la-ficci3n.pdf>

surplus, según Bataille (Marcuse, 1983). Su intuición trae a presencia lo ausente y lo enriquece con su experiencia asombrada que es estallido, colisión, revelación de la maravilla, *thaumastón*.

Acontece como el enamoramiento (¿juego-ficción?): introducimos acción poética en el otro/amado, actuamos desde las *ausencias* (alternativas disponibles) y desde las *emergencias* (alternativas posibles); incorporamos algo en él que no existía previamente (potencialidad); le asignamos una serie de cualidades que son proyección propia, aspiración de ser (potencial) reflejado en el otro, lo enriquecemos, lo agrandamos.

Cuando nos desenamoramos acaba la ficción y vemos al ser sin todo lo añadido (sin el excedente) ¿Qué excedente hemos retirado del otro? Retiramos lo que nos enamoró, esto es, nosotros mismos (en-potencialidad), tendiendo al otro (movimiento centrífugo), yendo del centro a la periferia. Tomamos distancia de nosotros mismos al distanciarnos del otro, ya no nos reconocemos en el otro (se produce extrañamiento) retiramos carga erótica, nos hallamos «dentro del quicio», de vuelta al propio centro, situados de nuevo en nuestro propio eje.

Sostener el asombro requiere voluntades que convergen y rehúyen, desde lo disponible y lo posible. No se trata de perderse por completo en el otro, olvidarse de sí; tampoco se trata de permanecer anclado a sí mismo y ajeno a todo lo demás. Se trata de hacer como Ulises: atarse al mástil para escuchar a las sirenas sin perder en ello la vida. Sostener la «*tensión erótica*» es atarse al mástil por voluntad propia, no atar al otro. El canto, como el amor, es siempre vuelo en potencialidad y en potencia, es *Eros* alado y, es también, riesgo que siempre ronda, *Tánatos*.

Trabajar con lo ausente como inexistente no significa

...huir de la realidad, sino trabajar con lo que aún no existe, pero que podría existir, o con lo que ya existió y ha sido borrado. Pero también con lo que existe y en este momento no es visible o bien es apartado de la visibilidad y, por tanto, del debate o del ejercicio crítico del pensar.

(Sánchez, 2018, pág. 10)

Esta reflexión conduce a pensar la dirección que toma nuestro trabajo como experiencia que se forja para el bienestar común, para la vida, que en tanto *Eros* resiste los impulsos destructivos de *Tánatos* y los reconduce *sutilmente* sin pretender eliminarlos o negarlos —lo que es imposible—, pero que al haber sido canalizados en una lógica alienante someten la intencionalidad y subjetividad del individuo, lo enajenan sustrayéndolo de sí, de su aspiración de ser, a cambio de una aparente libertad fundada en el consumo y en el *confort*, condenados a producir sin poner en juego lo propio del ser, trabajando para el bienestar de unos pocos. La explotación «bestializada» propia del capitalismo industrial, es reemplazada por la autoexplotación y el hiperconsumismo (Byung-Chul Han, 2017).

Para superar la concepción de un arte productivista (enajenado) que marcha en dirección autodestructiva, Sánchez (2018), destaca la importancia de promover la emancipación política y restituir al teatro su función social, expansión de la producción poética a la vida, elevar el teatro a una instancia ética y reivindicarlo en tanto medio que transgrede el espacio social.

La función social del teatro aporta al desarrollo vital del ser humano, a su plenitud, potencialidad y potencia, como recreación de la sensibilidad en resistencia al trabajo enajenante. El arte se fija en el *excedente de humanidad* del individuo que el sistema productivo rechaza, señala Sánchez (2018, pág. s/d) al interesarse únicamente en su fuerza de trabajo, y cita a Carlos Marx: «en eso que de animal tiene el ser humano» y que reduce la vida a sus funciones básicas.

En el acontecimiento teatral, el espectador registra extrañamiento de sí, *algo* no calza en la experiencia (la sospecha); ese algo es el *excedente de humanidad* que lo enfrenta a sí mismo. Curiosamente siente deseos de escapar de lo que *se le exige de humano*, la alienación entra en crisis, se suspende. La «*tensión erótica*» irrumpe como reconocimiento de sí, como realización del ser por medio del otro (en el otro, por el otro, hacia el otro), arrancándolo del estado habitual de ser en el mundo. Se produce un cataclismo, el registro de *cosa* separada se transforma en registro del todo, acontecimiento como realización del ser (¿Uno primordial?).

Desde esta perspectiva, lo extraño sería la incapacidad de extrañarse aspirando a lo estable. El “desencaje” como registro interno evidencia la generación de movimiento proceso vivo/transformador, desajuste y reajuste constante; lo opuesto es la cosificación del sujeto, la rigidez, pieza que calza en el engranaje.

En el contexto de la alta tecnología, a la que caracterizan la velocidad sin freno y sin dirección, el vértigo del vacío es de alguna manera parálisis. No nos referimos a la quietud que semeja al silencio y que abre espacio y tiempo para que emerjan nuevas formas y voces, cercano a la muerte o *Tánatos*. Se trata de falsos *daimones* que alineados en la dirección del sistema ni conectan, vinculan o tensionan, sino que vacían, despojan, succionan, absorben y anulan.

Sánchez (2016b), señala que en las vanguardias de los años sesenta y setenta, el concepto *dispositivo* adquiere un sentido amplio, como *poíesis* artística enfatiza la capacidad del artista de elaborar sus propias definiciones y generar asociaciones propias con respecto al término; lo poético debe «implicarse en la profanación de dispositivos o en la concepción de dispositivos contrahegemónicos» (Sánchez J. A., 2016b, pág. 2). Los dispositivos discursivos y relacionales son instrumentalizados por las industrias culturales, no así los dispositivos poéticos. La

dimensión artística no se sostiene en la mirada reduccionista del especialista que contempla los dispositivos discursivos y relacionales, sino que debe ser promovida por todos los que participan en el mismo (Sánchez J. A., 2016b).

Profanar los dispositivos hegemónicos implica también expandir la producción poética a otras disciplinas artísticas (música, pintura, danza y demás artes) para desmontar la práctica colonizadora, la de-subjetivación, el ensimismamiento y la alienación del individuo. Pensarse desde el nosotros como lugar de enunciación, instala el anonimato como modo de existencia del artista en la multitud «el anonimato es la condición del singular en la multitud» (Sánchez J. A., 2016b, pág. 5). Las prácticas teatrales contemporáneas promueven este emplazamiento al involucrar al espectador activamente como parte del acontecimiento.

En su libro *Teatro posdramático*, Lehmann (2013) propone un marco analítico para comprender la creación escénica actual más allá de las definiciones aristotélica y hegeliana —crisis que aborda Szondi (1994)— y hace posible que se incluyan categorías como deconstrucción, fragmentación, hibridez, que cuestionan los preceptos de unidad, totalidad, jerarquización y coherencia propios del drama. No se trata de negar el modelo anterior, sino afirmar las prácticas de la escena actual como lugar de posibilidades y potencialidades diversas.

La reflexión de Lehmann dialoga con la práctica escénica de los setenta hasta la actualidad, interesada en lo estético en referencia a lo social y lo político (Kantor, Müller, Stein, Wilson, Goebbels y Castelluci). El campo expandido de la teatralidad como cruce del teatro con otras disciplinas permite aproximarnos desde una lectura postteatral a dichas prácticas «la revitalización de lo dramático en ámbitos extraestéticos y la relación de la creación artística y/o escénica con otras prácticas sociales y políticas» (Lehmann, 2013, pág. 25); la apertura a otras

disciplinas del conocimiento descubre nuevas formas de acceso a la experiencia en sintonía con necesidades de interés común.

Sánchez (2016a) hace referencia a la intervención de Juan Domínguez en La Bellone-Bruselas con motivo del *From Representation to Conspiracy*, con respecto a las vanguardias de los sesenta, para recordar que su intención no era disolver el arte en la vida, sino generar una vida artística, ya que el campo de la producción estética incluye la producción artística.

Como herederas de los conspiradores anarquistas, aportan nuevas formas de relación basadas en el mutuo acuerdo (anarco-comunismo), la cooperación, la reivindicación de la diferencia frente a la homogenización y acumulación capitalista, los dispositivos poéticos recuperan lo impersonal (menciona Domínguez), celebración de la multiplicidad que garantiza la cooperación efectiva desde una actitud sigilosa (Sánchez J. A., 2016a).

Son formas de resistencia que provocan un giro importante en lo que respecta al sentido de la praxis artística, sobrepasan las barreras que durante siglos normaban la conducta humana y que en el caso del teatro limitaron la exploración de dispositivos que no estuviesen alineados con los intereses del sistema.

2.5.3 La necesidad de encuentro: capacidad articuladora del dispositivo

A. Rykner en *Acercarse al dispositivo: continuum, interacciones y lógica creadora* (2014), precisa que el dispositivo, en tanto concepto y metodología, es una teoría que estudia la literatura (relación texto-imagen), que destaca al dispositivo de representación y contribuye a pensar procesos dinámicos sin aspirar al control, provocando desorden. Su función responde a necesidades de carácter pedagógico y científico, interrogantes propias del contexto

contemporáneo «un enfoque y un proceso (lo cual supone una movilidad permanente y quizás también la idea de no llegar nunca a ninguna parte) ... es también indirectamente un postulado y hasta una ética para la investigación (pág. 13). El dispositivo no se centra en un contenido, busca “articular libremente lo heterogéneo» (pág. 15). En este sentido, la «*tensión erótica*» se asume como un dispositivo que sostiene la red de conexiones que desata el acontecimiento escénico, en respuesta a una serie de urgencias propias del mismo.

Tal situación adquiere relevancia estratégica; no se trata únicamente de organizar los elementos de la *poíesis* productiva desde un enfoque lógico racional, sino de provocar, disparar, generar diversas posibilidades de encuentro. Rykner destaca la capacidad «indisciplinar como *necesidad epistemológica*, lo que interesa a los artistas en el dispositivo no es su capacidad para volver a ordenar el mundo, sino su aptitud inicial para desordenarlo, para introducir en él movilidad, inestabilidad, incertidumbre y heterogeneidad» (pág. 16). Sin duda, tal situación presenta un alto grado de complejidad, por lo que Rykner recurre a Edgar Morin (2017), para quien la idea de dispositivo favorece el pensamiento complejo:

¿Qué es la complejidad? A primera vista la complejidad es un tejido (*complexus*: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Así es que la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre... De allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar... [...] La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar

lo entramado (el juego infinito de inter-retroacciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, incertidumbre, la contradicción. Pero nosotros podemos elaborar algunos de los útiles conceptuales, algunos de los principios, para esa aventura, y podemos entrever el aspecto del nuevo paradigma de complejidad que debiera emerger.

(pág. 16)

Para asumir la complejidad que supone el análisis del acontecimiento poético, ponemos en juego la noción “*tensión erótica*» —deshilvanar el hilo de amor de *Ariadna* y extraviarnos voluntariamente en el laberinto del minotauro— e introducimos en el entramado de posibilidades que es la creación escénica.

La deshumanización y violencia crecientes le son propias a un sistema que en su extrema codicia arrasa toda forma de vida (el desastre ambiental es también catástrofe humana), y donde la función de la tecnociencia (volcada al consumo) fomenta la banalidad y el individualismo. En este contexto es urgente retomar la potencia creativa, en extremo insolente y al mismo tiempo sabia profanadora de *Eros*, para provocar un re-direccionamiento de nuestra acción como seres humanos en el mundo. El arte es quizás la única vía, o la más potente, para que el ser humano recree su sensibilidad y pueda canalizar sus instintos destructivos hacia una revolución y evolución conscientes, desde el arte y desde *Eros*.

Asumimos la «*tensión erótica*» como parte indispensable del dispositivo contrahegemónico, pues potencia su función desconcertante y desestabilizadora. El gesto que lo define como tal es la capacidad de entrega, lo erótico asumido como posibilidad para afectar al otro, para removerlo intensamente. El artista —sea músico, pintor, bailarín o actor—, se entrega, se confía al otro en todo lo que supone su hacer y el espectador en quien deposita su labor, responderá o no al acto

de la entrega, al llamado. En ambos casos se trata de un acto de liberación en dinámica y transformación constantes.

El arte no es ingenuidad sin sentido, algo prescindible. El arte es un contrasentido con respecto a los intereses de un sistema inhumano, incapaz de experimentar lo que entraña el gesto de la entrega, ese que nace en el amor como acto de resistencia y rebelión ante la mezquindad y la codicia obscenas. Se ha pretendido banalizar a *Eros* de muchas maneras —querubín regordete de bucles dorados que decora los altares de la ruindad—, actos necios, inútiles. *Eros* es *daimon-metaxy*, la flauta de *Pan* en arrebatado por la música, fuerza primordial (ligada a lo sexual) la más potente de todas porque es capaz de convocar al mismo tiempo la vida y la muerte, y subyugarlas. Solo el arte es capaz de danzar con la muerte, la danza de la vida en plenitud.

El sistema de consumo y sus extravagantes dispositivos incitan un insaciable deseo de posesión (con la consecuente indolencia y vacío crecientes), propiciado, justificado y sostenido por los medios. Seres impotentes por convicción, adheridos a las páginas de horror de las redes sociales a las que contribuimos con nuestra dosis de paranoia diaria, vano intento por aplacar el sentimiento de culpa (tan arraigado aún) heredero de la moral religiosa católica. Anulamos nuestra capacidad de acción real disfrazada de realidad virtual, para constatar hasta el cansancio que nada podemos hacer. Declaradas y publicadas nuestras buenas intenciones, nos entregamos en cuerpo y alma a la vorágine medial, para engullir y ser engullidos. Entretenemos hasta la extenuación para evadir lo inevitable (lo indeseable, lo innombrable) nuestra propia muerte.

Mientras sean otros los que mueran, el horror nunca será verdadero horror; acontece cuando nos reconocemos en la muerte del otro, cuando vamos hacia el otro hasta la propia muerte, cuando lo asumimos y nos asumimos hasta las últimas consecuencias. Sartre lo ha dicho

en voz de Inés, en *Huit Clos*: «El infierno son los demás» (s/d, pág. 35); en tanto, cada uno de nosotros es responsable de sí mismo: dependemos de su ética individual y, por tanto, no podemos exigir nada a nadie más que a nosotros mismos, en situación de asumir nuestros propios actos «Estamos solos, sin excusas. Es lo que expresaré al decir que el hombre está condenado a ser libre» (Sartre, s/d, pág. 15); es decir, la libertad es inherente a la condición humana, no hay otra posibilidad de existir que no sea de este modo; aún a nuestro pesar, tenemos que asumir nuestra ética individual en lo que respecta a la relación con los demás.

Al sistema capitalista no le interesa pensar estos infiernos; siempre es mejor vivir en *Disneylandia* hasta que lo innombrable ocurra. Nos han enseñado a temerle a la muerte y en su afán por ocultárnosla (o disimularla) le han puesto encima el disfraz más feo. Hemos revestido su magnífica desnudez con baratijas de escaparate al costo de millones de vidas humanas. La falsa oferta y demanda se instalan, el mundo se oferta al mejor postor, millones de seres humanos sostenemos los privilegios de un puñado al precio de nuestra vida, de nuestra realización del ser.

Eros es una amenaza y *Tánatos* —su gemelo malo y feo— también lo es: los hemos degradado, envilecido, banalizado. Esto resuena bien en una cabeza/cuerpo desintegrados, extenuados, incapaces de reconocerse en el otro a fuerza de negarlo sistemáticamente. En una cabeza/cuerpo vaciado de *Eros*, inconsciente de esta fuerza en tensión que es la vida y la muerte, repercuten mejor los ecos de autocompasión que se ajustan adecuadamente al individuo alienado en el consumo y enajenado en su individualismo.

A la promesa del amor fundado en el principio del placer se le asocia al *confort*, y al poder se le vincula al éxito. Ambos están a la orden del día; solo hace falta calzarlos dentro de los parámetros establecidos. Por otro lado, la promesa de vida eterna de la religión y de la ciencia (a

través de la medicina) parecería capaz de cumplir la aspiración máxima del individuo capitalista: vivir por siempre en y para el bienestar propio.

¿Qué hay más contrahegemónico que el amor? (no ese que espera descontar el tiempo en él invertido) sino ese OTRO amor, el que mueve a las madres de la *Plaza de Mayo* de la Argentina a insistir en su lucha por décadas hasta la propia muerte: ese amor que reclama «por nuestros hijos hasta la vida» grita el cartelito que colgaba del cuello de Luz Elena, madre de los hermanos Restrepo —Carlos Santiago y Pedro Andrés—, asesinados por un régimen criminal aún enquistado en el poder desde hace décadas, reclamando justicia: ese amor que se juega la vida en ello.

La vía por medio de la cual necesitamos retomar con urgencia a *Eros* en el arte, «el último de la fila», amenazante precisamente por inefable, efímero, desconcertante, inabarcable... el inútil *Eros*, el hijo bastardo de *Penia*. Nada más improductivo y al mismo tiempo más imprescindible que el amor. Nada hay que nos conmueva y rebele de un instante a otro con tal potencia que constatar el desprecio por la vida de un ser humano arrojado a la adversidad (al sufrimiento y al dolor) por otro semejante. Una vida que es potencialidad y que es potencia menoscabada día tras día en una faena degradante y extenuante. Tal es la fuerza de transformación que mueve *Eros*.

El arte tiene la capacidad de colocarnos en el lugar de ese otro-semejante, nos saca fuera del quicio y fuera del juicio, nos desestabiliza y pone en deferencia con respecto al otro y en ello se juega todo. Todas las luchas y profanaciones se han sostenido por amor: paradójicamente inútiles, pero imprescindibles. Uno de los actos más potentes del ser humano tiene que ver con un dar. La base de la praxis artística tiene que ver con esa capacidad de entrega desprendida, sin

cálculo, que transgrede los principios y las normas que se han erigido como absolutas, que son las que sostienen al sistema, somos conscientes de ello.

José Sánchez insiste en que la profanación desde la práctica artística implica atravesar experiencias que generen pensamiento para resistir procesos de des-subjetivación. Se trata de visibilizar lo oculto «cometiéndolo actos de sabotaje selectivos, reorganizando hasta el absurdo las piezas, deteniendo temporalmente el funcionamiento del mecanismo, invirtiendo el sentido de las líneas de giro, produciendo maquetas efímeras entendidas como objetos de observación o como experimentos de subjetivación alternativa» (2017, pág. 330). En tal situación, se trastoca y reubica el lugar de enunciación de los involucrados «artista e interlocutores se encuentran en redes disposicionales configuradas en torno a líneas tensionadas por la curiosidad, la crueldad, la expansión sensorial, la risa, la memoria, la mirada activa, la rabia, la sorpresa. Se trata de dispositivos» (Sánchez J. A., 2017, pág. 331). Este proceso de desvelamiento implica reinventar los procedimientos de indagación creativa y enfatizar en el funcionamiento performativo de los dispositivos por encima de la acción dramática. En este sentido, la escena opera como interfaz.

Cambio de enfoque evidente en propuestas de tendencia híbrida denominadas posmodernas, posdramáticas, teatro energético, teatro performativo y demás. Sus exponentes son teóricos, artistas, o filósofos, como los casos de Schechner, Lehmann, Lyotard, Féral; su interés se enfoca en un «hacer ver» que reemplaza al «ver hacer», al enfatizar no solo el sentido del signo teatral, sino el proceso de creación, que adquiere dimensión de dispositivo performativo «un lugar de intercambio y de interacción, de transmisión y de traducción, que pone en contacto y hace que reaccionen agentes, lenguajes, medios heterogéneos» (Rykner A. , 2014, pág. 69). Las significaciones en este caso dependen de la capacidad de ambas partes para

entrar en relación, lo que implica una labor bastante más compleja que en el teatro dramático, así lo expone Rykner:

(...) el conjunto de los efectos de presencia y de realidad que caracterizan al teatro performativo crea una "acontecimentalidad" que pone trabas al recurso de la memoria para construir un sistema de significaciones. El espectador está pues obligado —para su placer o su disgusto— a sólo poder sentir las configuraciones subterráneas del dispositivo que soportan un conjunto de variables en el que la parte de lo heterogéneo y de lo aleatorio predomina sobre todo dominio de un sistema de signos.

(2014, págs. 69-70)

Esta «acontecimentalidad» exige un emplazamiento horizontal con respecto a los involucrados en las diversas etapas. El proceso adquiere carácter colectivo, las jerarquías desaparecen y son sustituidas por funciones: cada miembro asume una tarea compartida y valorada por el conjunto. El *dispositivo performativo* como juego de tensiones opera en tres niveles: técnico, pragmático y simbólico y fundamenta el efecto-dispositivo perturbador (Garnier E. , 2014). En la corrida de toros se articula la heterogeneidad de los elementos que intervienen en ella. Garnier lo precisa de este modo:

Esto significa que el dispositivo de la corrida de toros, o sea el conjunto de dispositivos escénicos taurinos, articula la heterogeneidad de lo real (toros bravos, hombres-toreros-espectadores, clima) con la homogeneidad del código (leyes, símbolos, rituales, disposición espacial). Al acoger el caos de lo real, la escena, como dispositivo, debe solucionar el desorden generado: la Plaza de toros y el ritual taurino ordenan el caótico encuentro entre el toro y el torero. De ahí la importancia del escenario como marco organizador circundante del encuentro, y de la regulación temporal del espectáculo.

(pág. 79)

El ejemplo del espectáculo taurino nos interesa, y será retomado más adelante como una pieza clave en los dispositivos contrahegemónicos propuestos en el monólogo *Mujer en llamas*, desarrollado en la quinta parte de la investigación en lo que respecta al culto y al ritual de la tragedia antigua.

2.5.4 La «tensión erótica» como rizoma: niveles de operación del dispositivo.

... ambicionamos más bien ponernos en movimiento. Es por eso que nuestra pasión sería más bien la danza, como quería Nietzsche.

J. F. Lyotard

(Economía libidinal, 1990, pág. 119)

La «tensión erótica» como dispositivo potencia la dimensión poética del acontecimiento «restablece el flujo, el *continuum*, favorece el intercambio, y articula los espacios» (Rykner A. , 2014, pág. 21). Mantener activa (viva) la escena, depende de la capacidad de sostener la tensión y de ahondar en aquello que mantiene conectadas a ambas partes recorriendo la vibración.

La capacidad articuladora del dispositivo interviene en tres niveles, explica Rykner:

El nivel técnico o espacial que es la organización, el lado aparato del dispositivo. El nivel pragmático o imaginario que es el que considera al receptor y en donde se manifiesta el carácter aleatorio del dispositivo, no se sabe si funcionará o no. Y finalmente el nivel simbólico, lo que quiere decir la obra y depende de los otros dos niveles. Un espacio, un público y poner en juego valores poéticos, históricos, sociales o políticos.

(2014, pág. 23)

El dispositivo desestabiliza la estructura dramática de la escena, abre espacios de fuga. Rykner se pregunta si los desafíos del dispositivo no fueron los que condujeron a la crisis de la representación del drama a la que Lehmann denominó «lo posdramático». La «*tensión erótica*» participa en la disrupción de la estructura dramática, desorganiza y reorganiza los elementos de la escena con la intención de provocar al espectador y despertar su interés para movilizar múltiples lecturas. En este sentido sería posible observar lo que produce esta tensión en la escena (describir y analizar) a la vez que guía al director en el proceso creador.

Uno de los aspectos relevantes del dispositivo (retomando el enfoque de la *Escuela de Toulouse*) es la incertidumbre como paradigma del proceso creativo «vuelve la escena a la vez deseable e inalcanzable» (Rykner A. , 2014, pág. 24). La capacidad articuladora del dispositivo se hace evidente cuando éste es capaz de *sostener la inquietud* (Pricco, 2015).

La incertidumbre, inherente a esta cualidad erótica (en tanto deseo imposible), provoca de manera intencional un desorden en la escena que complejiza deliberadamente el modo en que es percibida con el objetivo de potenciar y no de limitar la experiencia del espectador. Al respecto, Rykner menciona:

Allá donde el análisis estructural tenía tendencia a compartimentar y a congelar el sentido, el dispositivo introduce el juego de sus contradicciones y apuesta por el *continuum* de la representación; allá donde los "dispositivos" de control ponían orden, favorece el fallo de los sistemas y la emergencia de un desorden constructor; allá donde la narratología o la dramaturgia privilegiaban el estudio de los actantes, atrae la crítica hacia el estudio de las configuraciones subterráneas y de las interacciones incomprensibles. Molesta o irrita, pero obliga a no detenerse nunca en las certezas. Allá donde había respuestas, él no para de buscar la pregunta.

(2014, pág. 29)

Se trata de complejizar la experiencia y no entregar una respuesta hecha sobre la cual reflexionar: el desafío es activar al espectador con respecto a lo que ocurre en su contexto inmediato. En este sentido, la «*tensión erótica*» cumple la función de interfaz entre la *poiesis* productiva y receptiva, entre la obra como experiencia compartida (acontecimiento) y el contexto social, siempre mucho más complejo de lo que aparenta ser.

La experiencia «caótica» fuera de control y sin respuestas certeras es precisamente lo que mantiene viva la experiencia entre el actor y el espectador. La certeza insta una mirada teleológica (nos ampara) de regreso al pensamiento sustentado en la inmortalidad, al que se opone la incertidumbre como lo expone Raúl Valles (2015) en *Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena* «pone de manifiesto la indiferencia como el sentir último por las muertes cotidianas» (pág. 65). Las *muertes cotidianas* tienen que ver con el miedo a perder el control ¿Por qué mantener la «experiencia viva» si la mirada y la experiencia no se dirige a lo inmortal? ¿Por qué insistir en lo que está condenado a perecer? El cuerpo evidencia la vulnerabilidad y la decadencia, aquello que nos hace humanos y, por tanto, mortales; la aniquilación de la existencia ligada a un cuerpo concreto y perecible nos irrita como destino final del mundo y de la humanidad.

Los arquetipos (prototipos ideales) en el sistema capitalista aspiran a la inmortalidad, cuerpo sobrehumano capaz de realizar todo tipo de destrezas corporales que coincidan con las exigencias que le impone el *canon*, no como una aspiración ideal a la que accederá después de su vida material, sino como una realidad concretizada en el aquí y el ahora, dioses y diosas, vivos y

perfectos. En el arte también se han filtrado estos referentes de perfección con los que a menudo se identifica y define lo que es y no es arte, invisibilizando y negando otras propuestas.

El cuerpo como dispositivo puede abordarse desde nuevos principios y en otra dirección; lo hemos expuesto antes y desarrollaremos más adelante al referenciamos con artistas afines a esta dirección e interés. Una mirada sobre el cuerpo como las de Artaud, Deleuze o Merleau-Ponty, a quienes atrae su vulnerabilidad, su capacidad de ser carne (*chair*), se observa en artistas contemporáneos como Pippo Delbono, Angélica Lidell, Israel Galván o Teodoro Terzopoulos, hacia quienes se dirigen nuestras reflexiones.

Cuando hablamos de la posibilidad de que acontezca el asombro, no nos referimos a lo *cuasi* sobrenatural, exhibición de dominio de una técnica en particular, destreza o virtuosismo, como cuerpo domesticado —tal como procedemos con la naturaleza—, sino de un cuerpo, y naturaleza, indómitos: se trata de volvernos sus aliados.

En nuestro insensato afán por evitar lo inevitable, los violentamos, los negamos «el organismo funciona [...] Funciona de manera muy ambigua, para vivir, pero también para morir, porque es bien sabido que el funcionamiento que permite vivir es justamente lo que produce al mismo tiempo la muerte» (Foucault M. , 2013, pág. 102). El cuerpo como sujeto-objeto opera en escena en esta doble organicidad a la que se refiere Foucault, donde se advierte la necesidad de resistir al deseo de dominio. No se trata de tomar el control de nada —inclusive del cuerpo—, sino de aceptar la posibilidad encaminada al logro de algo; provocar el desorden o habitar el descontrol, encaminarse sin un rumbo preciso para perdernos en el paisaje y ser capaces de sorprendernos en él.

Este cuerpo que es algo más que «superficie» anclado a su materia carnal (el *Aquí encarnado* de Merleau-Ponty) es, paradójicamente, un cuerpo invisible que no pretende provocar en el espectador admiración. En el *Actor invisible* (2010), Yoshi Oida desarrolla esta mirada: un cuerpo no se entrena para un logro físico, sino que es logro en sí mismo, es experiencia que se observa; es un cuerpo que deja huella porque pervive en experiencia vital con el espectador. Al ser este cuerpo producto de una experiencia acumulada por milenios, no es un cuerpo, sino que es un cuerpo potenciado en la experiencia compartida.

Así como hablamos de un actor invisible, podemos también mencionar *la escena invisible* de Claire Spooner entendida como *revés* del escenario: «aquello que recordamos al cerrar el libro, al salir del teatro. No puede escribirse, leerse, ni mostrarse: Precisamente porque no la vemos, no podemos deshacernos de ella. Expulsada del escenario, puede echar raíz en el imaginario público» (2014, pág. 36). Esta escena invisible que es posibilidad de arraigo y desarraigo en el imaginario del espectador se construye en la mirada que la observa.

Esta construcción rizomática que se extiende en el imaginario público ha recorrido la escena invisible en la fibra de la mirada del artista, ha mutado y se ha propagado en la del espectador, que a su vez ha debido diseñar su propia escena invisible y, por tanto, ha co-creado el acontecimiento desde la propia mirada. G. Deleuze y F. Guattari, explican la función del rizoma en los siguientes términos:

Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es tan ajeno a toda idea de eje genético, como a la estructura profunda (...) El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos y a levantar el bloqueo de los cuerpos sin órganos (...) El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable,

reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones. [...] Puede ser uno de los caracteres más importantes del rizoma, tener siempre múltiples entradas.

(1977, págs. 31-32)

Esta cualidad propia del rizoma adquiere potencia en las prácticas performáticas, donde es indispensable establecer conexiones entre procedimientos de diversa índole y, donde pueden mostrarse más o menos visibles de acuerdo con la particularidad de cada propuesta. Pueden sostenerse o interrumpirse momentánea y voluntariamente, pero existe una especie de conciencia *underground* que lo mantiene activo y, en caso de ser necesario, posee la capacidad de reanimar estos «cuerpos».

No existe un solo canal de ida y retorno del mensaje (un emisor y un receptor), estos se diversifican, multiplican y mutan constantemente, se rehacen ellos mismos, adquieren modos operativos diversos, se copian, emulan, reproducen, duplican, o contaminan entre todos. Esta «promiscuidad» como incapacidad de mantenerse estables, preserva la vulnerabilidad de la escena, su condición «irrepresentable», como lo expone Claire Spooner:

Hemos visto que la *escena* nos permite acceder a lo irrepresentable, a aquello que se resiste a la comprensión, y que se manifiesta en las brechas de un discurso interrumpido, en el silencio de la razón, en un *ailleurs* del escenario. Así, los momentos en que la obra se erige en *escena* solicitan activamente al receptor, al que se invita a construir en torno a ella un "mapa del mundo" que nunca será fijado en un sistema. La heterogeneidad y la variabilidad (principios de definición del dispositivo) generan un intercambio de intensidades que alimentan al rizoma/dispositivo, [*tensión erótica*] e interactúan constantemente con el receptor. Concluiremos con una exhortación que tomamos prestada de Gilles Deleuze y Félix Guattari: «Haced rizoma y no raíz, ¡no plantéis jamás!»

(2014, pág. 43)

Óscar Cornago, en su libro *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión* (2005), se refiere a estas intensidades, a estos flujos deseantes que según Deleuze y Guattari «se expresan a base de tensores que llevan el lenguaje hacia un límite, como los procesos rítmicos, juegos paralelísticos, analogías fonéticas, enumeraciones ilógicas, desintegración de estructuras y extrañas sonoridades» (2005, pág. 110). Son tensores que canalizan la energía erótica (liberadora-vitalista) que transita desde la vida a la muerte y que se despliega en la superficie libidinal que se extiende desde los cuerpos al espacio sin obstáculos, en flujo. Esta energía indómita, se posa, escapa y danza, esta «teátrica pagana», denominada así por J. F. Lyotard (Cornago, 2005, pág. 110), se fortalece en su propio proceso, no en la instalación de un sistema de intercambio semiótico —que surgirá de todos modos—. Se trata de producir una experiencia extática; no se trata de negar el signo semiótico, sino de llevarlo al extremo de sus posibilidades. Cornago menciona que opera por sí solo a través de la metáfora:

(...) las potencias de lo falso, impulsadas por el mecanismo de la teatralidad, se revisten de una dimensión erótica y liberadora que nunca ha dejado de tener el arte. Al igual que el deseo, el desorden es ahora concebido de manera positiva, espacio abierto a lo inesperado a la transgresión como placer, al desequilibrio y el exceso como liberación.

(2005, pág. 114)

Una pérdida vinculada al disfrute, al goce como disolución de la propia obra y de su autor en la nueva materia que produce la escena en su proceso de *autopoiesis*. Las estrategias que despliega la *poiesis* teatral dependen de las capacidades de interconexión, multiplicación y extensión propias del rizoma.

En este sentido, la cartografía o mapa teatral propicia la apertura por medio de líneas de fuga que «atraviesan los espacios codificados, en un ejercicio de (des)estructuración constante, proceso de desterritorialización y territorialización en el que puede habitar el pensamiento vivo» (Cornago, 2005, pág. 116). La intención es desbloquear, que el pensamiento se exprese y fluya en la escena del modo y por el canal que demande la experiencia autopoietica, como acción liberadora y en dinámica constante, donde mutan presión y represión.

No se trata de simplificar la experiencia del espectador, reducirla para que se entienda y hacerla encajar de manera forzada: se trata de nutrir la sensibilidad para que se recree la conciencia. El acontecimiento poético es la metáfora de sí mismo, no de otra realidad; es realidad en sí mismo «que conecta con otras realidades igualmente rizomáticas» (Cornago, 2005, pág. 116). El arte, de alguna manera, adquiere la forma y dinámica rizomática del actual sistema, capaz de sortear todo tipo de obstáculos y cumplir su función con la *inmediatez* que le caracteriza, conectando lo que le interesa conectar, y aislando lo que no es de su interés. No todos podemos acceder de igual modo a estos dispositivos de conexión —y no necesariamente de intercambio—. Al respecto, Cornago precisa:

Ante un mundo carente de una Verdad, confuso y excesivo, a la obra de arte no le queda más salida que adoptar el mismo funcionamiento de este, que unirse a él, no como copia o sustituto, sino como mecanismo de denuncia que se añade en forma de una realidad paralela, a modo de metáfora epistemológica.

(2005, pág. 117)

Podemos hablar de una adaptación creciente que recurre a la misma forma en dirección opuesta con la intención de descolonizar la mente, desalienarla desde otros tipos de

razonamientos que aportan a la liberación del pensamiento y de las formas, recreando la sensibilidad del espectador.

Aprovechar su *funcionamiento pragmático* (decodificación de sistemas dominantes), *nivel performativo y de superficie*, (metáforas y símbolos), *mecanismo libidinal* (circulación de líneas variables y constantes), de donde adquiere su especificidad teatral (Cornago, 2005). La intención de la *escena libidinal* se centra en el funcionamiento de los dispositivos y no en sistemas de códigos, no instala fundamentos y principios hegemónicos: es una “fiesta de fondos y formas, emancipados de cualquier principio de utilidad” (pág. 118), que reafirma la función del acontecimiento poético, que, en tanto energía vital, es canto y es danza a la vida.

2.5.5 La tensión erótica: dispositivo custodio de la metamorfosis escénica.

El estudio que lleva adelante Cornago con respecto a la escritura de Goytisolo, recurre a la teoría del esquizoanálisis desarrollada por Deleuze y Guattari para analizar la política performativa del texto escritural concebido como “«maquinaria esquizoide». En oposición a sistemas jerarquizados, binarios y regulares, ambos expertos proponen el «esquizoanálisis» o «crítica clínica», funcionamiento que ya no se sustenta en las representaciones, sino en pautas de organización enfocadas en la dinámica del proceso: «estrategia performativa de supervivencia nómada que vive en continuo proceso de devenir, una estrategia de resistencia frente a cualquier sistema fijo, sedentario, que sostenga una forma de poder» (Cornago, 2005, pág. 58). Abordar los dispositivos poéticos contrahegemónicos desde la propuesta del esquizoanálisis no prioriza su interpretación y el significado, sino requerimientos propios al funcionamiento del dispositivo escénico propuesto.

Esta supervivencia *nómada* define un tipo particular de comportamiento propio de un proceso «errático de (des) territorialización» (Cornago, 2005, pág. 59) .Se trata de mostrar ante los ojos del espectador el proceso performativo de creación de la puesta en escena: los dispositivos devienen de la propia experiencia, es decir, el mecanismo de funcionamiento se expone abiertamente y dispara la «*tensión erótica*», siempre que se halle el procedimiento adecuado donde el espacio y el tiempo juegan un rol relevante.

Cornago propone una comparación entre el dispositivo escritural y el dispositivo escénico «la representación se ve desde los bastidores, y forma y fondo, expresión y contenido, se acercan hasta confundirse» (2005, pág. 61). Procedimiento semejante se llevó a cabo en uno de los «movimientos» (escenas) de *Arrebato Opus 52*, en el que llevamos la escena a los camerinos mientras los espectadores permanecían situados dentro del escenario desde donde se podía observar a los actores. La clave se centraba en el ángulo de visión del espectador para quien se develaban (*pedazos*) los cuerpos y las voces de los actores que de manera intencional se ocultaban y desocultaban a *momentos*. Nos interesaba despertar la curiosidad, emplazar al espectador en el lugar del «fisgón» y de esta forma participaban de algo que en apariencia les estaba restringido.

Si enfatizamos en el correlato de los dispositivos para romper con el dualismo, logramos articular en paralelo (al poner a convivir posibilidades de ensamblaje diversas) y atender a la heterogeneidad y variabilidad inmanentes de los mismos. Insistir en la activación de los dispositivos escénicos desde la copresencia (de espacios y mecanismos), articula todos los materiales y los asume partícipes de una misma entidad, esto es, el acontecimiento escénico.

En este sentido, el tratamiento espacio/temporal del dispositivo es relevante, las líneas de fuga se extienden «en un proceso permanente de *devenir*, siempre *en medio de*, a punto de una nueva transmigración, en ese proceso continuo de transformación...» (Cornago, 2005, pág. 61). Tal procedimiento aporta una nueva perspectiva al acontecimiento en su *poíesis* productiva y *poíesis* receptiva al asumirlo como un territorio irregular y diverso. El devenir en escena acontece desde la necesidad de ir *hacia el otro* (el espectador) incorporando todo impedimento y accidente que surja en el proceso, derruyendo sistemas que pretendan fijar su dinámica y estabilizarlo. En este sentido, nos aproximaríamos al ciclo del *Eterno retorno* nietzscheano para renovar fuerzas con la intención de resistir, disfrutar y avanzar.

La «resistencia erótica» es una característica del dispositivo contrahegemónico. Cornago resalta el compromiso social de la escritura de Goytisolo y cita palabras de este dramaturgo: «las pulsiones motrices que empujan al hombre a la acción: anhelo de comunión física, fisiológica, anatómica del narrador con los parias y los metecos, esto es, los negros y árabes perseguidos y negados en nuestras sociedades represivas» (Cornago, 2005, pág. 68). Esta pulsión que moviliza el anhelo de encuentro con los oprimidos, perseguidos y olvidados por el sistema que denuncia Goytisolo, es tensión de carácter ético en resistencia consciente y voluntaria que se opone al relato de la Historia (fundado en la idea del progreso) como dispositivo de poder, en acuerdo con Foucault y el mismo Nietzsche.

Cornago señala que la lógica escritural de Goytisolo se asemeja a la de Artaud en lo que respecta a *vivir* la imposibilidad, el desmoronamiento. Lo manifiesta del siguiente modo:

(...) una escritura que como un cuerpo sin órganos vive bajo el signo de la transformación, vagabundeo errático o línea de fuga en un proceso de formación de unas u otras “maquinarias de

guerra”, fábrica de fábulas, identidades, espacios y tiempos, productos todos ellos de un mecanismo transformador que les obliga, frente a la imponente realidad material del artefacto textual, a una ilusoria condición de entes en movimiento, presencias y ausencias confundidas en un continuo devenir.

(2005, pág. 69)

Esta antilógica que estructura y organiza de un modo diferente la heterogeneidad de elementos no se guía por ordenamientos jerárquicos y sentidos unívocos, sino que se desarrolla a saltos, se precipita para emerger, aparece y desaparece (es ausencia y es presencia al mismo tiempo), se teje y desteje a sí misma, se inmola para «optar por la sufriente pero vitalista condición del devenir amorfo, revolucionario o paria» (Cornago, 2005, pág. 70). Coincidimos con Cornago en que la alternativa a la crisis de la representación desde finales del siglo XIX se halla en las estrategias y dispositivos que ponen en marcha el andamiaje escénico, en los mecanismos performativos, el *cuerpo* del dispositivo escénico en funcionamiento como posibilidad abierta a la modificación constante, proceso vivo en *autopoiesis*.

En el proceso de gestación del hecho escénico o puesta en escena, el desafío de sostener el vínculo con el espectador exige que nuestra representación y el modo como percibimos el tiempo se transforme. Abrir espacios (*epojé*) para instalar el paréntesis y sacar al tiempo «fuera del quicio» haciendo estallar la concepción productiva y lineal, desde donde habitualmente lo hemos configurado.

Al respecto, surge la pregunta ¿Qué haremos con esa idea de un tiempo que zozobra? ¿Una idea del tiempo que nos desborda? Quizás sea esta la oportunidad para detener el tiempo enajenado en lo individual, agotamiento, desgaste y pérdida insensata. Interrumpir la tendencia a

«mirarnos el ombligo»: nosotros, como principio y fin de todo; ponernos a circular, desplazarnos desde el propio eje hacia la periferia, encaminarnos en un territorio desconocido que escapa a nuestro control (y retornar nutridos por la alteridad y lo semejante) para no repetirnos hasta el cansancio. Hay que atrevernos a abrir la puerta y salir. Se trata de repensarnos y repensar nuestro trabajo creativo tomando distancia de nosotros mismos para que surja el asombro como extrañamiento.

La incertidumbre y la zozobra que despierta este paisaje ignoto nos hace conectar con un vacío interno, con algo que no termina de completarse. Surge la duda: el registro interno de fragmentación nos atemoriza; al mismo tiempo, impide que se apacigüe el deseo y se instalen el tedio y el conformismo.

La «*tensión erótica*» es deseo siempre dispuesto al encuentro con el otro; como proceso que subleva nuestro ser, nos transforma y transforma nuestro contexto inmediato. Metamorfosearse requiere de una acumulación inusual de energía. ¿No es en el tránsito de crisálida a mariposa, en ese instante efímero que la vida se manifiesta en toda su intensidad? (tal vez porque se ve afectada su forma y también su funcionamiento, modo de existencia). ¿No supone tal acontecimiento un derrumbamiento íntimo al dejar *aquello* que nos hace ser lo que somos?

La escena debe soportar la catástrofe. Para que acontezca un cambio de gran magnitud deben convivir las dos fuerzas: la creadora y la destructora (*Eros* y *Tánatos*). Deben darse ambas posibilidades y dejar que la balanza se incline de un extremo al otro por algún tiempo; transitar todos los estados que el acontecimiento exija; que se tambaleen nuestras certezas más arraigadas, al límite de pensar la posibilidad de perderlo todo. En la tensión del momento, en el instante de la posible gran pérdida, surge *Eros*. Podemos reconocer *aquello* que nos sostiene y

sostiene todo el andamiaje cuando aceptamos finalmente la posibilidad del derrumbamiento, cuando el filo del abismo nos hace temblar. El acontecimiento teatral es una caída al vacío que de algún modo preparamos para dejarlo *caer* en otras manos. Todos los dispositivos pueden fallar y, tal vez, deben pensarse desde el inicio de ese modo. Sin dejar huella para que se reinventen cada vez, y siempre poder nuevamente confiarnos al otro y a lo otro.

2.5.6 Un cuento para ver volar cometas: discusión del capítulo

A partir de la primera provocación, es decir, un dispositivo que dispara la *poíesis* productiva-convivial entre artistas, técnicos y demás involucrados (puede tratarse de una imagen, texto, idea, experiencia, y demás) se diseña un dispositivo que es intención sostenida en el tiempo y que implica «poner el cuerpo»; se trata de un dispositivo organizacional que soporta y conduce esa imagen interna que en el proceso de la *poíesis* productiva se reconfigura constantemente. En la medida en que ahondamos en el hacer, no perdemos de vista el hecho de que esa imagen se dirige a otro —al espectador—, que es quien convoca todo nuestro esfuerzo, es nuestra *musa*, sin la cual nada funciona.

Esta idea es importante, porque éticamente sostiene el sentido de hacer teatro como acto que termina en el otro. Ese acontecimiento es entrega (no del todo desinteresada), pero a la que moviliza otro tipo de interés. Cuando hacemos un regalo a un niño queremos que lo abra de inmediato, deseamos ver su reacción (lo que haga luego escapa a nuestra voluntad). En ese instante su respuesta es lo único que importa: ansiamos su alegría, su asombro. El regalo es un dispositivo de contacto como la obra artística, buscas que acontezca algo en el cuerpo del otro que sea perceptible; además, aquello ocurre en un contexto específico: es una ocasión especial (una celebración, un reencuentro, una despedida).

El contexto determina el tipo de dispositivos que se requieren y el procedimiento para ponerlos en marcha. No todos los dispositivos se adaptan a cualquier contexto. Las obras de Müller o Brecht surgen en un contexto en particular, son dos respuestas que guardan similitudes y diferencias. El nihilismo comprometido de la obra de Müller es un dispositivo crítico al discurso del compromiso con la causa social al constarle en carne propia el fracaso de la instauración del sistema comunista en la República Democrática Alemana (RDA) y también el fracaso del modelo capitalista en la República Federal Alemana (RFA). Müller vivió en la polaridad de ambos sistemas, las fosas desbordadas de cadáveres a ambos lados del muro. En ese contexto, la realidad se torna irrepresentable; en consecuencia, los roles de actor y espectador se transforman, no pueden seguir operando y sostenerse del mismo modo.

La noción de fragmento se instala, los dispositivos escénicos estallan y se re-ensamblan de múltiples maneras. Se trata de una escritura a partir de los restos del holocausto, de la catástrofe. Müller escribe para los muertos y hacia ellos dirige nuestra mirada, ellos son a quienes debemos esperar, nosotros mismos proyectados en un futuro no muy lejano. Una escritura que nace de la fosa común (los vivos solo le interesan a Müller para recordar a los muertos). Un pesimismo que entraña un optimismo por la VIDA en mayúsculas.

En nuestro contexto actual, ¿cómo organizamos nuestras ideas?, ¿de qué modo y con qué nos aproximamos al espectador?, ¿qué merece ser compartido? Tener a otro ser humano enfrente y respirando juntos el mismo aire responde a una urgencia ¡algo queremos provocar!; algo irrumpe y se elige por alguna razón. Se trata de una selección cuidadosa de los materiales, de escoger los procedimientos adecuados y de disponer la actitud necesaria para asumir el desafío.

El proceso de producción de la *poíesis* productiva y *poíesis* expectatorial transita por varios momentos.

Proponemos el vuelo de una cometa como metáfora porque facilita nuestra exposición en lo que respecta al funcionamiento del *dispositivo*, a la vez que destaca su carácter paradójico.

Vamos al teatro a ver volar cometas.

Una vez terminada la cometa, antes de ponerla a volar, esperamos que todos los dispositivos puestos en marcha funcionen adecuadamente, que cumplan su función. Nada asegura que lo logremos; a pesar de dotarle de todas las condiciones necesarias, intervienen otros factores que escapan a nuestro control y que también juegan su parte (el viento, la lluvia, el devenir de la vida misma).

Su dispositivo «corporal» está hecho de papel, material liviano y flexible, óptimo para el ascenso y, sin embargo, sumamente frágil. Así, el punto de partida siempre entraña un riesgo, poner algo en marcha supone la posibilidad del fracaso.

Si logramos hacer que la cometa vuele —y se sostenga en vuelo— el dispositivo funciona, se eleva, sostiene y se *aleja* de nosotros. Mientras más se aleja, más dicha sentimos. A mayor distancia más cercanía (¿o se anula la distancia?). El vuelo de la cometa repercute en nuestro interior, impacta de forma tal que somos capaces de sentirla *adentro* de nosotros: volamos con ella y a través de ella. No necesitamos ser la cometa, necesitamos verla volar ¿Se trata tan solo de una ficción? Creeremos en algo más si participamos en su producción, si nos involucramos.

Hay algo que debemos considerar en el proceso de construcción del dispositivo, algo que sabemos existe *a priori* en el espectador, aquello que reconocemos en el otro que nos vincula

como seres humanos. No se trata solo de un interés exclusivamente personal, poner mi mundo personal en primera persona y en primer lugar de importancia en la escena, sino que tiene que estar vinculado a algo que *contempla* y que al mismo tiempo *supera* mi yo individual; tampoco se trata de algo trascendental o pura abstracción. Se trata de proyección, extensión, un acto lanzado al vacío, a la nada (*echar un poco de oro el suelo*), de algún modo la escena tiene que ver con atender a la extensión del tiempo y del espacio.

Intentamos elaborar dispositivos que nos ayuden a tomar distancia. Se trata de volar sin perder la conexión. La proximidad es indispensable mientras construyo la cometa, sin olvidar que, como está *hecha para volar*, tomará distancia de quien la hizo. Mientras más se aleje, más felices seremos. Nos deslumbra el hecho de que, sin volar, volemos. Sin embargo, es el agarre de este cuerpo que resiste y que lucha con pies en la tierra el que sostiene su vuelo; lo sabemos: ¡El corazón y la cabeza pertenecen a las estrellas!

El andamiaje escénico diseñado para el espectador funciona, el acontecimiento poético resulta de dos intenciones que han logrado articularse. Se produce una mutación particular: la mismidad de la cometa conecta ambas voluntades. Su vuelo es un acontecimiento esperado, pero que no deja de asombrarnos; el estruendo interior resulta de la experiencia de haber sido *alcanzados* (como por un rayo, ¡Eureka!) un sentimiento semejante al amor cuando este nos colma por completo, la flecha de *Eros* ha dado en el blanco. Pero hay algo más, para que *aquello* surja, algo debe consumirse y desaparecer, algo debe morir, he ahí la importancia de la presencia de *Tánatos*.

Ese estallido y consumación del deseo en el acontecimiento provoca un cambio de perspectiva de la relación entre actor y espectador: hace estallar un mundo para que surja otro.

El dispositivo impacta: esto quiere decir que deja una huella profunda, cicatriz o caricia, en el sistema de creencias del espectador. La experiencia no culmina con la comprobación del buen funcionamiento del dispositivo, el espectador no es un “conejillo de Indias” es importante el trato que le damos al otro.

Es la *poíesis* productiva la que corre el riesgo, porque hemos *elegido* llevarla a cabo, pero no ponemos en riesgo al espectador: es él quien debe asumirlo por cuenta propia si así lo desea. La experiencia no se impone, surge de una elección libre. Sea la experiencia que sea, es el actor quien permanece hasta el final, es quien asume todas las consecuencias de su acto.

Esta es la parte medular del asunto. El actor compromete la vida en ello hasta las últimas consecuencias. La mayoría de las veces las cosas ocurren dentro de márgenes previstos, pero otras veces el alcance de su acción desconcierta, genera incomodidad, incertidumbre, incluso contradicción y violencia, afecta. Este sistema es hostil al arte, por principio y, por tanto, el artista es una amenaza. Si de algo estamos seguros es de que el teatro está hecho para desaparecer: es efímero, en algún momento va a terminar, tiene un plazo, fin de la historia. No podemos retener al espectador para siempre, hay que devolverlo a la vida. Pero este *ya sabe*, ha descubierto por experiencia propia que otra forma de existencia es posible, en un no tiempo y en un no lugar.

No sabemos la repercusión, ni el alcance de nuestro acto, quizás es mejor dejarlo de ese modo, dejar que esa voluntad puesta en marcha se continúe en la voluntad de otro. No se trata de hacer que las cosas funcionen o que funcionen bien, no tenemos poder sobre ello. Lo que nació de uno (lo sabemos) puede incluso volverse en contra de uno. Al poder no le gusta ver volar cometas.

CAPÍTULO 3 LA INCITACIÓN AL JUEGO (EXPOSICIÓN DEL ITINERARIO METODOLÓGICO)

La obra *Descripción de un cuadro* resulta de un proceso de investigación-creación llevado a cabo entre febrero y julio de 2014, por un equipo de investigadores en el que participan docentes, egresados y profesionales de las artes escénicas formados en la Universidad Central del Ecuador. Se trata del proyecto: *Incidencia de la Educación Continua y la Investigación Teatral, en la conformación de la Compañía de Teatro Experimental con egresados y profesionales de la Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador*¹⁰⁸.

En la primera etapa del proyecto, se desarrolla el taller de educación continua, centrado en el Dramaturgismo como soporte conceptual de la puesta en escena. A partir de las herramientas epistemológicas propuestas, se aborda la segunda etapa, concerniente a la investigación teatral, bajo la responsabilidad de la autora de la tesis, docente de la Universidad Central del Ecuador, que culmina con el montaje *Descripción de un cuadro*. Es importante mencionar que se trata de la primera investigación teórico-práctica en la historia de la Carrera de Teatro y actual Carrera de Artes Escénicas¹⁰⁹, en la que, además, coparticipan docentes de universidades nacionales y extranjeras.

¹⁰⁸ Universidad Central del Ecuador (Institución de Formación Superior Pública).

¹⁰⁹ Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Proyecto de investigación ganador por convocatoria pública en 2013. El montaje *Descripción de un cuadro* obtuvo en 2016 el Primer Premio Universidad Central del Ecuador, categoría docente investigador (Artes y Arquitectura); se trata del máximo reconocimiento que la Universidad otorga a los proyectos desarrollados en el ámbito universitario. El proyecto publica en 2020 un libro de categoría científica, donde la investigadora cumple la figura de Editora-Compiladora de la publicación: *Retrato de mujer con naranjas*, basado en el proyecto esceno-performativo *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller.

El itinerario que proponemos a continuación contempla varios momentos:

El análisis del montaje *Descripción de un cuadro*, toma como punto de partida los supuestos teóricos y las preguntas que detonan la investigación teórico-práctica, para continuar en un segundo momento, con el proceso de creación que plantea ajustes con respecto a las preguntas iniciales a consecuencia de la experiencia convivial (*poíesis* productiva) entre actores, técnicos y demás involucrados. El tercer momento corresponde al encuentro con el espectador (*poíesis* expectatorial) que marca un giro en la investigación, despierta inquietudes y preguntas que amplían nuestra reflexión sobre el acontecimiento escénico.

La metodología que proponemos aplica al análisis del proceso creativo y su resultado final, y al encuentro con el espectador. Iniciamos con una entrada general a la obra para luego enfocarnos en algunos momentos (escenas/movimientos) para concluir con el análisis de la experiencia con el espectador.

3.1 El investigador creador

En el caso mencionado asumimos el rol de artista-investigadora (docente/investigadora, directora, y dramaturgista), la intervención en la zona de experiencia del acontecimiento teatral se realizó de manera directa¹¹⁰, «la propia experiencia convivial autoanalizada (el investigador como espectador/laboratorio de percepción), a través de los materiales vinculados a las experiencias de otros espectadores o asistentes al convivio» (Dubatti J. , 2010, pág. 45). Tal

¹¹⁰ (...) la aparición de un nuevo tipo de investigador teatral, que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y eventualmente también como artista y/o técnico. Hay mayor complementariedad entre el espectador y el investigador que entre el investigador, el artista o el técnico. El nuevo tipo de investigador teatral acompaña los acontecimientos, está “metido” en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera el investigador es básicamente un espectador que se autoconstituye en laboratorio de percepción de los acontecimientos teatrales (Dubatti J. , 2010, pág. 46).

emplazamiento conlleva el desafío de ser laboratorio de percepción y ente creador, descubridor y generador al mismo tiempo.

El análisis de la *autopoiesis* en tanto acontecimiento, especialmente relevante para nosotros, acepta el desafío de asumirnos como investigador-filósofo. De tal modo, pensar desde la praxis supone organizar el proceso y los resultados (que en un primer momento se han sustentado en la intuición), con el objetivo de comprender (desde enfoques, perspectivas teóricas y prácticas diversas) los descubrimientos que surgen de la propia experiencia.

Exponemos la metodología de investigación centrada en la propuesta de análisis desarrollada por Dubatti (Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica, 2010), sistematizada en tablas para una facilitar su comprensión.

Tabla No. 1. Relación investigador-objeto poético

ROL DEL INVESTIGADOR	POÍESIS (PROCESO)	ENTE POÉTICO (OBRA)
Investigador/creador	Directa	Experiencia perdida Múltiples abordajes del ente poético y Múltiples condiciones de recepción del ente poético
Director	Convivial	
Dramaturgista	Autoanalizada	
Investigador espectador y ente creador	<i>Autopoiesis</i>	
	Laboratorio de percepción: Experiencia como creador y espectador	
Investigador filósofo pluralista	Tensión de campos ontológicos	
	Tensión de subjetividades	

Destacamos el enfoque filosófico-vitalista para recuperar el sentido que nos mueve a hacer teatro en tanto experiencia del pensar. Se trata de vincular la praxis teatral, poner en tensión campos ontológicos que multiplican las posibilidades de abordaje de la propuesta estética en tanto pensamiento.

El teatro como cultura viviente es efímero e intransferible «la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido» (Dubatti J. , 2010, pág. 46). Esta condición complejiza el análisis por tratarse de una *experiencia perdida* imposible de capturar. Nos cuestionamos si las herramientas utilizadas en la obtención y procesamiento de la información son pertinentes, convenientes al análisis y adecuadas para alcanzar los objetivos previstos, por lo que asumimos una actitud filosófica pluralista. Resulta imprescindible entender la responsabilidad ética de tal tentativa: interpretación subjetiva (tensión entre subjetividades) y descripción, que pretende ser en mayor o menor medida objetiva, dependiendo del contexto en que se hallan el artista-investigador y el informante, lo que a la vez condiciona la recepción del acontecimiento.

3.2 Aplicación metodológica

La matriz teórico-conceptual que sustenta la base epistemológica, desarrollada en la Primera Parte de la investigación, permite abordar el análisis de la *poíesis* de los montajes propuestos, razón por la cual también consideramos la metodología inferencial expuesta por Dubatti (Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos, 2014).¹¹¹

¹¹¹ Véase, además: El convivio Teatral (2003); Filosofía Teatral I; Filosofía Teatral II; Filosofía Teatral III; y Teatro Matriz (2016).

Como base epistémica, la Poética Comparada propone herramientas que problematizan las dificultades y resistencias propias del proceso investigativo del acontecimiento teatral, en tanto trabajo-estructura-concepción de teatro; así, la complejidad del artefacto poético se asume desde parámetros que posibilitan un estudio adecuado de los fenómenos involucrados en ello.

Tabla No. 2. Organización epistemológica del análisis

FILOSOFÍA		
Filosofía Teatral		
Acontecimiento teatral o ente poético		
<i>POÍESIS</i>		
DISCIPLINA	ENFOQUE	PARÁMETROS
Poética Comparada	Ontológico	Trabajo-Estructura- Concepción de teatro

Una vez precisada la base epistemológica de la metodología aplicada, exponemos la estrategia de trabajo que articula el corpus teórico y la información obtenida, a partir de datos bibliográfico-documentales y de campo; de este modo, podemos llevar adelante el análisis y discusión de la *poíesis* para precisar el modo en que opera la «*tensión erótica*» como experiencia sensoperceptiva, en tanto dispositivo articulador. Para lo cual ubicamos dos momentos relevantes: la descripción del proceso de la *poíesis* productiva, y el análisis de la *poíesis* receptiva; ambos momentos contemplan la *poíesis* convivial.

Seleccionamos los momentos a los que hacen referencia los informantes, ante la imposibilidad de manejar todo el volumen de información que presenta el ente poético; por tanto, asumimos estos momentos como *efecto-de-mostración*. La información ha sido recabada por

medio de entrevistas, registros audiovisuales, bitácoras, fichas de registro, artículos publicados y demás herramientas. Para el análisis hemos recurrimos al trayecto inductivo¹¹², contamos con los recursos necesarios para acceder a la comprensión de la praxis del acontecimiento (concreto, territorial e histórico) desde la observación y consecuente abstracción de leyes empíricas, para proponer un enfoque a partir del cual se pueda desarrollar a futuro una posible teoría. Si bien existe un énfasis en la trayectoria inductiva, a partir de un hecho práctico concreto, también recurrimos al trayecto deductivo¹¹³ al plantear una idea a defender que se sustenta en leyes teóricas y así «establecer un vínculo dialéctico entre los saberes provistos por la inducción y los provistos por la deducción, que se complementan, cuestionan y superan en la confrontación» (Dubatti J. , 2010, pág. 98).

Tabla No. 3. Propuesta de abordaje de análisis de las escenas

<i>POÍESIS CONVIVIAL</i>	
<i>Poiesis</i> productiva Descripción	<i>Poiesis</i> receptiva Análisis
Árbol/bosque de las poéticas	
Trayecto inductivo: Observación y abstracción	Trayecto deductivo: Nomológico Hipotético

El proceso de creación y puesta en escena fue abordado como proyecto experimental, que supuso establecer una estrategia para recoger y procesar la información obtenida, y diseñar las

¹¹² El diseño y la relación entre las archipoéticas, las macropoéticas y las micropoéticas puede hacerse a través de dos trayectos fundamentales de inferencia: por vía inductiva o deductiva. Tanto la vía inductiva como la deductiva constituyen en su trayecto una figura plural arborescente al que hemos llamado el “árbol/bosque de las poéticas.” (Dubatti J. , 2014, pág. 49)

¹¹³ Nomológico, hipotético (Dubatti J. , 2014, pág. 73)

herramientas necesarias (fichas de registro, bitácora o diario, videos y fotografías, reflexiones escritas, conversatorios de intercambio, artículos publicados y no publicados de expertos, entre otros). El proceso se organizó como un laboratorio de experimentación que priorizó el intercambio y la reflexión conjunta «la expectación como laboratorio de (auto) percepción del arte» (Dubatti J. , 2014, pág. 74). Destacamos la capacidad heurística y la *serendipia*¹¹⁴ de todos los involucrados, proceso que demandó una elaboración rigurosa, argumentada y fundamentada.

El desafío consistió en reflexionar sobre la propia praxis teatral en el marco de la Educación Superior, repensar los sistemas teóricos en nuestros contextos ecuatoriano y latinoamericano como horizonte de descubrimiento, en diálogo con otros contextos (en nuestro caso el latinoamericano y el europeo) para motivar un hacer y pensar propios (saberes y teorías) desde la especificidad de las Ciencias del Arte, con énfasis en el rol del artista en tanto *productor de saberes* para la generación de un *pensamiento único* (Dubatti J. , 2014).

El artista-investigador (incluido el técnico artista), es quien genera pensamiento en el proceso creador con respecto a lo que acontece como fenómeno artístico. Sustentar el pensamiento desde la praxis, más que transmitir certezas, o decir cómo se tienen que hacer las cosas. Nos centramos en la experiencia sistematizada, la autoobservación de procedimientos poéticos y concepciones que se consideren destacables y que puedan ser referentes útiles en algún punto de la indagación del artista-investigador.

¹¹⁴ Capacidad de hallazgo y descubrimiento, identificación de tesoros donde nadie los ve (Dubatti J. , 2014, pág. 74)

3.3 La puesta en juego de las poéticas: la metodología inferencial

El análisis del ente poético: *Descripción de un cuadro*, se enfoca en los siguientes planos: la materia a priori, los procesos de producción, las concepciones de teatro, y el estudio del nuevo ente, en tanto objeto resultante (Dubatti J. , 2010, pág. 68). Se parte de la información obtenida de las fuentes bibliográficas, documentales y de campo, y de la praxis misma, desde tres modalidades: la estructura poética preexistente a las acciones corporales, un sistema conceptual a priori, también se gesta sin supuestos a priori ni determinaciones previas (*autopoiesis*), estas modalidades que pueden integrarse y mezclarse sin excluirse unas de otras. (Dubatti J. , 2010). Se trata de un estudio comparativo entre micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas y poéticas enmarcadas, herramientas de análisis centradas en «la percepción de la complejidad y en una base epistemológica pluralista(Dubatti J. , 2010, pág. 97), enfoque que destaca la relevancia la obra en tanto ente poético más que su capacidad de semiotización: tal es la intención que propone nuestro abordaje.

Tabla No. 4. Análisis del ente poético

METODOLOGÍA INFERENCIAL			
Planos			
Materia a priori	Procesos de producción	Concepciones de teatro	Nuevo ente poético Objeto resultante (obra)
Modalidades			
Estructura poética preexistente a las acciones corporales	Sistema conceptual a priori	<i>Autopoiesis</i> (sin determinaciones previas)	

3.4 Trayectos epistemológicos

La trayectoria deductiva del análisis poético comprende un estudio de la micropoética desde las archipoéticas; el inductivo, se propone comprender una archipoética desde el análisis individual de las micropoéticas (Dubatti J. , 2010). Nuestro interés es potenciar la dialéctica de ambos saberes (inductivo y deductivo), observar cómo se complementan, cuestionan y superan en el encuentro. Las diversas poéticas coexisten como fenómeno de convivencia, señala Dubatti: lo denomina *comunidad poética*, y añade:

(...) dicha comunidad se articula a partir de tensiones y relaciones de jerarquía complejas, que dependen de múltiples factores y permiten lecturas diversas respecto del posicionamiento y los vínculos entre las poéticas en el plano de la historia (...) En la comunidad todo está conectado con todo: los vínculos de las poéticas son rizomáticos. Llamamos canon al diseño de las relaciones de comunidad de las poéticas en determinados momentos históricos.

(2010, pág. 99)

La cualidad rizomática en la micropoética del montaje se evidencia en la convergencia de las diversas disciplinas y matrices creativas que determinan los procedimientos del proceso de montaje «el ‘árbol/bosque de las poéticas», como recurso metodológico, corresponde a los desplazamientos verticales/trayectos inferenciales de lo micro a lo archi y viceversa. En *Descripción de un cuadro*, por ejemplo, el teatro posdramático y las prácticas escénicas contemporáneas, son parte de las archipoéticas con las cuales nos referenciamos

3.5 Enfoques y perspectivas del estudio del ente poético

Para estudiar el ente poético centramos nuestra atención en dos enfoques propuestos por Dubatti: la *consideración del acontecimiento en sí*, lo cual implica un diálogo *consigo mismo* como

poética interna y, con relación a condiciones *diversas de sí*, es decir, los enlaces externos. En lo que respecta al análisis inmanente o poética interna, Dubatti propone dos perspectivas que develan el punto de vista que adoptamos para observar aquello en lo que nos enfocamos para realizar el análisis del acontecimiento o ente poético:

La micropoética del objeto (producido) estudia la materia-forma del ente poético como producto o artefacto, a partir de una descripción e interpretación de sus principales componentes constitutivos y procedimientos organizadores. II) La micropoética genética estudia la materia-forma del ente poético como producción interna, en el hacerse de los procesos de trabajo y elaboración del ente poético durante el acontecimiento. Se trata de la poética considerada no como producto acabado sino como proceso. Es el estudio del acontecimiento poético en tanto mecanismos de trabajo y progresivo hacerse durante cada función (...) incluye los procesos genéticos de elaboración de la poética como *work in progress*, o *escritura viva*.

(2010, pág. 101)

Con respecto a estos *procesos genéticos*, el autor aclara: «Se trata de dos enfoques temporales de la inmanencia que deben articularse entre sí: el sincrónico (el ente poético en sí, ya constituido: *natura naturata*) y el diacrónico (el ente poético en el proceso de hacerse: *natura naturans*)» (2010, pág. 80). En el análisis del acontecimiento hay que *proyectar el eje de la sincronía en el de la diacronía y viceversa*; «...es necesario conocer en detalle cada momento del suceder temporal del acontecimiento, pero también es necesario poder obtener reflexiones y observaciones sobre el ente poético como unidad organizada en estructura» (2010, págs. 122-123), y añade «es relevante el componente viviente y la imprevisibilidad del acontecimiento teatral, por el que cada acontecimiento compone un cosmos poético específico y singular» (2010,

pág. 80). De lo que se concluye que las dos dimensiones de la *poíesis* deben ser concebidas desde la posibilidad de ser modalizadas.

Tabla No. 5. Forma para el estudio del ente poético

ENFOQUES DE ESTUDIO DEL ENTE POÉTICO	
Consideración del acontecimiento en sí Poética interna (inmanente)	Condiciones diversas en sí Enlaces externos
PERSPECTIVA	
Micropoética del objeto (producido)	Micropoética genética
Materia-forma del ente como producto acabado	Materia-forma del ente como producción interna, producto en proceso, poética como proceso
Descripción e interpretación de componentes constitutivos y procedimientos organizadores	Mecanismos de trabajo (progresivo hacerse)
	Procesos genéticos (enfoques temporales de la inmanencia: sincrónico y diacrónico)
	Eje sincrónico (ente en sí) Eje diacrónico (ente en proceso de hacerse)

3.6 Cartografía teatral: micropoética y correspondencia con otras poéticas

El Teatro Comparado es nuestro referente epistémico; por tanto, es necesario diseñar una Cartografía Teatral¹¹⁵ donde las poéticas (micropoéticas, macropoéticas archipoéticas y poéticas enmarcadas) se interrelacionen y contagien unas con otras; la metodología inferencial debe centrarse en la recepción de tal complejidad, epistemia plural, comunidad poética y canon (Dubatti J. , 2010).

¹¹⁵ Como una síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro (Dubatti J. , 2010)

Para comprender cómo opera este complejo entramado en el análisis de la micropoética, es necesario ubicar los *términos externos de relación*, con respecto a las diferentes poéticas del modo siguiente:

- I. Micropoética y metapoética, corresponde la poética inmanente en diálogo con la poética explícita presente en el metatexto de los mismos artistas o técnicos involucrados en el acontecimiento.
- II. Micropoética y recepción, corresponde a los textos que surgen a partir del fenómeno de recepción de la micropoética.
- III. Micropoética y macropoética interna.¹¹⁶
- IV. Micropoética y macropoética externa,¹¹⁷ corresponde a otros entes poéticos, las macropoéticas¹¹⁸ o grupos de entes poéticos.
- V. Micropoética y Archipoética teatral, corresponde a las poéticas abstractas o archipoéticas¹¹⁹.
- VI. Micropoética y acontecimientos de otras artes, creados por los mismos artistas; para-textos de la Crítica Genética y *para-poética interna*;

¹¹⁶ La relación micropoética y macropoética interna estudia el diálogo entre la micropoética inmanente y las poéticas inmanentes de otros entes poéticos teatrales producidos sincrónica o diacrónicamente por los mismos artistas. Se trata de estudiar la micropoética estudiada con las poéticas de otras creaciones teatrales del mismo creador (Dubatti J. , 2010, pág. 103).

¹¹⁷ La relación entre Micropoética y Macropoética externa estudia el diálogo entre la micropoética inmanente y las poéticas inmanentes de otros entes poéticos teatrales producidos sincrónica y diacrónicamente por otros creadores. Se trata de observar elementos de una poética común y diferencias específicas cambiando el ángulo al enfocar la obra de otros artistas. (Dubatti J. , 2010, pág. 104)

¹¹⁸ Como hemos señalado, llamamos macropoéticas a las poéticas que resultan del análisis de las poéticas de diversos individuos teatrales, es decir, poéticas de grupos de entes poéticos considerados cada uno en su inmanencia y vinculados comparativa y contrastivamente entre sí. (Dubatti J. , 2010, pág. 103)

¹¹⁹ La archipoética o poética abstracta es un modelo abstracto, lógico-poético, que excede las realizaciones textuales concretas. El ángulo de relación entre Micropoética y Archipoética estudia el diálogo entre la micropoética y las poéticas abstractas que constituyen patrimonios universales (realismo, simbolismo, vanguardia histórica, postvanguardia, tragedia, comedia, etc.). (Dubatti J. , 2010, págs. 103-104).

- VII. Micropoética y acontecimientos de otras artes, creados por otros artistas, (sincrónica o diacrónica con la micropoética estudiada); y
- VIII. Micropoéticas y archipoéticas artística-no teatral, corresponde a otras artes,¹²⁰ constituyen patrimonios universales.
- IX. Micropoética y otras disciplinas, corresponde a los sistemas extrartísticos;¹²¹
- X. Micropoética e historicidad teatral;
- XI. Micropoética e historicidad social, corresponde a manifestaciones de la historicidad ¹²², se produce a partir de tres ejes: el genético; el alternativo; y el dialógico.
- XII. Micropoética y subjetividad externa, corresponde a la producción de la subjetividad del acto ético, arquetípica y la histórica del convivio, de la vida cívica, institucional y la subjetividad del espectador.
- XIII. Micropoética en marcos axiológicos, corresponde a la escala de valores, (marcos axiológicos, no homogéneos, diversos y fragmentarios). (2010, págs. 103-107)

¹²⁰ La Estética Comparada es una disciplina que favorece la confrontación entre distintas artes para establecer vínculos y diferencias. Este ángulo, estudia el diálogo entre la micropoética y la poética de acontecimientos artísticos no teatrales (plástica, cine, música, radio, televisión, etc.) (Dubatti J. , 2010, pág. 105).

¹²¹ La visión interdisciplinaria focaliza el diálogo entre la poética inmanente y los sistemas de organización, objetivos y conceptuales de disciplinas y campos no teatrales ni artísticos (ciencias, medicinas, filosofía, historia, ecología, Derechos Humanos, sociología, folclore, etc.), con las que los artistas están conectados directa o indirectamente. (Dubatti, 2010, p. 105).

¹²² La pregunta por la historicidad se centra en las condiciones de posibilidad de emergencia histórica de un acontecimiento. Incluye la especulación contrafáctica como herramienta de conocimiento (...) se parte del supuesto historicista de relación de necesidad entre la poética y el polisistema histórico. Llamamos de esta manera a la interrelación de planos de régimen de experiencia en la empiria. (Dubatti, 2010, p. 105-106)

Tabla No. 6. Cuadro de los términos externos de relación de la micropoética¹²³

Micropoética		
Términos externos de relación		
Micropoética y	1. Metapoética	Poética explícita del metatexto.
	2. Recepción ¹²⁴	Textos que surgen a partir de la recepción.
	3. Macropoética interna ¹²⁵	Poéticas de otras creaciones teatrales del mismo creador (en diacronía o sincronía).
	4. Macropoética externa	Otros entes o grupos de entes externos.
	5. Archipoética teatral	Poéticas abstractas o archipoéticas (lógico-poético, patrimonios universales).
	6. Acontecimientos de otras artes de los mismos artistas	para-textos de la Crítica Genética y para-poética interna.
	7. Acontecimientos de otras artes, creados por otros artistas,	Sincrónica o diacrónica con la micropoética estudiada.
	8. Archipoéticas artística-no teatral,	Constituyen patrimonios universales corresponde a otras artes.
	9. Otras disciplinas	Corresponde a los sistemas extra-artísticos.
	10. Historicidad teatral	
	11. Historicidad social	Historicidad, ejes: genético, alternativo y dialógico.
	12. Subjetividad externa	Subjetividad del acto ético.
	13. Marcos axiológicos	Escala de valores.

¹²³ Lo que se halla resaltado en gris son los términos de relación que aplican a la presente investigación.

¹²⁴ Textos publicados e inéditos de los espectadores del montaje DC.

¹²⁵ Abordaremos el análisis fenomenológico del montaje Arrebato Opus 52

3.7 Determinación del corpus de la micropoética

Para definir el *individuo poético* y el *individuo poético arquetípico*, el investigador deberá considerar que el primero surge de tres opciones: el estudio de un *acontecimiento único*, un individuo poético histórico singular que debe ser localizado y fechado en una única presentación al público con las siglas de la obra y número de función, por ejemplo: DC-15 (*Descripción de un cuadro*, en su función 15); un mismo acontecimiento en la variación sucesiva de su realización, por ejemplo: DC-15, 19, 13, la cual contempla lo estable y lo variable de cada función. El segundo caso es consecuencia de la construcción de un acontecimiento-modelo que parte de los rasgos estables que se observan en las diferentes funciones. (Dubatti J. , 2010, págs. 106-108).

Es necesario partir del análisis de las micropoéticas para articular los entes poéticos de acuerdo con los *ejes organizativos internos de la poética inmanente* (los materiales, trabajo, procedimientos, aspectos temáticos y morfológicos, bases epistemológicas, entre otros) y los *ejes organizativos externos* (historicidad, subjetividad, Estética Comparada y demás). Así, la identificación de similitudes o diferencias permitirá sub-agrupar los entes poéticos y establecer conexiones con otros conjuntos (Dubatti J. , 2010, pág. 111).

A más de considerar las tipologías poéticas,¹²⁶ el análisis implica la interrelación: trabajo-estructura-concepción de teatro, la dependencia e interinfluencia de los dos primeros es modalizada por la tercera (Dubatti J. , 2010, pág. 117). El acontecimiento puede estudiarse: en sí mismo, la presencia del investigador en el acontecimiento histórico (en una o varias funciones); a

¹²⁶ Tipologías poéticas: “Poética unitaria y sub-poéticas parciales; poéticas implícitas/explicitas; poética genética o en proceso/ poética objeto o producida; poéticas transhistóricas/poéticas históricas; poéticas abiertas/poéticas cerradas; poéticas productivas/reproductivas/epigonales” (Dubatti J. , 2010, págs. 112-113).

partir de los materiales sobre el mismo (audiovisuales, fotografías, iconografía, testimonios, publicaciones y demás); a partir de la construcción implícita que un texto dramático (sea prescénico o postescénico) construye del acontecimiento (Dubatti J. , 2010, pág. 118).

El estudio del proceso poético implica también dos momentos relevantes: el trabajo humano durante el acontecimiento teatral en su proceso de producción, la definición y asignación de roles (artistas, técnicos, y espectadores) de acuerdo con las diversas poéticas; y los procesos anteriores al acontecimiento (ensayos, y preparativos previos a la función) *entre* acontecimientos (difusión de la obra) y *posteriores* al acontecimiento (Dubatti J. , 2010, pág. 119).

En estos momentos del trabajo creativo, es necesario ubicar el espectro de operaciones en lo referente a la dimensión signica del cuerpo poético y del cuerpo presemiótico: «producción de acciones corporales físicas y físico-verbales; directrices y conceptos a priori que guían al artista durante la generación del acontecimiento, la gestión, el montaje, la operación del sonido, luces, etc.» (Dubatti J. , 2010, pág. 121), y todo lo que concierne a la técnica¹²⁷.

Para el análisis de los datos nos centramos en el significado de los contenidos, los cuales reflejan la realidad subjetiva de los participantes (narrativas y descripciones), a través de lecturas de las transcripciones de las entrevistas que en cada revisión aportan nueva información. En un segundo momento se registran las anotaciones (resúmenes, paráfrasis y citas), y se organiza el material en fichas de registro, con la intención de asociar ideas que dan como resultado interpretaciones preliminares (reflexiones y observaciones). A continuación, ubicamos los temas

¹²⁷ “(...) el conjunto, tipo, calidad y pertinencia de las estrategias que desarrolla un artista para el trabajo de producción de la *poiesis* y su formación de disponibilidad (adquisición de saberes, entrenamiento, capacitación). La técnica incluye aspectos externos e internos, y está directamente desarrollada con el régimen de instrucciones conceptuales que contribuye a conducir el trabajo. Teoría y práctica van ligadas en la dimensión del trabajo. (Dubatti J. , 2010, pág. 121).

destacados (síntesis de las primeras notas) y, finalmente, procedemos a la agrupación de temas, considerando tanto su capacidad de “atracción” como sus relaciones lógicas.

La selección de los entrevistados fue intencional: personas que se han mantenido cercanas y que han observado el proceso en el transcurrir de varios años (actores-investigadores, técnicos-artistas, espectadores especializados y no especializados, críticos teatrales), y expertos que no tenían información previa del trabajo. Las preguntas, en estos casos, resultaron significativas y lograron despertar su sensibilidad; aportaron de manera profunda a la investigación y, al mismo tiempo, brindaron confianza y credibilidad con respecto a la información obtenida, la cual es reforzada con el método de triangulación mencionado, para corroborar el resultado del análisis de las entrevistas.

Luego de la exposición metodológica, organizamos el recorrido de análisis del individuo poético (*Descripción de un cuadro*), del modo siguiente:

Tabla No. 7. Esquema general del procedimiento de análisis aplicado a los montajes.

Esquema general del procedimiento de análisis que aplicaremos para el estudio del montaje en el siguiente epígrafe, cuyo objetivo es determinar cómo opera la «*ensión erótica*» en el montaje *Descripción de un cuadro*.

RECORRIDO DEL ANÁLISIS		
Rol del investigador		
Investigador-creador (<i>poíesis</i>)	Investigador-espectador (<i>autopoíesis</i>)	Investigador-filósofo (filosofía a partir del teatro)
<i>Poíesis</i> directa, (laboratorio de percepción)		
Múltiples abordajes		Múltiples recepciones
Tensión de campos ontológicos y tensión de subjetividades		

Disciplina		Enfoque		Parámetros		
Poética Comparada		Ontológico/fenomenológico		trabajo-estructura-concepción de teatro		
Metodología inferencial de análisis de la <i>poiesis</i> convivial: (<i>poiesis</i> productiva y <i>poiesis</i> receptiva) trayectorias: inductiva y deductiva						
Planos				Modalidades		
material a priori	<i>poiesis</i>	concepción del teatro	nuevo ente	estructura poética preexistente	sistema conceptual a priori	<i>autopoiesis</i> sin determinaciones previas
Enfoque del ente poético						
El acontecimiento en sí				Condiciones diversas de sí		
Perspectiva						
micropoética del objeto producido				micropoética genética		
componentes constitutivos		procedimientos organizadores		mecanismos de trabajo (progresivos) y enfoques genéticos		
				eje sincrónico		eje diacrónico
Términos de relación externos de la micropoética						
metapoética						
recepción						
macropoética						
archipoética teatral						
archipoética no teatral						
historicidad social						
subjetividad externa						
marcos axiológicos						
Estudio del proceso poético						
<i>Descripción de un cuadro</i>						

DC ¹²⁸		
Ejes organizativos internos		Ejes organizativos externos
en sí mismo	a partir de los materiales	construcción implícita de un texto sobre el acontecimiento
Proceso de producción del trabajo		Momentos anteriores al trabajo

¹²⁸ Nomenclatura propuesta por Dubatti para referirse al *individuo poético*.

SEGUNDA PARTE

HACIA UNA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS

Los fantasmas aparecerán bajo ciertas condiciones, cuando aún no está demasiado oscuro ni hay demasiada luz (en el amanecer o en el ocaso¹²⁹). Al principio los muertos no se dan cuenta de que están muertos. Cuando se pellizcan les duele. Piensan que aún tienen sus cuerpos. Pero es solo una ilusión; todo es mental. Van por ahí hablando con la gente normalmente, pero nadie nota su presencia, nadie puede verlos ni oírlos”.

Proyecto cinematográfico: *Phantoms of Nabua/Fantasmas de Nabua* (2009) Apichatpong Weerasethakul.

(Sánchez J. , *Dramaturgia en el campo expandido*, 2011, pág. 244)

¹²⁹ Cuando se escucha la flauta del dios *Pan*.

**CAPÍTULO 4 LA METAMORFOSIS DE EROS: (OBSERVACIÓN, ORGANIZACIÓN
EPISTEMOLÓGICA Y ANÁLISIS DEL ENTE POÉTICO: *DESCRIPCIÓN
DE UN CUADRO***

Los parámetros desde los cuales observamos el modo en que opera la «*tensión erótica*», se centran en la experiencia subjetiva que resulta del estudio del fenómeno teatral desde una perspectiva territorial (materialidad y subjetivación) que supone la complejidad de la observación del acontecimiento y su dinámica en las diversas relaciones territoriales. Pensamos el acontecimiento desde el enfoque centro/periferia; hegemónico/subalterno; y, desde la complejidad de la dimensión «Territorialidad», propuesta por Dubatti (Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado, 2019)

El mapeo del análisis propuesto contempla la obra en diversos territorios, y se centra en: la experiencia de los espectadores (diversas formas de percepción del fenómeno); la procedencia y formación de los artistas; los cambios de elenco; maestros involucrados en el proceso de creación de la obra; el intercambio pedagógico con otras universidades; la relación con otros contextos geográficos; las referencias bibliográficas, en constante proceso de territorialización y desterritorialización en lo que respecta a las construcciones de subjetivación; y, el cotejo con otros entes poéticos, creaciones de la misma investigadora.

Dubatti en su artículo *Descripción de un cuadro, de Heiner Müller a Madeleine Loayza: experimentalismo en las nuevas teatralidades internacionales*, hace referencia al respecto:

Por su potencia artística, Descripción de un cuadro podría descontextualizarse de Ecuador y Latinoamérica; sin embargo, exhibe un múltiple anclaje en su territorialidad que lo hace más significativo aún. En términos comparatistas, este Descripción de un cuadro se constituye en las tensiones de territorialización, des-territorialización y re-territorialización del espacio subjetivado, comunidad de destino y sentido, de Ecuador y Latinoamérica.

(Loayza, M. [ed.], 2019a, pág. 22)

Compartimos la perspectiva de Territorialidad que propone Dubatti «el acontecimiento teatral es el territorio desde donde produzco energía para el mundo» (Territorio, Convivio y Existencia, 2019). En nuestro caso, se trata de un dialogo entre diversidades para ubicar las coincidencias y las disidencias, con el objetivo de señalar las zonas liminales de conexión entre los diversos espacios y matrices que a través de la subjetividad del *expectador*¹³⁰ evidencia la «*tensión erótica*» que se genera en esa *poíesis* expectatorial.

Proponer un enfoque decolonial permite atender a todo aquello que de alguna manera permanece invisibilizado en análisis tendientes a homogeneizar una experiencia *viva*; de este modo evitamos simplificaciones o reducciones. El estudio del fenómeno teatral desde un conocimiento territorial corporal (el cuerpo como primer territorio) observa las propias subjetividades, imaginarios y saberes, pues los artistas-investigadores producimos e intercambiamos conocimiento desde nuestra praxis territorial, se trata de un pensamiento anclado, único y específico, tendiente al empoderamiento del artista, una filosofía desde la praxis

¹³⁰ En este apartado utilizamos el concepto *expectador*, propuesto por Dubatti en lugar de espectador, con la finalidad de enfatizar lo liminal teatral. La expectación como acción del espectador, su capacidad de esperar. “La expectación es una acción o función que, en la zona del acontecimiento teatral, puede ser llevada adelante por cualquier agente: el actor, el técnico-artista y/o el espectador” (Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado, 2019, pág. 99).

que atiende tanto lo común como lo diverso (Dubatti J. , Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado, 2019).

Analizar *Descripción de un cuadro* considerando la complejidad territorial que ello supone, transgrede el pensamiento subalterno con el que hemos sido formados para producir un pensamiento territorializado e instaurar campos/formas de decolonialidad mediante dispositivos poéticos que configuran la *poíesis* escénica en sus tres modalidades: productiva, receptiva y convivial.

En *DC*¹³¹, el dramaturgismo como soporte conceptual y las prácticas performáticas como dispositivo poético son pilares que sustentan el proceso de investigación-creación, que apunta la propuesta escénico-performativa, centrada en el encuentro orgiástico entre los diversos espacios y matrices que intervienen en la factura de la obra: el lenguaje corporal y las acciones performáticas propuestas por los actores, la música y el video de Bertrand Cantat, las fotografías realizadas por miembros del equipo; los “objetos vivos” (las moras, las naranjas, la tierra, el vino, el *bonsái*) y el texto escrito por Müller.

El acontecimiento teatral, en este caso, resulta de un proceso holístico complejo, por lo cual el análisis recurre a la autoetnografía que observa la experiencia de la investigadora como directora-creadora, y al método fenomenológico para ahondar el proceso de investigación-creación-recepción en lo que respecta a los significados asociados a las experiencias centradas en

¹³¹ Siglas de la obra *Descripción de un Cuadro*, de Heiner Müller, dirigida por Madeleine Loayza. Se utilizarán desde este apartado hasta el final de la investigación.

la interacción humana¹³², en lo que respecta a la micropoética interna como a la micropoética genética.

En lo que respecta a la descripción del fenómeno, atendemos al contexto específico de cada función, desde el relato experiencial-testimonial de los involucrados. Se trata de una aproximación mediante el análisis fenomenológico interpretativo centrado en el significado que las personas (actores, espectadores y demás involucrados) otorgan a su propia experiencia. Al tratarse de experiencias significativas recurrimos a la hermenéutica como teoría de la interpretación.

Observar los casos experienciales de manera profunda implica escoger un número reducido de informantes, ya que no se requieren de grandes poblaciones como exige la investigación cuantitativa. De tal modo, la información obtenida para analizar la micropoética *DC* la constituyen diez entrevistas, cinco artículos publicados por expertos en libros, cinco testimonios, cinco críticas publicadas en la prensa, revistas especializadas en teatro, blogs, y páginas web y testimonios de los espectadores. La información se trianguló con sesiones de observación de videos y fotografías de la obra, bitácoras, y fichas de registro de la directora y del equipo involucrado.

Recorrido metodológico

El estudio del ente poético *DC*, se enfoca en las particularidades de la propuesta (su cosmos poético, específico y singular), para lo cual será necesario retomar lo expuesto en la I Parte de la investigación, capítulos 1, 2 y 3, en lo que respecta a los lineamientos que guían el presente

¹³² Aborda las relaciones: actor/director/técnico-artista/dramaturgista/dramaturgo; actores/actores; y actores/espectadores.

estudio, aplicado a cada micropoética. La recepción de tal complejidad se centra en una epistemia plural, comunidad poética y *canon* (Dubatti J. , 2010).

4.1 Planos de análisis del individuo poético¹³³: Descripción de un cuadro (DC).

Posición desde la cual vamos a observar el objeto de estudio, centrado en la «*tensión erótica*» como fenómeno sensoperceptivo. Para introducirnos adecuadamente en el análisis de la dramaturgia escénica de la obra *Descripción de un cuadro*, sugerimos leer el texto escrito por Heiner Müller (material *a priori*), la obra original fue escrita en 1984¹³⁴.

Concepciones de teatro con las que se referencia la obra

Los planos desde los cuales se realiza el estudio, consideran la materia *a priori* —la obra de Müller, dramaturgia textual— y la literatura científica abordada en los capítulos 1, 2 y 3 de la I Parte de la presente investigación, a lo cual se suman los referentes propuestos en el presente capítulo, y los materiales que resultan de la investigación y la praxis artística, como son: *dramaturgismo, soporte conceptual del proceso de investigación-creación en la puesta en escena de la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*, (a publicarse en tres idiomas: español, francés e inglés por la AITU/IATU).

El artículo de la investigadora: *La ruptura de lo inquebrantable: poéticas de la fragmentación en el montaje Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*, publicado en *Retrato de mujer con naranjas*, libro editado y compilado también por la investigadora; así como otros

¹³³ Ver tabla 4, capítulo 3, I Parte de la investigación.

¹³⁴ En primer término, consideramos indispensable la lectura del texto *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller, con el objetivo de abordar el análisis de la dramaturgia escénica en cotejo con la dramaturgia textual que propone el autor.
<https://www.dropbox.com/s/u9dwydq560h0jd/Selecci%C3%B3n%20obras%20Heiner%20M%C3%BCller.pdf?dl=0>

artículos de la misma publicación: *Descripción de un cuadro de Heiner Müller a Madeleine Loayza: experimentalismo en las nuevas teatralidades internacionales* (Jorge Dubatti); *Descripción de un cuadro: crudezas sexuales y juegos mentales* (Carmen Jijón); *La animaversión por la imagen y su potencial como herramienta para la aproximación al acontecimiento escénico posdramático. Descripción de un cuadro y la oportunidad de redefinir los límites entre el teatro y el arte de la performance* (Jorge Poveda); *Desgaste punto Müller o la incesante repetición del fin* (Raúl Valles) (Loayza, M. [Ed.], 2019). Artículos publicados en periódicos, revistas y sitios web sobre la obra: *Pintar en el vacío* (Ileana Almeida, *El Comercio*); *Una propuesta audaz* (Raúl Arias, *Revista el Espejo*); *El Espacio de las apariencias* (Santiago Rivadeneira, *Revista El Apuntador*); *Descripción de la Descripción de un cuadro* (Petronio Cáceres); *La mujer reflejo* (Mónica Ramos); *Vuelvo* (Alexandra Londoño).

Para el análisis en cotejo con otra propuesta escénica de la misma investigadora, incluimos el artículo: *Hacia una fenomenología de la escena: la experimentación senso-perceptiva en el montaje Arrebato Opus 5*”, publicado en el libro: *Pedagogía Teatral. Procesos formativos, perspectivas críticas y metodologías de investigación* (Loayza, M. [ed.], 2019a).

El registro audiovisual fue otro puntal indispensable para abordar el presente capítulo; contempló los trabajos de los artistas-fotógrafos Santiago Hidalgo, Javier Escudero, Micaela Cáceres, Martín Salcedo y *Transmedia-U Caldas-Manizales*.

4.2 Aproximándonos a la metáfora, el dramaturgismo

“La labor del dramaturgista se desarrolla en las sombras, vigilando la metáfora”.

Jeftanovic, (2008, p. 50)

El dramaturgismo,¹³⁵ entendido como soporte conceptual de la propuesta, expone los referentes teatrales abordados en el proceso de investigación-creación. Empezaremos con su definición, importancia y aplicación práctica al trabajo creativo, las herramientas que utiliza y los roles de quienes lo asumen.

El taller de dramaturgismo llevado a cabo por la dramaturgista chilena invitada Macarena Andrews, (Taller de dramaturgismo, 2014) aportó herramientas importantes para comprender qué es y cómo se construye el soporte conceptual de un proceso de investigación-creación que decantaría en la dramaturgia escénica (Heras, 2015, pág. 100)¹³⁶ *DC*, permitiendo que el andamiaje escénico se monte y desmonte, sistematice y reconfigure constantemente, al mismo tiempo, sostiene el *pretexto* inicial que guía el descubrimiento. De este modo, la dramaturgia del montaje muta en cada sesión de trabajo, y deja la huella sobre la cual se bordará el resultado final. La dramaturgia escénica se construye en los niveles entendidos como dramaturgia textual, dramaturgia de montaje y dramaturgia del espectador (Monte, Fernanda del, 2013, pág. 16)

Uno de los pilares en el proceso de investigación-creación *DC*, es la incorporación del dramaturgismo como soporte teórico-práctico que precede y determina la puesta en escena.

¹³⁵ El capítulo recoge el artículo a publicarse por AIUTA/IATU, el cual aborda el proceso del taller de dramaturgia y dramaturgismo realizado por Macarena Andrews, en el marco del proyecto de investigación: “Incidencia de la educación continua y la investigación teatral en la conformación de la Compañía Experimental de Teatro Universitario”, proyecto ganador convocatoria 2013 UCE.

¹³⁶ Entendemos por dramaturgia escénica el resultado del cruce de los espacios definidos por Guillermo Heras como: espacio actoral, espacio dramático (textual y conceptual), espacio escenográfico (incluye el escénico), espacio icónico, espacio sonoro y espacio lumínico. Sin embargo, entendemos el espacio actoral, como parte del corporal, y sumamos al escenográfico el espacio objetual (Heras, 2015, pág. 100)

Previo a la selección de esta obra de Müller e inicios de su indagación escénica, se analizaron otras obras del mismo autor, en este caso: *La misión* y, *Cuarteto*, el estudio teórico-práctico culminó en el portafolio de dramaturgismo de todos los participantes del taller, con los cuales iniciamos el proceso de investigación-creación DC.

Una de las razones por las cuales escogimos la obra de Müller responde a la necesidad de ampliar los referentes de creación de los contenidos de estudios de pregrado, en el rediseño curricular y puesta en marcha de la actual Carrera de Artes Escénicas de la FAUCE. El estudio del teatro contemporáneo permitió explorar diversos procedimientos de encuentro con el espectador como son la intertextualidad, el *pastiche*, el *fragmento sintético*¹³⁷, la ruptura con los relatos causales, la dramaturgia fragmentaria, al confrontar la visión logocentrista, aportando experiencias relevantes para al proceso de investigación y difusión de la propuesta.

4.2.1 Rol e importancia del dramaturgista

Pavis (1990), en *Diccionario del teatro*, señala como el primer dramaturgista a Gotthold Ephraim Lessing, dado el carácter de su escrito *Dramaturgia de Hamburgo* (1767-1769), *Compilación de críticas y reflexiones teóricas, una tradición alemana de actividad teórica y práctica*. En 1920, también en Alemania, Bertolt Brecht se iniciaba como dramaturgista de Erwin Piscator, con quien compartía su postura política y entablaría una colaboración genuinamente creativa con el objetivo de asumir la creación teatral en su nivel más práctico. Andrea Jeftanovic (2008) menciona a Gay Kaynar, quien hace referencia a la figura de *inter alia*

¹³⁷ Consiste en un: “*collage* de escenas sin fábula lineal, prestando mayor atención a la intrahistoria (la producción y reproducción de la realidad social en la vida cotidiana) que a la Historia de los héroes geniales y las fechas decisivas (este hecho constituye de todas formas una característica general de las obras de Müller). (“Presentación de un autor incómodo”, en Archivo Heiner Müller)”. (Prado, 2003).

propuesta por Brecht, como acompañante del proceso de producción teatral (concepción e implementación) en sus distintas etapas: escritura, investigación, edición, traducción y demás.

El dramaturgista realizaba ajustes a las obras, con la intención de determinar el interés de las compañías para llevarlas a escena. Expedía un informe al autor de los escritos, basándose en la relación *bueno-malo-bueno* (apreciación crítica a la propuesta, con énfasis en su desarrollo y mejoramiento). De este modo, promovía la producción de obras y encontraba claves relevantes que permitían potenciar el rol de los autores como dramaturgos. Pavis (1990), señala que el dramaturgista asume la figura de consejero literario, curador, asesor y pensador crítico, siendo el encargado de escoger el repertorio y contextualizar el texto; como miembro de un equipo creativo (institución o compañía teatral), era el responsable de elegir no solo las obras que se llevarían a escena sino también era responsable de su preparación.

Históricamente el dramaturgista ha persistido en la lucha sobre el control de los territorios creativos situándolos en tensión. Desde una suspicacia profunda transita entre la reflexión crítica y la práctica artística. Decidir qué se pone en escena resulta una tarea compleja: hay una decisión política que debe ser aclarada.

El dramaturgista está encargado de la ingeniería del texto, contribuyendo al proceso en el cual la dimensión verbal de la producción planificada de lo dramático, y no dramático, logra hacer converger las circunstancias extratextuales, las dinámicas internas, los múltiples niveles de la producción.

(Jeftanovic, 2008, pág. 48)

Su función es promover una reflexión constante a partir de la investigación acerca del tema que trata la obra, el registro de los ensayos, las lecturas y los diversos materiales propuestos, con

el objetivo de aclarar la búsqueda conceptual de la propuesta. Mantiene una actitud crítica y, al mismo tiempo, provoca un intercambio enriquecedor con el director y demás integrantes del proyecto. Su misión consiste en encontrar sentido entre forma y contenido, problematizar en las implicaciones artísticas del texto y orientarlo hacia la puesta en escena, debe «ubicar los materiales textuales y escénicos, extraer las significaciones complejas del texto escogiendo una interpretación particular, y orientar el espectáculo en el sentido elegido» (Pavis, 1990, pág. 157).

En el proceso de montaje, su rol potencia todo lo que sucede en el ensayo, evalúa si lo propuesto tiene o no sentido para el público, coteja lo que observa en el escenario con lo acordado con el director y el equipo. Su presencia en el proceso de montaje no demanda más de un ensayo semanal, de este modo, evita quedar «capturado» por la lectura *in situ* del momento, y no perder la perspectiva con respecto al sentido del trabajo.

Al interior del equipo creativo desempeña otras funciones: recomienda las obras que deben ponerse en escena, modifica su lenguaje, programa la crítica interna, lleva a cabo traducciones y adaptaciones del texto (Pavis, 1990). En el trabajo «uno a uno» con los demás integrantes, orienta al dramaturgo y facilita su tarea porque lo ayuda a pensar en el espectáculo. Asesora al director con respecto a lo que acontece en la escena; se dirige al equipo solo cuando este lo requiere; así logra minimizar una posible tensión al reconocerse contenedor del sentido conceptual del espectáculo.

El dramaturgista direcciona su interés en la propuesta de lectura a la que quiere que acceda el espectador en el momento de vivenciar el espectáculo —una, entre diversas posibilidades—. Se plantea preguntas sobre cómo incorporar en la propuesta lo que él mismo comprende y siente al presenciarla. En este sentido, es pertinente reflexionar sobre el hecho de que cada obra está

dirigida a un público específico; por lo tanto, hay que preguntarse acerca del tipo de diálogo que se quiere provocar y también considerar la sensibilidad social hacia la cual está dirigida la obra. Es fundamental identificar con claridad a quiénes tenemos del otro lado del escenario y es indispensable preguntarse por qué se debe poner en escena tal o cual obra; por qué únicamente cierto público accede a ella. En tales decisiones opera la sensibilidad del equipo, de la propia obra y del público.

El hacer teatral, comprendido como un modelo sistémico, incluye varias figuras: director, diseñadores, actores y técnicos. Cada instancia se articula en distintos niveles y tipos de relación. El dramaturgista facilita las relaciones creativas entre los miembros del sistema y promueve la discusión como lugar de interrogación entre las diferentes figuras que participan del hecho creativo. Desde esta condición, se aborda el montaje como lugar de conflicto al provocar una reflexión constante sobre lo que se va a tratar y quiénes lo van a presenciar.

4.2.2 Instrumentos del dramaturgista: el portafolio

El portafolio del dramaturgista es el respaldo intelectual en el que se documenta la información que proviene de diversos campos de estudio y que sirve de soporte para la investigación que el director y los actores asumen desde la praxis escénica. No se trata solo de un registro visual: el portafolio revela el imaginario en el cual se fundamenta la propuesta en lo que respecta a las pautas que el director y el equipo de trabajo enfrentan en el proceso de la dramaturgia escénica. Es el recurso que permite al equipo formular preguntas que dinamicen el proceso de creación: ¿Por qué es necesario montar la obra en el contexto local? ¿Cuál es el punto de vista que se le dará al proyecto? El portafolio es el resultado material del cruce entre el conocimiento, el referente de estudio y la sensibilidad artística de los involucrados.

En nuestro caso, el inicio del proceso de dramaturgia escénica *DC*, considera los diversos portafolios elaborados por todos los participantes del taller; los cuales sirvieron para contrastar lo que generaba la indagación creativa durante el proceso, y su aporte como un primer impulso de gestación de la dinámica. Cada portafolio da cuenta del particular enfoque del autor con respecto a la obra, sus primeras impresiones y reflexiones, traducidas en imágenes y textos, voces y sonidos.¹³⁸ Material diverso que, sin embargo, confluye de algún modo y da cuenta de una imagen conjunta construida desde el intercambio intelectual del cuerpo aplicado en la búsqueda de disparadores de sentido.

4.2.3 El rol del dramaturgismo aplicado al análisis y de la obra: aparición de los primeros referentes.

La figura histórica del dramaturgista ha ido cambiando debido a las adaptaciones del material textual en territorios y contextos específicos. El proceso teórico-práctico del taller de dramaturgismo sobre *DC*, se propuso rescatar la presencia del cuerpo bajo cánones contemporáneos al entender el cuerpo como un constructor de sentido, por lo que nos enfocamos en las acciones y movimientos que decantarían más adelante en partituras físicas. En tal razón, surge en el proceso la necesidad de incorporar el trabajo sobre la máscara¹³⁹ de Vsévolod Meyerhold y los *plastiques*¹⁴⁰ de Jerzy Grotowski. Ambos procedimientos permitieron ahondar

¹³⁸ Al respecto A. Londoño señala en el informe final del taller: “En esta experiencia, también tuvimos la oportunidad, desde la perspectiva de cada quien, de compartir el *portafolio del dramaturgista* y con él, su percepción de la obra elegida, lo que fue muy interesante y nos aportó para la segunda parte del taller, viendo reflejado en la práctica lo que previamente habíamos visto de forma teórica en los aportes de cada uno”, ver índice de anexos, No. 9.

¹³⁹ El trabajo de la máscara en relación con el autocontrol emotivo y la movilidad física; en nuestro caso ayudó en la etapa de exploración emocional de la obra.

¹⁴⁰ Los *plastiques* o ejercicios plásticos, encarnan la conjunción de los opuestos: estructura y espontaneidad (forma y flujo de la vida), entrenamiento dirigido a liberar al actor de sus imposiciones culturales; parten de un conjunto de detalles formales muy precisos. Se trata de despertar los nervios, ser más sensible para que el impulso se

en el acontecimiento escénico como presencia en convivio más que representación¹⁴¹. La situación *convivial*¹⁴² entre actor y espectador —relación única que propone el teatro como disciplina artística— permite que el rol de la directora y el dramaturgista se extiendan hacia otros roles como el de técnico-artista, diseñadores, entre otros.

En relación con el texto escrito por Müller, la ausencia de diálogos nos permitió repensar el valor de la palabra y no de la fábula que prioriza la razón, lo que provoca la irrupción de la presencia (la contingencia del cuerpo en escena) al potenciar lo sonoro y no únicamente lo lingüístico. Parafraseando a Lehmann, en el artículo *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático* (“013), Fernanda del Monte señala:

...para Lehmann, los nuevos textos se ven más como una institución de la oralidad o un texto que yuxtapone superficies de lenguajes en lugar de diálogos. Más adelante, subraya que estos textos escritos en tono con el teatro posdramático están más cerca de lo que sería un teatro lírico, materiales que ayudan al director teatral a la creación de una textualidad, no son textos que funcionan como base de la representación ya que justamente es este concepto el que en el teatro posdramático entra en crisis.

(Monte, Fernanda del, 2013, pág. 5)

convierte en acción de inmediato, el *conjunctio oppositorum* conduce a la búsqueda de lo que Grotowski llamó *cuerpo-memoria*. (Sais, Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski, 2015).

¹⁴¹ Al respecto Alexandra Londoño en su informe final del taller expresa: “Se nos proporcionaron herramientas de trabajo, leímos y aplicamos ejercicios de Grotowski y Meyerhold; entre ellos, los que en mi experiencia resultaron más sugestivos fueron: transformar un texto leído en música para una partitura física, utilización de máscaras emocionales, transformar la partitura abstracta en acciones escénicas, uso de referencias animales y de elementos para crear el personaje, manipulación de objetos y evolución de estos, uso de la palabra con cargas emocionales” (Ver índice de anexos, No. 9).

¹⁴² *Convivio* o acontecimiento *convivial* es la reunión de cuerpo presente (presencia viva, sentida, con énfasis en establecer el contacto con el espectador), sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana. Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica* (Buenos Aires: ATUEL, 2012, p. 35).

Tal procedimiento, en nuestro caso, encuentra en el cuerpo un lugar para *emerger* desde diversas superficies de lenguajes, como las refiere Lehmann. En el intento por construir *otro* cuerpo físico nos aproximamos a los postulados posdramáticos desde el imaginario de cada actor y actriz.

La deconstrucción del texto escrito por Müller hace referencia a un «desquiebre» de textos clásicos para construir su propuesta. Tal procedimiento exigió del dramaturgista (y la directora-dramaturgista), «remontar» dicha deconstrucción y actualizarla, para descubrir dónde se instala una posible lectura del texto y reconocer su coexistencia en nuestra territorialidad. De este modo, se aclaran los aspectos políticos e históricos, estéticos y formales de la obra, y es la opción política de la directora la que define qué decisiones convienen al trabajo.

En un primer momento, las posibles lecturas que lleva adelante el equipo creativo surgen del texto, por tanto, no se impone una sola individualidad a la obra (incluida la del director), sino que tenemos presente, y nos preguntamos reiteradamente, cuáles fueron las fuerzas que generaron ese texto y las que habitan en cada uno de nosotros para enfrentarlo (¿Qué de mí puede entrar en juego?). Definir cuál es el punto de vista que se impone en relación directa entre el otro y *lo otro*, y yo. De esta manera, se establece una relación dialógica (de igual a igual), entre equipo creador y director. Podemos tomar como metáfora el mito del hilo de *Ariadna*: el espectáculo es el laberinto, el Minotauro son los personajes, la dramaturgia es el hilo conductor (elemento clave y de una ligereza necesaria) la excusa que nos permite contar la historia. De este encuentro dialógico la obra terminará por contarse a sí misma.

En esta etapa del proceso creativo, la incorporación del dramaturgismo ayuda a mantener el rumbo, orienta la búsqueda conceptual del proyecto, pues lo encamina con sentido hacia *texto*

espectacular o dramaturgia escénica de la cual participa el espectador, donde se actualizan y concretizan los lugares de indeterminación del *texto dramático* o, en este caso, del texto escrito. Así, el análisis del texto teatral llevado a cabo por el dramaturgista se actualiza en la dramaturgia escénica. El fenómeno de actualización en presencia de otros (los espectadores), entregado por personas en específico (los actores), resulta ser lo esencial del encuentro que no ocurre hasta que no se viva la experiencia en el intercambio escénico. Salimos de la trama para entrar en la dramaturgia.

En palabras de J. A. Sánchez:

...una interrogación que se resuelve momentáneamente en una composición efímera, que no se puede fijar en un texto: la dramaturgia está más allá o más acá del texto, se resuelve siempre en el encuentro inestable de los elementos que componen la experiencia escénica.

(Dramaturgia en el campo expandido, 2011, págs. 19-20)

La propuesta no contempla algunos elementos esenciales del teatro dramático, como los personajes (*dramatis personae*¹⁴³), la acción dramática sustentada en lo *mimético referencial* con el objetivo de reproducir o ser parte de la realidad –imitando un hecho o una acción exterior–, sino que se adhiere más bien a la concepción posdramática, para construir *su propia realidad teatral*. El montaje “transita” entre ambas concepciones como artefacto híbrido, constructo de teatralidad cercano más bien a la categoría de lo que se denomina *performance teatral*.

¹⁴³ Los personajes (o máscaras) del drama se agrupan en una lista que precede a la obra. *Diccionario del teatro*, (Pavis, 1990, pág. 155).

4.2.4 El dramaturgismo aplicado a los procedimientos para la dramaturgia escénica

En lo que respecta al dramaturgista, dentro del proceso de la indagación corporal, su intervención se encaminó a la incorporación de algunos principios de la propuesta grotowskiana del tercer periodo, *el arte como vehículo*¹⁴⁴, con el interés de recuperar la experiencia de la copresencia física en el *convivio*, entendido como el otro vivo en contacto conmigo (Dubatti J. , 2010). En este sentido, recurrimos a una pluralidad de códigos, con el fin de provocar y contactar con el espectador, que incluyen los diferentes espacios: el sonoro, la música, las voces en vivo y en off, el escenográfico y escénico, el video, la escenografía, el objetual, elementos sensoriales (apelan a los diversos sentidos), el corporal, el actor ocupa un lugar relevante en lo que respecta a la gestualidad kinésica, la precisión en las acciones y al mismo tiempo lo instintivo, mientras la palabra actúa sin discurso, enfatizando en el ritmo, el sonido y el silencio.

El interés de la indagación se centró en el procedimiento que llevaría a cabo la mediatización del texto para llevarlo a escena. En respuesta a las preguntas que levantó el proceso de investigación realizado por parte del dramaturgista y la directora, el equipo se propuso radicalizar la práctica teatral, es decir, romper con las tendencias estéticas habituales y encontrar otras que respondieran a los objetivos de la propuesta. Nos enfocamos en llevar al límite la indagación en las matrices o espacios corporal, objetual, lumínico, sonoro y textual; en este proceso siempre estuvo presente la mirada del dramaturgista, como un *tercer ojo* que

¹⁴⁴ En el primer periodo el teatro del espectáculo (el arte como representación) —junto al dramaturgista Flaszen, y al actor Ryszard Czeslak—, la preocupación era profundizar en la particularidad del teatro, despojado de artificios, inmerso en la interioridad de los actores, *Teatro Pobre*. En su segundo periodo, *El Teatro de las fuentes*, con el cual inicia su periodo parateatral, teatro participativo, en el que el actor era “un cuerpo viviente en un mundo viviente”; en el tercero, junto a Thomas Richards como depositario de su enseñanza, introduce en su hermenéutica la noción del *arte como vehículo*, se centra en el rigor, en el detalle, en la precisión, por lo cual asegura que “la metafísica no nos lleva a la técnica, pero la técnica si nos lleva a la metafísica” (Ita, F. de, 1999, págs. 23-32).

observa con «distancia», al estar de algún modo y al mismo tiempo, dentro y fuera del proceso, para mantener una postura crítica, como bien lo señala Jeftanovic:

El dramaturgismo tiene una intención dialógica en el momento que ensambla diversos materiales y los pone a interactuar entre sí a través de temas, personajes, escenografía, coreografía, música, etc. En ese sentido, el trabajo de este oficio, concebido como lo concibe Lagos; es decir, como proceso, enfatiza el recorrido por los distintos materiales al servicio de la puesta en escena final.

(Soledad Lagos, el trabajo como dramaturgista, pionero en la
escena teatral chilena, 2008, pág. 49)

La radicalización se materializó en escena y, producto de las decisiones conjuntas, entra en crisis el particular sistema de valores y creencias de cada miembro del equipo, generándose un cambio de paradigma de lo que, para nosotros, implica hacer teatro. En este sentido, la metodología propuesta en el trabajo con los actores apunta al abandono de patrones culturales previos, no necesariamente pertinentes a la búsqueda que exigía la obra como *performer/operador*, disponible y presente, para lo que fuera que demandase la escena. La incorporación del *gestus* y el distanciamiento brechtiano ayudó a comprender a los actores, la alienación de los “personajes” o “roles” del texto de Müller con respecto al espacio corporal, en un proceso de desfigurización y refigurización constante, lo que produjo una radicalización del *gestus* de los actores.

4.2.5 La intertextualidad en Müller y su incorporación en DC

Müller juega con su escritura para rehacerla de manera constante; evita «enmarcarla» y la somete a un horizonte específico de sentido. Michel Deutsch en *Germania, trágédie et état d'exception*.

*Une introduction a l'oeuvre de Heiner Müller*¹⁴⁵ (Deutsch, 2012), señala que este desapego de sí mismo lo conduce a ir en busca de los otros, «desconfiar de lo propio para confiar en lo ajeno»; así, la verdad, como algo estable o seguro, se torna sospechosa y cede protagonismo a las afirmaciones ajenas; por ello, Müller formula una contra afirmación

...le meilleur travail que je puisse faire, c'est quand il existe un cadre, qui n'est pas de moi et que je remplis autrement qu'on ne l'a rempli jusque-là [...]. À la base, il y a peut-être la peur de la fondation, la peur d'avoir à affirmer. Je préfère qu'il y ait déjà une affirmation et que je puisse avancer une contre-affirmation.

(Deutsch, 2012, pág. 304)

Müller despliega su fuerza crítica por medio de la *intertextualidad* y la *metatextualidad*, estrategias de resistencia frente al lenguaje encrático y repetitivo del poder, como lo señala Derrida (Deutsch, 2012, pág. 304). Diseccionar el material para indagar en los sentidos primeros hasta llevarlo a un punto crítico, lo inestable y lo mutable, que estalle en réplicas (una ruptura tras otra), hasta volverse enigma, paradoja, fragmento¹⁴⁶, «material para interpretar y descifrar: aforismo» (Deutsch, 2012, pág. 305). En la literatura alemana el fragmento destaca como propuesta abierta de clara intención experimental, es «*le texte qui délie la langue des morts*»¹⁴⁷ tal y como se observa en el mito de *Dioniso* y *Penteo* desmembrados:

...le fragment comme texte et la langue démembrée comme matière du texte, comme son saisissement, au-delà de la communication -corps de Dionysos. (...) Les corps démembré de

¹⁴⁵ Alemania: tragedia y estado de excepción. Una introducción a la obra de Heiner Müller.

¹⁴⁶ “Le fragment dans la conception de Nietzsche est la forme de la pensée pluraliste, l'affirmation du multiple - corps de Dionysos lacéré, corps démenbré de Penthée. Le corps, comme le ‘livre-monde’ des romantiques, est divisé, morcelé, fractionné, débité” (Deutsch, 2012, p. 305).

¹⁴⁷ Es “el texto que desata la lengua de los muertos”. Traducción de la autora de la tesis.

Phentée à la fin des Bacchantes ne se résume pas à une préparation anatomique dans un amphithéâtre. Démentré, il n'est pas éviscéré. Il est de la vie multipliée (...) chez Müller, le fragment est arraché à l'Histoire et devient, de manière aphoristique et allégorique, pourrait-on ajouter, interprète de l'Histoire.

(Deutsch, 2012, págs. 305-306)

La intertextualidad en Müller es vida multiplicada, al sumergirse y trabajar en el texto ajeno como material. Su lenguaje es un cuerpo que no se fuerza de manera premeditada, no se manipula, sino que confía en su propia materialidad corporal, con la intención de perturbar su sentido, animarlo o silenciarlo. En palabras de Müller «...*ce à quoi je vise dans mon théâtre: jeter sur scène de corps aux prises avec des idées. Tant qu'il y a des idées, il y a des blessures. Les idées infligent des blessures su corps*»¹⁴⁸ (Deutsch, 2012, págs. 307-308). Una rebelión del cuerpo/lenguaje contra el yugo de las ideas. Su lenguaje “destripa” las ideas, las deconstruye en la escena por medio del cuerpo, continúa diciendo Müller:

...l'aiguille de la boussole. Le geste prend la mesure de ses fonctions (tension artériel température) dans le paysage inconnu quie est peut-être un paysage au-delè de la mort, ou un lieu juste sur le seuil. Le texte le couteau qui délie la langue des morts sur le banc d' essai de l'anatomie; le théâtre inscrit des repères dans le marais de sang des idées.

(Deutsch, 2012, pág. 307)

La escritura de Müller es un cuerpo-lenguaje, cuerpo salvaje e indómito que preserva el instinto del cual depende su propia supervivencia. Müller hace referencia al *performance* de Beuys en una galería de Nueva York, donde el artista se encierra con un coyote, el «pequeño

¹⁴⁸ “...lo que pretendo en mi teatro: arrojar al escenario cuerpos que luchan con ideas. Mientras haya ideas, hay heridas. Las ideas infligen heridas en el cuerpo” (Traducción de la autora de la tesis).

John». Durante siete días inventa un ritual basado en la danza y la compulsión obsesiva. Para Müller, esta experiencia retrata la metáfora ideal de la relación entre el actor y el texto:

le texte est le coyote. [...] Et on ne sait comment celui-ci va se comporter. Chaque comédien devrait se confronter avec le texte comme Beuys avec le coyote. Mais comment vais-je dire ça à un comédien habitué à se comporter avec le texte comme un employé dans le meilleur des cas en l'administrant.

(Deutsch, 2012, pág. 308)

Nosotros reconocemos también en esta metáfora la relación del director con los actores (en este caso, el coyote), en el hecho de deshumanizarse para rehumanizarse a sí mismos a través de la experiencia del teatro, pues no tenemos certeza del modo en qué reaccionará el otro, qué sucederá en el proceso de creación de la dramaturgia escénica, y menos aún en el encuentro con el espectador. Para nosotros, Müller es también de alguna manera el coyote, como los son para él Artaud o Nietzsche, quienes —como reflexiona Derrida—, aspiran a una encarnación de la letra como *tatuaje sangriento*. No hay palabras que nombren *aquello* que busca Artaud, por eso inventa su propio lenguaje:

*glossolalies, “syllabes émotives” inventées à Rodez, projetées hors syntaxe en interjections, en cris de refus, et mis en scène sur la page (...) et je vous jure qu'il en sort de corps (...) L'esprit sans le corps est de la lavette de foutre mort.*¹⁴⁹ (Deutsch, 2012, pág. 309)

La escritura como praxis corporal desarticula la sintaxis y provoca desarmonía, rebelión contra la letra muerta y organizada que ha perdido la gracia, el insuflado de vida de la carne, señala Deutsch.

¹⁴⁹ “sílabas emocionales, inventadas en Rodez, proyectadas fuera de sintaxis en interjecciones, en gritos de rechazo, puestas en escena sobre la página (...), juro que sale del cuerpo (...) La mente sin el cuerpo es un trapo de semen muerto” (Traducción de la autora de la tesis).

Derrida, en su ensayo *La parole soufflée* lo interpreta de este modo: «*Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans le rêves*»¹⁵⁰ (Deutsch, 2012, pág. 309). Müller toma conciencia de esto y ahonda en la idea de cuerpo del lenguaje. Artaud aspira emancipar al teatro con respecto al texto, para Müller el texto *es* teatro que acontece en el proceso mismo de la escritura (Deutsch, 2012, págs. 309-310).

El palimpsesto, el intertexto, el pastiche y el *collage* característicos de la obra de Müller operan en nuestra propuesta como dispositivos de indagación escénica. No enfrentamos un texto centrado en sí mismo, sino una escritura que propone múltiples entradas a partir de otros textos y que enfatiza un discurso crítico que deslimita el canon tradicional (por ejemplo, para leer *Hamlet Machine* es necesario leer *Hamlet* de Shakespeare y *Edipo* de Sófocles). Así, el procedimiento intertextual que procede en la dramaturgia escénica *DC* que proponemos crea un nuevo discurso al tensionar el texto de Müller, como lo expone Rivadeneira, uno de los observadores expertos

...invención de un nuevo lenguaje ligado a la acción que se fragmente una y otra vez, hasta que la misma acción rompe con las contingencias por una competencia narrativa que consigue develar el misterio de la subjetividad del espectador y su capacidad de interpretación.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 15)

Lauro Zabala, (Elementos para el análisis de la intertextualidad, 2018) afirma que la intertextualidad se trata de una red de significación (intertexto); la manera como se vincula un texto con su intertexto. La intertextualidad depende de la mirada de quienes entran en relación con esta. Dubatti comenta:

¹⁵⁰ “No se trata de suprimir el habla articulada, sino de dar a las palabras más o menos la importancia que tienen en los sueños” (Traducción de la autora de la tesis).

...Por ejemplo, la imagen enmarcada de las dos mujeres y el hombre que sostiene el bonsái: ¿cómo limitar esa descripción en una única dirección de sentido, y más aún, su producción de multiplicidad en el espectador estimulado? Tarea inagotable, que vence la voluntad, dichosamente, en el imperio de la semiosis ilimitada.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, págs. 25-26)

Para llevar el texto de Müller a la escena es necesario forjar esa mirada desde diversas y múltiples entradas. Se investigaron e incorporaron textos del mismo autor, como su *Ángel Novus*¹⁵¹, relectura del *Ángel de la Historia* de Walter Benjamin (Tesis IX de la Filosofía de la Historia) inspirada en la acuarela de su amigo Paul Klee: *Ángelus Novus*. En su tesis, el filósofo se pregunta si es posible redimir a los derrotados de la Historia; así también Müller intenta redimir a sus muertos. De este modo se cuestionan las formas hegemónicas en las que se impone el discurso histórico y nuestra concepción de lo que llamamos progreso (su tiempo lineal y su modo de producción); se trata de una reflexión de Benjamin sobre la idea del tiempo, al entrar en conflicto con esta idea de progreso que para él resulta ser más bien una catástrofe.

En la dramaturgia escénica propuesta, la acuarela de Klee es una matriz creativa que nos ayuda a enfrentar uno de los temas centrales que propone el texto de Müller: el crimen. La canción *Ange de desolation*, del cantautor francés Bertrand Cantat¹⁵² —introducida como matriz musical—, opera desde el espacio sonoro y, más allá de generar una atmósfera emocional potente (consecuencia, no finalidad), instala la reflexión sobre el amor y la muerte a partir de la

¹⁵¹ Se trata de la acuarela a la que recurre W. Benjamin para hablar de la historia como un proceso discontinuo, “la historia de las oportunidades perdidas”; sobre la cual Müller lleva a cabo un “repinte”, al introducir la fragmentación impide la desaparición del acto de producción en el producto, su conversión en mercancía (Müller, 1978, s/d). La acuarela de Klee opera como dispositivo del espacio escenográfico-objetual del montaje.

¹⁵² Cantautor de la banda de rock *Noir Désir*, (1980-2010), —luego *Detroit*— desde (2013).

tragedia personal del artista, quien ingresó en prisión en 2003 por el asesinato de su pareja, la actriz francesa Marie Trintignant.

¿Puede redimirlo su propio canto? ¿Es su condena cantar hasta morir? ¿Puede su canto *devolverla* a su memoria y purgar su crimen? ¿Una posibilidad de *volverla* a la vida en cada canto otra vez? ¿Volver posible lo imposible? La tragedia personal de Cantat nos confronta humanamente, pone en cuestión quiénes somos. Si somos nuestros actos, conviven en ellos la ternura y el horror sí, como él, somos capaces de asesinar aquello que amamos.

Müller nos empuja fuera de nuestro mundo cotidiano para que hurguemos en nuestros huesos y revivamos (y reavivemos) nuestra memoria. Para él, la Historia, no es sino la historia de las oportunidades perdidas, así lo «canta» su *Ángelus Novus*: «...el ángel desventurado está allí, esperando —comenta Müller— a la historia en la petrificación de vuelo, mirada, respiración, hasta que renueva el palpitar de poderosas alas se comunica en ondas a la piedra y anuncia el próximo vuelo» (Loayza, M. [Ed.], 2019).

Esta diferenciación en el modo de proceder con el texto desde lo intertextual (de gran utilidad como recurso pedagógico), hace parte de la complejidad que supone abordar la escritura de Müller. El propio Müller reconoce la dificultad que entraña abordar su texto; lo asumimos desde el enfoque que creemos pertinente a nuestra inquietud creativa, a nuestro contexto, pues el autor no construye su material textual o intertextual pensando en su puesta en escena, sino que coloca el desafío en manos del equipo involucrado en ello, como lo observa Raúl Valles: «Hablamos aquí de construcción de una lógica propia, de un cosmos propio con su propia lógica semántica, semiótica, kinestésica, y demás, lo que tenemos delante de nosotros como dramaturgia» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 66)

Como procedimiento, la copia es otro recurso importante que maneja el autor. La necesidad de aprender del proceso técnico de otras propuestas implica transitar los pasos de otros para entender desde la propia experiencia qué y cómo lo hacen. Müller copia para deconstruir; toma un texto para comprenderlo y, dentro de esa estructura dramática, ubica *aquello* en lo que considera es posible ahondar, negar o transformar; nosotros ahondamos en el material que él propone, incorporando en escena nuevas matrices, en este caso pictóricas y textuales, como su texto *Ángel Novus*, la tesis IX de Benjamin, y la acuarela de Klee.

Para entender la necesidad de utilizar recursos tendientes a una escritura dialógica en escena¹⁵³, indagamos en las razones que empujaron a Müller a desarticular un texto clásico de Shakespeare para utilizarlo como pretexto en un modelo dramático transgresor: *Hamlet Machine*, el cual propone posibilidades, más que verdades absolutas, destacando el sentido atemporal del teatro: «Yo fui Hamlet. De pie ante la costa conversaba con el oleaje, BLA-BLA, detrás de mí yacían las ruinas de Europa»¹⁵⁴ (Prado, 2003, págs. 185-203) La expresión *ser o no ser*, desde esta óptica, se puede entender *hago o no hago* caso de la historia. En *Hamlet Machine*, Müller/Hamlet no dice cuál es su responsabilidad con el mundo; sin embargo, el personaje cuestiona la «verdad», la Historia ya no tiene sentido, no me comprendo a partir de la Historia de mi país, esta verdad solo me fragmenta.

Desde esta ruptura de Müller cuestiona la Historia y la idea de progreso como relato causal y justificación de las acciones humanas; ruptura que lo conduce a reflexionar sobre *las crisis*

¹⁵³ Las formas textuales interdisciplinarias llamadas *escrituras dialógicas* requieren nuevas formas de lectura: nuevos lectores. Los estudios de interpretación y crítica contemporáneos han volcado su interés hacia la figura del receptor, cuyas formas de representación escritural de lo observado valen tanto como la más convencional forma de investigación (Prado, 2003).

¹⁵⁴. (Máquina Hamlet [1977], 2003)

esenciales denominadas «el fin de la historia» (el fin de la historia moderna). Desde este enfoque, nos preguntamos por la misión política de su obra que propone cuestionar la noción de verdad como algo absoluto.

En el último párrafo de *Descripción de un cuadro*, el autor menciona varias obras: *Alcestris*, de Eurípides; el drama *NO Kumasaka*; el canto XI de *La Odisea*, de Homero; *Los pájaros*, de Hitchcock y *La tempestad*, de Shakespeare. Son seis los artefactos culturales que intervienen su obra. Müller escribe para hacerse cargo de lo que los otros hablan, lo que él quiere decir tiene directa relación con lo que otros han dicho, es por los otros que él también lo dice, de este modo, la obra adquiere un carácter intertextual.

En relación con el tratamiento del texto y el cuerpo, la performatividad es una parte importante del lenguaje escénico propuesto: «enfatisa acción y dinamismo; huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que la componen» (Sánchez J. , 2011, pág. 25). Se trata de potenciar lo corporal-humoral presente en el texto de Müller (huesos, carne, sangre, semen, llanto y risa), desde el cuerpo de la escena, que es el propio cuerpo de los actores en tensión/rebelión en el encuentro con el otro cuerpo y sus humores —la tierra, el vino, las naranjas, las moras, los cuchillos, el bonsái—, siendo con el otro, con lo otro; así los lenguajes propuestos desde los diferentes espacios se hallan, como lo percibe Poveda:

...sometidos al imperio de la presencia de los actores, que presentifican con sus cuerpos un discurso masivo que es percibido por medio de un acontecimiento teatral cuasi-político (...), que

invoca a una comunidad contingente para luego fulminar, no a la obra escrita, pero si a la idea de la univocidad de su significado.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 54)

La energía erótico-atávica del proceso en el encuentro con el espectador, configura un dispositivo de sujeción de la experiencia estética. Las acciones performáticas propuestas generan liminalidad, interrumpen el *continuum* de la representación —la suspensión del relato—, para rescatar la dimensión temporal y no solo la espacial. De este modo, se ahonda en el teatro como acontecimiento al llevar al límite la experiencia performática mediante dispositivos que acentúan lo estático, según afirma Raúl Valles:

las relaciones no narrativas, no dramáticas, sino estáticas, que aparecen como una suerte de repetición de la contemplación de la duda y la incertidumbre que potencia el declive de la historia como acontecimiento racional y descriptivo, y extiende las presencias como espantos o aparecidos, que no hace sino observarse en la perenne monotonía del desgaste que deja caer de golpe la cotidianidad.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 64)

Acontece una poética fragmentaria que propone una ruptura con los paradigmas tradicionales. Si en la estructura aristotélica la lógica oculta es la peripecia, en la dramaturgia posdramática opera como una estructura horizontal y rizomática con múltiples puntos de conexión que no se agota en la relación causa/efecto. La dramaturgia escénica está mediatizada, la mirada que la construye rompe con la lógica de los relatos causales desde la acción antilógica, disonante, reiterativa y fragmentada. Esta experiencia inestable conduce al dramaturgista, los actores y la directora más allá del texto escrito; la dramaturgia escénica resulta de la tensión entre

las diferentes matrices y procedimientos aplicados en la experiencia. El silencio es otro dispositivo que opera como potencia o resistencia; para Raúl Valles «la potencia después de todo es la suspensión de la acción porque esta puede hacerse y sin embargo no se hace: es la superficie de la dramaturgia donde se destituye la ilusión y queda la huella», (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 72)

Con respecto a la ruptura con la mimesis, la representación y la idea de ficción, Fernanda del Monte (Territorios textuales en el teatro denominado posdramático, 2013, pág. 2) amplía el sentido de la obra —si es que existe alguno— con la experiencia (el sentir e interpretar) del espectador. Al respecto, Jean F. Chevallier plantea: «Cuando siente que tiene sentido estar aquí y ahora viendo, escuchando o leyendo tal o cual obra, en este preciso momento, el espectador da sentido a su estar» (Fenomenología del presentar. Literatura: teoría, historia y crítica, 2011b, pág. 77). Desde esta perspectiva, la organización y tratamiento del material implica una nueva concepción de mundo donde azar y devenir entran en juego, dando lugar a la equivocación, el error, el fracaso, el intento. Es importante insistir en la noción de la vivencia del proceso, la experiencia en el momento del presente de la obra, y en su complejidad, del actor como del espectador. Se instala un “espacio de la apariencia” como lo nombra Rivadeneira:

...que se dibuja y se perfecciona en el juicio del espectador, lo que funcionará como eje principal a partir del cual se crean las tensiones necesarias que se reproducen en el cuerpo del actor/actrices, para descartar el fingimiento y la mimesis de la realidad.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 150)

La incorporación del dramaturgismo plantea preguntas, aclarar sentidos, instaurar una mirada posible ante lo aparente imposible; logra que interactúen y dialoguen los materiales

culturales, históricos y personales para crear nuevas escrituras para la escena, al ubicar los referentes personales en la discusión del texto y, determinar cuáles permiten su lectura y el modo de utilizarlos en la escena. Al respecto, Christian Valle, participante del taller y actor de la obra, comenta en su informe final:

...este trabajo en lo personal me ayudó mucho a tener clara una historia desde su perspectiva, ya que encontramos que cada historia tiene personajes, acciones dramáticas y resoluciones, desde esto, tener una mirada ya no desde un personaje, sino tener una mirada global de la historia completa. Esto es una cosa que he podido observar que nos cuesta mucho a los actores, ya que por lo general se tiene la tendencia a la creación del personaje muy alejado de una mirada total de la obra; esta herramienta la encuentro fundamental para crear una puesta en escena —entendiendo que cada actor es una parte vital para la creación— y poder sentirlo de esta forma, no solo como una forma anecdótica de hacerle pensar al actor que es parte de algo, sino hacerle entender que verdaderamente es fundamental dentro de la historia y con esta herramienta, en lo personal, siento que se logra eso.

(Valle, Entrevista on line, 2020).

La propuesta no solo responde a la sensibilidad del equipo, también dialoga con los referentes culturales que la ponen en contacto con el espectador. Como lo manifiesta Müller: «el teatro en general está en crisis por no saber más cuál es su función y por no hallar su nueva relación con el público» (Prado, 2003, pág. 188). Se trata de un encuentro sin forzamientos, tensión que no necesariamente entra en oposición, pero que se interesa genuinamente por el otro en tanto acto de liberación: «En la medida en que el artista no busca hacerme pensar eso y tampoco sentir aquello, puedo empezar a creerle; es decir, a tener la confianza suficiente para intentar establecer una relación, como si hubiera algo noble en su doble renuncia, y que eso me

lo volviera más amable» (Chevallier, 2011b, pág. 81). Cuidar este tejido humano de elaboración sensible nos vincula y, al ahondar en la propia experiencia, nos aproxima al otro.

4.3 La dramaturgia contemporánea. El paisaje mediático, el espanto mülleriano.

Nos enfocamos en el soporte conceptual de la dramaturgia escénica *DC*, en lo referente al contexto de vida de Heiner Müller, su concepción del teatro y los referentes teórico-prácticos que guiaron y fundamentaron la dramaturgia escénica de nuestra propuesta.

Todo teatro participa de la sensibilidad de su época. Para entender la condición de origen de la obra de Müller, es necesario entender el contexto de vida del autor, la Segunda Guerra Mundial y posterior división de Alemania.

Jorge Reichmann en su ensayo *Heiner Müller* se pregunta «¿Cómo producir arte revolucionario en la era de la contra-revolución» (1990, pág. 10) nosotros, nos cuestionamos ¿Qué implica un arte revolucionario en el caso de Müller? Reichmann destaca «la radicalidad, maestría técnica, gusto por la confrontación y la aversión al compromiso, el humor, la lucidez analítica; el ejercicio de la responsabilidad social e histórica —inclusive *Bildbeschreibung*¹⁵⁵ una de sus obras ‘asociales’—; el ‘largo aliento’» (1990, pág. 11) Tal afirmación nos permite reflexionar sobre la necesidad que movilizó su voluntad para resistir con pasión y lucidez la violencia, fuera y dentro de sí. Este, «largo aliento», al que hace referencia Reichmann, probablemente sea la cualidad revolucionaria más relevante de su teatro, en la que subyacen la ternura y el espanto como actos de resistencia.

¹⁵⁵ Precisamente, *Bildbeschreibung* (*Descripción de un cuadro*), es una de las tres obras junto con *La Misión* y *Cuarteto*, analizadas en el taller: *Dramaturgismo soporte conceptual de la puesta en escena* (2014), como parte del proceso de investigación-creación que desarrollamos previo al proceso de puesta en escena, que se mantiene en difusión hasta el presente.

Para Müller, el fracaso de la revolución proletaria (1918) fue «el accidente más grávido de consecuencias de la historia contemporánea» (Reichmann, 1990, pág. 16); así lo evidencia en *Fatzer*, otra de sus obras. En *La Misión*, Müller sostiene que las «transformaciones históricas decisivas» (Reichmann, 1990, pág. 16), tendrán lugar en los países del «tercer mundo». Las problemáticas sobre la dominación y la reflexión histórico-filosófica las aborda en *Cuartetto*, *Bildbeschreibung* y *Orilla degradada*. Reichmann observa que en los artistas de la generación de Müller es evidente un doble movimiento de emancipación estética «(...) Desde la perspectiva nacional hacia una perspectiva universal apuntaba Zemente en 1972 y un movimiento desde el lenguaje de la ideología hacia la autenticidad subjetiva (*Hamlet Machine* 1977)” (Reichmann, 1990, pág. 17).

Por otro lado, Michel Deutsch destaca que el teatro y la escritura de Müller ponen en discusión lo que supuso el comunismo en el contexto de la Alemania que fue la RDA; en tanto la *doxa* pretende disociar la idea de comunismo de los crímenes de los regímenes que se reconocen como socialistas y su acoplamiento a una forma totalitaria como Partido del Estado, Müller cuestiona el bolchevismo, la ilustración y la ideología del progreso, al considerar la tecnociencia y la burocracia instrumentos de reificación del hombre que ejercen control de la vida de la gente, tal y como ocurre en todo régimen fascista.

Para Deutsch, Müller desmantela el teatro monumental alemán y la convención del drama. Le interesa una escritura de la “discordia”: asume una postura crítica ante toda forma que concilie lo que es imposible consentir; su escritura ahonda en el conflicto sin aportar soluciones o hallar respuestas.

En una Europa desmembrada por las guerras, Müller exige —como su *Hamlet-Machine*— que los «espectros» comparezcan en escena, dialoga con ellos, y reclama del artista el coraje para enfrentarlos, nada hay que consensuar «*les spectres et le revenants du passé habitent son théâtre. Le passé qui n' en finit pas de hanter le present*» (Deutsch, 2012, pág. 13). Para Müller, el teatro es crisis y, por tanto, pone en crisis la historia del teatro alemán fragmentándolo, «reduciéndolo» a un teatro dionisiaco de «cuerpo desmembrado». Enfrenta tragedia y dialéctica, señala Deutsch, para que no se repita la manipulación de la que fue objeto la obra de Nietzsche por el nazismo «*on voulait ver un Grec, et on se trouve devant un Allemande*» (Deutsch, 2012, pág. 13). Su crítica a todo régimen fascista incluyó el socialismo de la RDA (1949-1989). Para Deutsche, Müller actúa desde un nihilismo heredado de Jünger provisto de humor cínico. En su autobiografía *Guerra sin batalla* (1990), se retrata como un hombre de cien versiones, al que le apasionan autores como Dostoievski, Büchner, Kafka, Goethe, Althusser, Borges, entre otros.

4.3.1 El diálogo con los espectros

En la obra de Müller, lo irrepresentable, la muerte y el crimen destacan como parte del ser humano; para Freud, el inconsciente *se comporta* como si fuese inmortal, así, nuestra propia muerte es irrepresentable y cabe solo en la ficción. Desde esta perspectiva, el teatro por medio de la mimesis evitaría mirar de frente la muerte; así, la catarsis permite representarla y purgar *aquello* que de otro modo nos repugnaría, tal y como nos repugna ver un cadáver (Deutsch, 2012).

La muerte no es para Müller lo indecible, como lo es en las sociedades modernas; su teatro restaura *la ceremonia de los muertos* y desafía el espectáculo mediático de la masacre y el crimen diarios; Müller opina que si quieres observar/cuidar tu vida proyecta tu muerte. Su teatro

exige que comparezcan los espectros, da cuenta del linaje de los muertos: «...Quería desenterrar cosas que habían sido enterradas bajo el barro, la historia y las mentiras. Desenterrar a los muertos y sacarlos a la luz»¹⁵⁶ (Deutsch, 2012, pág. 130).

En el contexto del holocausto todo lo develan las miradas¹⁵⁷, las palabras caen por su propio peso, vencidas y vaciadas de sentido se anulan. ¿Qué lenguaje cabe cuándo la realidad sobrepasa lo inimaginable? Solo resta, como lo menciona Müller, un *lenguaje de sordomudos*.¹⁵⁸ Cuando atrapados en el horror ya no nos es posible transitar ni la vida ni la muerte, toda lógica estalla. Nada hay que retomar o renovar en un espacio-tiempo que como ocurre en *DC* es tempestad congelada. El eterno retorno nietzscheano que convoca a la celebración de la vida, no es más. Incapaces de asumirla, asesinamos a la muerte y la suplimos con su falsificación: el crimen.

Raúl Valles observa en el concepto del desgaste y en la repetición el motor de la propuesta esceno-performativa *DC*, corporización o presencia real atravesada por el ocultamiento, la aparición y la desaparición. Esta incapacidad de asumir la vida como «franca y desigual competencia contra el tiempo», sería, a criterio de Raúl Valles, por lo que Müller escribe pedazos de vidas (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 62). En *DC*, los actores ocupan el espacio-tiempo en acciones repetitivas y desgastantes pues no tienen el “compromiso” de sentirse vivos Según Raúl Valles, “vivir desgasta a tal magnitud que a lo único que empuja es a la desaparición y extinción del cuerpo» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 62).

¹⁵⁶ Traducción realizada por la autora de la tesis.

¹⁵⁷ Como parte de la investigación, viajamos a los campos de concentración y exterminio de Auschwitz I, el campo de concentración original, y Auschwitz II (Birkenau), en Cracovia, Polonia. Y a Berlín-Alemania, en donde visitamos el *Museo Judío de Berlín*, en agosto de 2018, (Ver índice de anexos, No. 13).

¹⁵⁸ Hacemos referencia a esta palabra utilizada por Müller en *Descripción de un cuadro*, para hablar de los muertos.

En este paisaje, las únicas voces merecedoras de ser escuchadas son aquellas que fueron silenciadas. ¿Cómo devolver la voz a los muertos? Müller pregunta ¿Para qué desenterrar aquello que es ya pasto de gusanos? Y, como le es propio, se responde: «*la chair est peut-être pourrie, mais les rêves qui habitaient ces corps, les problèmes, les idées n'ont pas subi la même décomposition*»¹⁵⁹ (Deutsch, 2012, pág. 130). Müller reflexiona sobre el hecho de que es a nosotros a quienes corresponde hacerse cargo de las ideas y sueños de nuestros muertos. Desenterrarlos para recuperar, en ese acto, su memoria y también la nuestra.

Descripción de un cuadro es un repinte de los cadáveres que rebosan de las fosas comunes —y de los archivos y libros enterrados y quemados—. Müller redefine la frontera entre muertos (los que se hallan bajo tierra y los que reposan en los archivos) y los vivos. Su escritura los desentierra y devuelve a la vida (Londoño, Entrevista, 2016); así, rememora estos «significantes flotantes»¹⁶⁰ (Deutsch, 2012, pág. 132), con la esperanza de que su sombra deje de perseguirnos. Este volver constante no es tratado en la obra como progresión sino como operación que permite diagnosticar el desgaste, la autopsia que se realiza al cadáver señala Raúl Valles que

... no es la muerte lo que perturba y sobre todo desconcierta, sino el desgaste paulatino e incesante, gráfico, pero también poético que se da mediante la relación entre vida, muerte y desgaste dentro del cuadro que no podrá ser nunca la misma relación que vida, desgaste, muerte.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 64)

¹⁵⁹ “La carne puede podrirse, pero los sueños que habitaban esos cuerpos, sus problemas, sus ideales no sufren la misma descomposición” (Traducción de la autora de la tesis.).

¹⁶⁰ Traducción de la autora de la tesis.

A Müller le obsesiona la *Historia*; el pasado nos persigue: «*comment l'Allemagne peut se représenter et assumer son Histoire*»¹⁶¹ (Deutsch, 2012, pág. 135), y reflexiona: «la memoria reclama lo sagrado»¹⁶² (Deutsch, 2012, pág. 136). No se trata de conmemorar a los muertos para clausurar los hechos, sino, en el sentido que lo expone Pierre Nora, señala Deutsch, «la memoria es la vida en evolución (...) mientras que la historia es la construcción problemática e incompleta de lo que ya no es» (Deutsch, 2012, pág. 136). Müller se decide por la memoria. El *monumento* que ha sido el teatro en Alemania debe transformarse en *memorial* «*la scène de théâtre sont des lieux de mémoire*»¹⁶³ (Deutsch, 2012, pág. 137). Para Alemania, dice Müller, la memoria es una puesta en juego de la historia y el teatro debería al mismo tiempo enterrar y desenterrar a los muertos (Deutsch, 2012, pág. 137). ¿Solo en el teatro la misma muerte es capaz de volver a la vida? Como lo advierte Raúl Valles, la intuición de la muerte precisamente resulta de la certeza de la constatación del desgaste.

Por otro lado, Müller apoya la emancipación de la mujer en un contexto que se escandaliza ante todo lo que pone en riesgo el orden establecido «*revolución en la revolución*»¹⁶⁴ (Deutsch, 2012, pág. 159). Lo femenino y la locura en contrapunto a lo opresivo: hombre y razón. Su escritura combate y se resiste a repetir las formas en las que se sostiene el poder, desarma el discurso de la «*sabiduría*» masculina. Müller descubre y destaca del arcaísmo griego el atributo

¹⁶¹ “como en Alemania puede representarse y asumir su Historia” (Traducción de la autora de la tesis).

¹⁶² Traducción de la autora de la tesis.

¹⁶³ La escena del teatro son lugares de memoria (Traducción de la autora de la tesis).

¹⁶⁴ Traducción de la autora de la tesis.

femenino «*Gaïa*¹⁶⁵ *la terre-mère qu'on laboure*»¹⁶⁶ (Deutsch, 2012, pág. 159), situándose de regreso a las fuentes, Nietzsche y Artaud, *Dioniso* (págs. 158-159).

4.3.2 El nihilismo como retorno a los orígenes o repinte del paisaje mítico, la sombra de la tragedia

«*L'humanité préfère vouloir le rien plutôt que de ne rien vouloir*»

Nietzsche

(Deutsch, 2012, pág. 169)

El nihilismo de Müller se referencia con Jünger, quien lo advierte en las ideas de Nietzsche y Dostoievski. En el capitalismo globalizado, el nihilismo resulta de la anulación de todo propósito como consecuencia de la supremacía del valor de cambio; así, el ser humano se consume en el desgaste y lo banal. La fuerza elemental (instintiva) de la vida sensible que Nietzsche retoma de la cultura arcaica griega es desenterrada por Müller para frenar la censura racionalista de Jünger: «*de ne plus avoir peur de l'obscurité*» (Deutsch, 2012, pág. 186). Jünger advierte no dejarse “engatusar” por el desarrollo tecnológico, por lo que considera imprescindible retomar esta primera visión arcaica, *obscura*.

El personaje *Raskolnikov* de Dostoievski (protagonista de la novela *Crimen y castigo*) obsesiona a Müller, a partir del cual reflexiona sobre el principio de la aniquilación (el principio de Auschwitz)

Dostoievski se demande ce qui se passe lorsqu'on tue une mouche ou un scarabée. 'Quelque chose commence là', explique Müller, 'qui peut être perpétré à l'infini'. "Exterminer un animal, un être vivant, qui dérange parce que ses mouvements, sont temps est différent ou perçu comme tel".

¹⁶⁵ Según Hesíodo, *Gaia* aparece antes que Caos como materia primordial. Müller lo califica como: “*l'éternel et inébranlable soutien de toute chose*” (Deutsch, 2012, pág. 60)).

¹⁶⁶ “*Gaia, la madre-tierra que labramos*” (Traducción de la autora de la tesis).

(Deutsch, 2012, pág. 246)

Con respecto al principio del exterminio, Adorno reflexiona sobre el hecho de que después de Auschwitz no hay más poesía posible; Müller expone su desacuerdo en los términos siguientes:

...c'est le contraire qui est vrai après Auschwitz, rien que des poèmes. Bien sûr, humainement, je peut comprendre Adorno, Auschwitz comme traumatisme juif; mais c'est une thèse fausse. Car la poésie lyrique est une façon de sortir du réel. Ce n'est qu'en sortant du temps qu'on peut avoir une influence sur lui. Ce n'est qu'en sortant dehors de la machine qu'on peut trouver une possibilité de perturber le déroulement déterminé de la machine. À l'intérieur de la machine, cela ne marche en aucun cas. Ne plus lire de poèmes, c'est rester à l'intérieur de la machine. Celle-ci est désormais déterminée et définie par Auschwitz.

(Deutsch, 2012, pág. 246)

Para Müller, Dostoievski y Kafka intentan comprender la idea del principio del exterminio por fuera de lo que él denomina «la máquina». La afirmación de Dostoievski: «*le plus tendre peut vaincre le plus dur*» (Deutsch, 2012, pág. 259) nos permite reflexionar sobre la idea de que solo la gracia del amor que Raskolnikov siente por Sonia lo redime. El drama humano de Raskolnikov pone en crisis a toda una generación de artistas que se cuestionan acerca del sentido de la acción revolucionaria, presienten el peligro que supone consensuar con el poder, alejándose de los principios que movilizan su hacer. Cuestionamientos que los movilizan hacia referentes como Beckett, Genett o Artaud, «*le fulgurances géniales, les silences, et les béances radicales*» (Deutsch, 2012, pág. 301). Müller tomará distancia de Brecht, la literatura y el teatro de la RDA y aceptará el desafío de las vanguardias occidentales. Así, para Müller, «*toute ce qui est*

important en art, particulièrement dans le travail de l'écrivain, vient de ce qui transgresse les limites, de ce qui excède les frontières» (Deutsch, 2012, pág. 303). Entrar en esta corriente supone replantearse su lugar como escritor «*doit disparaître au profit du matériau, du mouvement propre au matériel»* (Deutsch, 2012, pág. 303). Escribir como acto de resistencia desde la propia escritura para sacudir, disolver, dispersarse como una droga, como propone Barthes o, como pretende Mallarmé, desplegar como un arte poderoso y evocador (Deutsch, 2012, págs. 303-304).

La influencia de *Woyzeck* —obra de teatro inacaba de George Büchner—, permite que el nihilismo de Müller adquiriera dimensión espiritual. La locura no es desvarío intelectual, o incapacidad de percibir la realidad como la perciben los seres humanos “normales”, sino que devela la incapacidad de sentir o desear que trascienda el nihilismo intelectual: es *la nada* emocional. En la obra, el protagonista, *apenas* dueño de sus propios actos, es incapaz de realizar una acción positiva y transformadora (Deutsch, 2012). Büchner inaugura con su escritura inacabada (debido a su prematura muerte a los veinticuatro años) representativa de la modernidad, ruptura con la ilustración y la razón. *Woyzeck* es una *herida abierta* que la literatura contemporánea clausura; le obsesiona el sufrimiento como posibilidad de unión con Dios. Müller comparte su escepticismo, multiplica los problemas sin plantear soluciones; así, la estrategia del boceto (riguroso e inestable) «perfora» el palimpsesto textual. Para Müller, *Woyzeck* es el proletario domesticado por la burguesía que deviene el perro dócil y obediente (pero que tortura a su mujer con sus celos) sobre el cual habla *Zaratustra*.¹⁶⁷ cuando el animal

¹⁶⁷ La docilidad no es siempre una virtud —dice el *Zaratustra* de Nietzsche—; así del lobo hicieron al perro (lo domesticaron) y pusieron al servicio del hombre. Antes de suicidarse, Hitler sacrifica a su perro y exclama: ¡Viva el pastor alemán! Para Müller *El lobo alemán es un perro*, pues ha perdido su naturaleza salvaje (Deutsch, 2012).

doméstico vuelva a ser un animal salvaje, el perro volverá a ser lobo, y retornará a la vida salvaje, a las fuerzas orgánicas y elementales, originarias de la naturaleza. Presentar la historia en el teatro implica para Müller presentar el conflicto entre la Historia y su escritura, por eso el arte debe recordar y recuperar su origen salvaje (Deutsch, 2012)

Müller cuestiona que exista una violencia legitimada desde el Estado, como en el caso de las guerras;¹⁶⁸ no se puede forjar la unidad de un pueblo sobre la base del crimen. Recupera la muerte como fundamento del teatro, transfigurado en la tragedia o reprimido en la comedia desde un sentido colectivo Müller opina que «*Pour que quelque chose advienne, il faut que quelque chose parte, la première figure de l' espoir et la peur, la première apparition du nouveau l'effroi*» (Deutsch, 2012, pág. 323). Su teatro, cuerpo de sonidos, aullidos, balbuceos, tartamudeos, gritos disonantes (los “glossolalies” de Artaud) se rebela contra la violencia. Lenguaje desarticulado, ruido de órganos fracturados, abismos abiertos en los que escuchan sus lamentos. Müller recupera la musicalidad de la tragedia como sensación más que como imagen, en el canto coral frenético de los ditirambos, el frenesí sexual, la locura, la energía emocional sin ataduras (Deutsch, 2012, págs. 337-339).

En la pintura de Rauschenberg, Kiefer, Richter y Cranach, halla referentes para concebir sus textos, y realiza operaciones de transferencia. Lo mismo halla en las esculturas de Giacometti abandonadas a la soledad absoluta Genet apunta:

¹⁶⁸ También cuestiona el hecho de que sea posible celebrar la gloria para asesinos “legales” (en las guerras), y la pena de muerte para quienes responden a sus impulsos y razones personales, pues, en ambos casos se trataría de un crimen.

Et tu te trouves soudain dans un temple. Je ne veux pas dire “sacré” au sens religieux, mais soudain c'est de l'art. Tout le reste tu peux le jeter [...] “chaque statue semble reculer -ou en venir- dans une nuit à ce point lointaine ou épaisse qu'elle se confond avec la mort”.

(Deutsch, 2012, pág. 341)

La huella de Artaud y de Nietzsche *vive* en la obra de Müller, logra «hacer señales desde la hoguera» como exige Artaud. Su escritura no admite concesiones de ningún tipo, se enfoca en «triturar» la violencia contra sí misma. Müller recibe y devuelve el golpe con la gracia que corresponde a su gesto creador, provisto de agudeza intelectual y enérgica sensibilidad, el paisaje del espanto es descrito en la justa medida que reclaman los hechos y con la dosis de humor necesaria.

Al igual que Nietzsche, Müller aprendió a tocar la flauta de *Pan* (dios de las brisas del amanecer y del atardecer) y entendió que el sentido de la libertad creadora se halla en el pulso y en el ritmo de la música para hacerse carne en la palabra, como ansiaba Artaud. Es pertinente citar a Raúl Valles, quien observa en el abordaje del espacio-corporal *DC* lo que hemos mencionado «Hay una posibilidad de inferir el desgaste y padecerlo, y esa posibilidad es la de volverlo carne» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 66).

El sentimiento religioso (metafísico) en su obra proviene de la catástrofe humana con la que convive, donde el tiempo cotidiano adquiere una dimensión atemporal, teatro metafísico frente al dialéctico brechtiano, aproximación al teatro del absurdo del que Reichmann destaca su «elevado nivel de abstracción y formas teatrales experimentales, exigentes, despojadas (...) descubre en el paisaje humano arcaico las quebradas y despeñaderos contemporáneos» (Reichmann, 1990, pág. 15). Así ocurre en *Bildbeschreibung* (al final de las ocho páginas el

autor se refiere a otros escritos y una película, entre los que se halla el mito griego *Alceste*). El interés por la muerte enfatiza su optimismo nietzscheano por la vida; *Alceste* es una de las formas del amor platónico que devela la entrega incondicional de la propia vida a favor de la del ser amado. Müller dialoga con el mito a través de recursos textuales y paratextuales deslizándose en él, el crimen. La mujer del cuadro, al contrario que en *Alceste*, pierde su vida en contra de su voluntad; el amor se torna silencio, imagen para contemplar y describir, el peso de la palabra silenciada, el crimen, se prolonga indefinidamente en *Bildbeschreibung* mientras el universo sonoro, la muerte, se levanta. Esta prolongación no es progresión sino desgaste como lo observa Raúl Valles «la repetición de aquellos que habitan en el cuadro de los condenados a repetir sin pausa y sin medida el paisaje de su fin» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 65).

Donde antes se posaba un par de pies de mujer, ahora reposa un cuerpo del cual germina un *bonsái* que es y no es un árbol (no es la realidad del árbol, pero tampoco representa su realidad) pero que en el contexto de la puesta en escena es su *visión* original: *Dioniso*-árbol=unidad primordial, la *durée* que propone Bergson, de la que hemos hablado en capítulos anteriores. Las naranjas, las moras, la manzana, las sillas, la mesa, los marcos de los cuadros, la batea, los cuchillos, la fuente, las copas y el vino son los materiales con los que repintamos la escena, y *Dioniso* presente da nueva forma a todo.

A través de un elevado nivel de abstracción, el teatro de Müller logra objetivar, hacer visible lo invisible, como ocurre con la música cuando impacta en nuestros sentidos y cobra vida; se concretiza, como reclama Artaud, en una nueva forma que resulta de una experiencia que exige todo y que a la vez nos despoja de todo lo que hasta entonces creíamos ser dueños. Impacto de proporción titánica que arrebató, experiencia auténtica que devora y tritura para

expiar como la tragedia antigua o la peste purgadora que convoca Artaud, o para explorar como hace Müller con su teatro nihilista-anarquista «en la vida dentro de la muerte, teatro horrorizado y fascinado por el espanto de lo nuevo, teatro que descubre en lo nuevo los familiares horrores de lo viejo, teatro entre ilustración y catarsis, entre racionalidad y pánico, teatro de la muerte y de la resurrección» (Reichmann, 1990, pág. 18), la nueva forma a la que aspiraba Artaud.

De este modo, Müller ahonda en la distanciaci3n o el extrañamiento brechtianos

no se trata en absoluto de acercar al p3blico de aqu3 a las historias que cuento. Por el contrario, se trata de distanciarlas del p3blico tanto como sea posible (...) Solo entonces puede uno ver algo, cuando se aleja, [y Brecht precisa] ...dar al p3blico una posibilidad de distancia para que pueda tener una visi3n de conjunto, para que pueda ver, ver estructuras y no solamente tener estados de 3nimo

(Reichmann, 1990, pág. 23).

Lo interesante del encuentro con el espectador en *DC*, es la proximidad f3sica, «carnal» de estos cuerpos espectrales, lo que permite vivir una “experiencia distanciada” que, parad3jicamente, provoca fuertes estados internos en el espectador porque logra generar sus propias «estructuras» de representaci3n mental «es un intento sobresaliente en el camino de provocar en el espectador un grado de reflexi3n muy alto», —asegura Rivadeneira— (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 150); es quien construye su propio estado emocional, ya que la obra propone un juego de decodificaci3n, y no busca 3nicamente ser descifrada.

4.4 Proceso de investigación-creación de la obra (Actores, dramaturgistas, técnicos artistas y directora).

Modalidad: *autopoiesis* (sin determinaciones previas). Indagación espacio corporal-dramatúrgico-textual; espacio corporal-temporal; espacio corporal-objetual; espacio corporal-lumínico y espacio corporal-sonoro.

El proceso se organizó en dos etapas. En la primera etapa (cuatro semanas de duración) tuvo lugar el taller teórico-práctico sobre dramaturgia y dramaturgismo, a cargo de una maestra invitada experta en el tema. El sentido era dotar a los involucrados de nuevas herramientas para abordar la segunda etapa del proceso de investigación-creación (dieciséis semanas) el cual culminó con el estreno de la obra. La tercera etapa abarca el periodo de funciones en distintos espacios con varios intervalos a lo largo de cuatro años (2015-2019). Al respecto Christian Valle, actor de la obra DC, señala:

Estas herramientas son las que en lo personal me llamaron mucho la atención por la carga sustancial de información que me aportan; sin embargo, recalco que durante todo el taller pudimos ir investigando muchas cosas no solo teóricas sino también prácticas desde las cuales poder partir hacia una puesta en escena tan compleja como con los textos de Heiner Müller.

(Valle, Entrevista, 2020a)

La primera etapa de investigación-creación inició con la lectura del texto de Müller (*Descripción de un cuadro*), lo que provocó diversas reacciones en los participantes al taller. Por un lado, desafío y fascinación, ante una escritura compleja que parecía imposible llevar a escena y, por otro lado, un registro de desconcierto y confusión, incertidumbre —e incluso rechazo— al enfrentar lo que parecía ser un texto indescifrable, pues no respondía al *canon* tradicional de

escritura teatral al que estábamos acostumbrados. Alexandra Londoño, participante del taller y actriz de la obra DC, menciona:

Al principio, creo que me sucedió lo que a la mayoría que pensamos que sería un taller teórico respecto a cómo escribir y analizar una obra, pero desde el primer día vimos que nuestras expectativas eran diferentes, pero no por eso menos interesante el participar de ello; por el contrario, creo que entender temas nuevos en los que, en lo personal, había indagado poco, fue una aventura.

(Londoño, Entrevista, 2020b)

En tales circunstancias, partimos desde la imagen-idea de «alguien» quien describía un cuadro que potencialmente podríamos ver. La escritura —en mayúsculas—, con la que inicia el texto da cuenta de ese «alguien»: no se trata únicamente de la voz de quien describe el cuadro (en nuestro caso, las voces del actor Santiago Rodríguez y la directora), sino que destaca la introducción de *otra voz* (lo dialógico con uno mismo) (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Lectura Santiago, 2016).

En tal sentido, la directora asumió el lugar de esa voz para repintar el cuadro desde su experiencia sensible; enfrentó una escritura intimista, generadora de imágenes visuales potentes, cargada de «humores», sensaciones, sentimientos, emociones y recuerdos de los que irse apropiando. Entendimos que la escritura de Müller era palabra encarnada, experiencia viva que demandaba ser acogida desde mi propio sentir, para ser devuelta a la vida encarnada en el cuerpo de los actores para transformarse, a su vez, en experiencia encarnada por el espectador.

El objetivo no es despertar estados emocionales en el actor para asumir la situación que enfrenta, sino más bien, dejar que sea el espectador quien logre construir su propio estado

emocional a través de lo que está observando, con la finalidad de que sea éste quien complete la idea que desea transmitir el equipo creador, convirtiéndose en un coautor, es decir un actante más del proceso, dentro del cual su «lectura» aportará de manera activa a la propuesta.

En consecuencia, las dramaturgias escénicas de este cuadro de Müller se presentan infinitas, al ser asumidas como repinte o copia de una falsificación¹⁶⁹ (la reproductibilidad técnica a la que hace referencia Walter Benjamín). A partir de esta estructura dramática *extinta* que ya no existe como tal, donde *la explosión por medio del recuerdo* destaca su carácter arbitrario, Müller da paso a *otras* voces, aquellas que dan cuenta del crimen, tema central de la propuesta.

4.4.1 Dimensión sígnica del cuerpo poético¹⁷⁰

Luego de culminar el taller de dramaturgismo se definió la compositiva del grupo que participaría en el proceso de investigación-creación¹⁷¹, de acuerdo con la disponibilidad de los participantes se invitó a cinco de ellos a ser parte del proceso¹⁷². Cada sesión de cuatro horas de duración contemplaba un primer momento de introducción a la temática de la sesión, el calentamiento, el proceso de indagación como tal, y el cierre reflexivo-teórico. Los

¹⁶⁹ En la Primera parte de la investigación, capítulo II se expone de manera amplia este elemento fundamental de la dramaturgia escénica que retomaremos en el análisis de la *poíesis* receptiva (estudio de la micropoética genética), y que da cuenta de su alcance.

¹⁷⁰ Nos referimos, en el sentido que lo entiende Dubatti, a las acciones corporales físicas y físico-verbales; pautas directrices desde la dirección y conceptos a priori (la gestión del acontecimiento, el montaje, operación de sonido, luces, técnica).

¹⁷¹ Se trata de una adecuación del método de Investigación-Acción-Participativa (IAP) a la creación artística colectiva.

¹⁷² El equipo se configuró con los participantes del taller. Sofía Garcés y Francisco Bedoya desempeñaron las funciones de dramaturgistas y técnicos-artistas; Mónica Ramos y Alexandra Londoño como actrices, Christian Valle como actor, y Madeleine Loayza como técnico-artista y directora. El proceso arrancó con sesiones diarias de cuatro horas de duración a lo largo de cuatro meses, desde marzo hasta junio de 2014. El espacio de la FAUCE acogió el proceso como proyecto de investigación auspiciado por la UCE. La investigadora-directora asumió lo que sería el II módulo del proyecto.

dramaturgistas y la directora recogíamos la experiencia en las fichas de registro diseñadas para el caso (Ver Anexo No. 12).

Al inicio de esta segunda etapa, los portafolios de dramaturgismo fueron una herramienta conceptual fundamental de la propuesta, las primeras impresiones, sentires y reflexiones de lo que fue el encuentro con la obra de Müller en el taller teórico-práctico.

4.4.2 El laberinto textual

El texto describe un cuadro desolador frente al cual nos sentimos absolutamente desorientados, no teníamos clara la perspectiva desde la cual abordarlo; sin embargo, nos hallábamos cargados de imágenes y sensaciones. Al respecto Alexandra Londoño, actriz de la obra señala:

Indagamos en el mundo de las tres obras, encontramos en *Cuarteto* una gran carga erótica, relaciones de amor-odio de poder, y muchas veces era interesante ver la acción y lo que no se alcanza a decir con las palabras pero que está implícito en el texto. En *Descripción de un cuadro* encontramos que, aunque es un texto totalmente diferente a lo que estamos acostumbrados a trabajar, pudo generar muchas imágenes, emociones, y situaciones, ricas para una puesta en escena (Londoño, Entrevista, 2020a).

Así, con infinita humildad decidimos tomar «a pie juntillas» la descripción del cuadro guiados por la voz de Müller, recogéndola palabra a palabra, para hallarle un lugar en nuestro cuerpo y, desde allí, colocarla en la escena. El proceso siempre tuvo al espacio-cuerpo como referente primero, puesto en tensión con los demás espacios.

En primer lugar, apareció el espacio corporal-objetual: los objetos. Estos debían mantener en lo posible su pureza de origen de acuerdo con sus particularidades: tablón natural, sin pintura o laca; cristal y vidrio; hierro y aluminio. Con estos materiales se forjó la obra, fueron el punto

de partida y el sostén del juego escénico, intercambio de cuerpos y naturaleza muerta. Luego se integraron los objetos “vivos”, el *bonsái*; las moras; la tierra; las naranjas; y el vino. Su incorporación fue un proceso largo de encuentros y desencuentros, reconocimiento en cuerpo(mente) de todos quienes presenciábamos su nacimiento. Para llegar a las naranjas probamos antes varias frutas, siguiendo las claves de Müller y de acuerdo con las necesidades de la indagación “unos frutos parecidos al limón” (Ver anexos No. 12, Directora, cuadro 49), las moras de la imagen de la sangre oscura (negra), a la que hace mención el canto XI de la *Odisea* que Müller considera como material intertextual en su obra:

Luego que hube suplicado al linaje de los difuntos con promesas y súplicas, yugulé los ganados que había llevado junto a la fosa y fluía su negra sangre. Entonces se empezaron a congregarse desde el Erebo las almas de los difuntos, esposas y solteras; y los ancianos que tienen mucho que soportar; y tiernas doncellas con el ánimo afectado por un dolor reciente; y muchos alcanzados por lanzas de bronce, hombres muertos en la guerra con las armas ensangrentadas. Andaban en grupos aquí y allá, a uno y otro lado de la fosa, con un clamor sobrenatural, y a mí me atenazó el pálido terror.

Homero, La Odisea (Canto XI *Descensus ad inferos*, págs. 239-240)

Nos preguntábamos de qué modo ir entretejiendo desde el espacio corporal los demás espacios. Los materiales o matrices propuestos (sonoros, táctiles, olfativos, lumínicos) procedían del espacio-dramatúrgico-textual mülleriano. El procedimiento alteraba constantemente la organización de las matrices desde la indagación en el modo (cómo), de la acción, sin dejar nada por sentado. Al principio, dejamos vivir el caos con la voluntad comprometida.

Ir desafiando cada vez más la propuesta corporal por parte de los actores, no conformarse con una forma de llevar a cabo las acciones, profundizar y probar otros modos de la acción. No olvidar la tempestad, es el caos al que sigue el orden, no hay orden sin desorden, no hay calma sin tempestad.

(Pautas de la directora).

Disfrutamos la sensación de encuentro y desencuentro, desborde constante, entre los actores. La escena ordinaria de la vida de una pareja se transformaba en un juego tierno y perverso al mismo tiempo. A las risas sucedía el grito; al llanto y la violencia, el desfallecimiento; a la muerte, el silencio y luego la calma. Todo se replanteaba desde nuevas posibilidades de ensamblaje de los cuadros/escenas.

La tierra fue en un principio (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Mónica, tierra y fotos. , 2019)¹⁷³ «La mujer cubierta de lodo, de tierra, de agua, el viento, ¿el fuego? las plumas blancas» (pautas de la directora); el vino llegó al final y arrasó con todo, nos condujo a nuevos juegos sensoriales, la experiencia sensorial se complejizó, la embriaguez exigía una concentración tremenda. Se desató una lucha interior entre estar o dejarse ir, el ser o no ser del instante. Arraigo con uñas y dientes al cuerpo, al espacio, al cuerpo del otro no solo a través de la percepción visual, sino háptica, de piel. Una lucha sin tregua que exigía fortaleza interior y lucidez. Enfrentamos nuestros demonios en pie, resistiendo el embate del dios frenético al que habíamos convocado «La botella de vino hay que beberla a lo largo de la obra entre todos los actores y el público» (pautas de la directora). Mantuvimos la propuesta del vino, cada función se destapaba una botella virgen para brindar por nuestros muertos junto con

¹⁷³ https://www.dropbox.com/s/4hh5x3bkh8k3klp/DSC_0010.MOV?dl=0

los espectadores (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Beban espectadores, salud., 2016)¹⁷⁴

La escenografía y el vestuario eran un lienzo que se teñía con la experiencia de los cuerpos en cada ensayo y, luego cada función. La madera y tela crudas de los trajes dejaba que las texturas, los jugos de las frutas y el vino penetraran en ellas. Los siete bastidores de cuadro, la mesa y las sillas se iban impregnando de los líquidos, repintando con una vitalidad no pretendida sino auténtica (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/naranjas en pies y espaldas, 2016)¹⁷⁵. Aprendimos de la vida del ser vegetal, su potencia, su ser indómito. Eran dos libras de mora, no podían ser más, o sobrevení­a el holocausto (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Alex bebe botella de vino y moras, 2016)¹⁷⁶ Aprendimos la medida con la que debían ser tratadas. El orden acontecía por experiencia, descubrimiento, no por imposición. El humilde reconocimiento del poder del otro y de lo otro. Saber jugar con la vida, involucrándose a fondo.

Los trajes fueron una segunda piel, teñidos de colores y humores desprendían olores únicos, capturando capas de sentires, recogiendo y guardando en sus microfibras la vida, encapsulándola para desatarla en el próximo encuentro; vida comprimida, memoria reciclada y potenciada; vida nueva, desacostumbrada. Estaba prohibido lavar los trajes, había que aprender a convivir con los residuos de la experiencia anterior, esos pequeños rastros de muerte.

¹⁷⁴ https://www.dropbox.com/s/sh4ha1eihkhkkm/DSC_0024.MOV?dl=0

¹⁷⁵ https://www.dropbox.com/s/u0iby7ll8znqwx/DSC_0062.MOV?dl=0

¹⁷⁶ https://www.dropbox.com/s/e1umztnqumyfk3z/DSC_0096.MOV?dl=0

Al filo de la navaja (así sentíamos los ensayos), pendientes de un hilo y con capacidad de disfrute desatada, imparables. Confrontándonos, «pulsando» sin soltar, conteniendo y conteniéndonos en el descubrimiento, la sorpresa perpetua, enganchados al instante, removiéndonos desde la entraña. La invitación a *Bertrant Cantat* (voz y tragedia) nos confrontó humanamente, dejando al descubierto toda la ternura y el horror que nos habitan «No hay que perderse del hecho de que el hombre no es el malo y la mujer la buena. Corregir el carácter malvado del hombre no va por ahí». Su canto resonaba en el cuerpo golpeando el alma, levantaba gritos silenciosos que éramos capaces de escuchar: el grito del crimen diario. Su canción *Ánge de desolation* (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Canción, llanto, ángel, 2016)¹⁷⁷ nos envuelve en un abrazo de muerte, sacude en estertores el llanto contenido. Vemos al hombre (Christian/Santiago) sacudido de dolor/arrepentimiento, retorcido de culpa y, un instante después, yugula la naranja/cuello de la mujer. Somos una especie condenada indefectiblemente a continuar acto tras acto (ojo por ojo) el sufrimiento humano. ¿Es posible detenernos al menos un instante y mirar el cuadro del desastre a nuestro alrededor?

4.4.3 Registro de la experiencia

Las sesiones de trabajo eran registradas por los dramaturgistas y la directora mediante fichas de observación. Se estudia el texto en escena (cercano al análisis activo que propone Stanislavski, pero con algunas variantes); se trata de una reflexión desde la praxis que luego se retoma en el intercambio grupal al final de la sesión donde los actores comparten sus experiencias y reciben la devolución de la directora y del dramaturgista. De este modo, se evalúan las propuestas de

¹⁷⁷ https://www.dropbox.com/s/q1uv0oa1kkb347o/DSC_0023.MOV?dl=0

indagación sugeridas por la directora, su resonancia en los actores, los descubrimientos y posible redireccionamiento de estas.

Mientras la experiencia ocurre, la directora recoge *aquello* que cree interesante explorar en la siguiente sesión y que puede generar nuevas lecturas, provocar y conmover al espectador. Lo que es necesario madurar se «cuece a fuego lento» en cada encuentro, con nuevos recursos y reflexiones añadiendo nuevas «sustancias». La dirección desarrolla la observación y la escucha, la intuición y la síntesis, la agudeza y la osadía. Se vuelca a lo que acontece hasta en el detalle más mínimo pues en cualquier lugar y momento surge la maravilla. Se forja un estado de alerta gozosa que vibra con lo evidente y también con lo que se mantiene oculto, lo que alcanzamos a escuchar del latido, se trata de sentir el pulso de la vida, lo vivo del proceso. Aquello que logra integrar el sentir y el pensar en el hacer se registra como asombro ante nosotros mismos y, en consecuencia, ante el otro/lo *otro*; *mismidad* y *otredad*. En ese instante nos sorprendemos actores, dramaturgistas y directora, sentimos ser parte de lo que acontece, disfrutamos y compartimos lágrimas y temblores.

La tensión resulta de la complicidad más que de la confrontación; repercute en el otro y se devuelve, tránsito de sentimientos, emociones, imágenes, ideas; flujo en intercambio constante, evidenciar el desgaste «Golpe, violación, asesinato, retorno, y la venganza...luego todo nuevamente. Secuencia de gestos y secuencia de transiciones performáticas, caer siempre en lo mismo» (pautas de la directora); se construye un diálogo desde la intimidad de la experiencia individual, pero compartida en cuerpo presente.

4.4.4 La vida atrapada en el texto que hacemos estallar

Al tomar el texto como referente línea por línea, el juego escénico encaja y desencaja como estructura móvil, a partir del cual se articulan los espacios corporal, escenográfico, dramaturgico, sonoro, lumínico, objetual, lo cual genera enlaces simultáneos. La experiencia se complejiza y, al mismo tiempo, despierta y sujeta el interés de quienes observamos desde «afuera».

Las combinaciones heterogéneas entre las diversas matrices generan interrupciones, giros bruscos de sentido; situaciones imprevistas disparan multiplicidad de lecturas, producen sensaciones de confusión, oscurecimiento o duda en los espectadores, lo que acrecienta aún más el interés «Después de cada movimiento súbito, o fin de cuadro/situación sostienen, nunca sueltan por completo la energía» (Pautas de la directora en el proceso). No sabemos lo que ocurrirá de un momento a otro: todo es posible, el juego se reanuda constantemente desde cualquier iniciativa.

En los actores esta capacidad se intensifica en las acciones performáticas, sin pretender proyectarse o conseguir otro objetivo que no sea el que exige el instante inmediato del intercambio «... la escena no se mantiene al mismo ritmo. No adelanten el enmarcado, la acción va cuando va, no antes ni después. La enmarcada es énfasis, es intención reveladora» (Pautas de la directora).

Una de las acciones —la pelea entre el hombre y la mujer— estalla en un grito prolongado que es violencia contenida. Inmediatamente la actriz da un giro imprevisto y propone en ese contexto de extrema violencia una acción absurda: hace «muecas» al hombre (le saca la lengua, le imita, se burla); él reacciona con sorpresa y de pronto ambos estallan en risas auténticas. La tensión del momento se quiebra; en ese instante adquiere un matiz que lo transforma todo,

desconcierta al observador y capta de manera más intensa su atención. Ella se pone de pie sobre la mesa y lo seduce (mantiene el juego); mientras él permanece sentado observándola, ella continua el juego y se sienta sobre la mesa frente a él abriendo ambas piernas, él afila un par de cuchillos, ella gime como si se tratase del acto sexual; los jadeos de la mujer se aceleran siguiendo el pulso del sonido de los cuchillos, al llegar al clímax-sonoro (el orgasmo) (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Enfrentamiento, grito y risas, afilar cuchillos. , 2016)¹⁷⁸ él clava con fiereza los cuchillos bajo la mesa en el lugar donde ella se halla sentada, ella a su vez, empuja con ambos pies al hombre quien lentamente cae junto con la silla hacia atrás desplomándose en el piso (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Empujón y caída, cuchillos. , 2016)¹⁷⁹ “Los actos sexuales tiene que ser intensos, de menos a más intensos, sin mantenerse nunca iguales, y ser más prolongados. Sostener los objetos. Sostener es no respirar y soltar de súbito, una caída pesada al suelo. Siempre sostener, y al final, cerca del clímax, un instante más de cúspide y soltar, dejándose ir” (pautas de la directora).

En estos momentos se articulan todos los espacios, lo que exige de los actores una máxima concentración. El manejo del tiempo, aceleramiento y ralentización de los movimientos atrapa la mirada del observador. El riesgo implícito en las acciones sujeta la atención, suspende y concentra la sensación-emoción, acontece una suerte de vacío, obligándolos a contenerse a sí mismos en la acción de la escena «...en el baile y encuentro de copas, brazos en alto sostenido, despacio, casi una penetración de mi cuerpo en el cuerpo del otro, todo el tiempo es estar en ello,

¹⁷⁸ https://www.dropbox.com/s/omuxfv72gv7134v/DSC_0018.MOV?dl=0

¹⁷⁹ https://www.dropbox.com/s/f6y7owhy6f54wwf/DSC_0019.MOV?dl=0

estar dentro del otro. Compartimos el desafío que se vive en escena, volviéndonos cómplices del riesgo del otro, casi obligados a hacerlo».

El proceso de la composición escénica guiado por la voz del autor respirando al compás, introduciéndonos en su mente, despertando el lenguaje-cuerpo que es su palabra, reconstruyendo un paisaje extinto para devolverlo a la vida, prestándole nuestro ser para encontrarlo en carne y hueso. Sentir el retumbar de su voz y nutrirnos con su aliento. Escuchándolo en profundidad, pues, las voces silenciadas suenan más claro que ninguna otra. Entramos en la vorágine de la descripción, dejándonos arrastrar por ella junto a los restos de esa memoria flotante, esa voz antigua que sienta un tiempo infinito que es más *Aión* que *Cronos*.

Se probaron nuevas formas de alentar la búsqueda. Las fotografías llegaron de la mano de la mujer pájaro/fotógrafa (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Cena, marco y fotos, 2016)¹⁸⁰ (la esposa de Müller, quien se suicidó, era fotógrafa) “El gesto de la fotógrafa, la soltura y la cotidianidad, suelta el gesto, natural. Deja pausas entre un momento y otro, fotógrafa, tómenselo con calma, hasta que se instale la escena o situación, y se retome nuevamente” (pautas de la directora). Desde su «lente» asistimos a la candidez de toda historia de amor de huella indeleble, inviolable a la brutalidad del tiempo. Sonrisa y fiesta hallan final bajo la tierra, donde los cabellos anidan entre huesos un lenguaje de sordomudos (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/lenguaje de sordomudos, Mónica, 2016)¹⁸¹. Bocas, cabellos, abrazos agridulces, vino amargo, llanto imposible de remediar: Aprenderás a bailar con la muerte cargada en hombros como una niña pequeña,

¹⁸⁰ https://www.dropbox.com/s/4ap5djv3phfq5u/DSC_0013.MOV?dl=0

¹⁸¹ https://www.dropbox.com/s/ba4mlxlvxuol2qv/DSC_0003.MOV?dl=0

indefensa y descalza «...conectar con el niño muerto quemado que menciona la obra. No olvidar que ella regresa por un acto de amor y también de venganza. Falta la ternura. El horror y la belleza coexisten simultáneamente» (pautas de la directora). Él hará cruces con sus huesos y tejerá besos con el pellejo desgarrado de su abrigo, triste herida que ya no sangra.

La mujer pájaro es testigo silenciosa, su presencia anticipa la catástrofe «La idea de la fotografía no tiene fin, ella o él son quienes se vinculan al público, ella tiene mayor poder, manipula y maneja a su antojo la escena. Una orden con el texto. *Voyerista* y testigo» (pautas de la directora). Disfruta y se horroriza; protegida por el ojo de cristal, observa, predice o testifica. Ella, a quien protegen las sombras del pasado y del futuro, la que todo lo sabe, siempre presente, recoge las huellas que han sido olvidadas sobre la tierra. Es la otra mitad de la mujer que transita/huye por las ventanas y puertas de la casa. Infinidad de ventanas y puertas se abren y cierran, algunas proyectan pedazos del cuerpo de la mujer: espalda, cabellos, oreja. El encuadre de la cámara fotográfica se traslada a los bastidores de madera, estos se multiplican (al ser trasladados de lugar por los actores, y al enfocar con estos distintos momentos), dejan al descubierto la intimidad de la pareja: su amor y desamor «En el sexo uno no está racionalizando, es un acercamiento más a lo animal, lo instintivo. El sexo ligado a la muerte, el dejarse ir una pequeña muerte. El vértigo y la intensidad relacionado al acto sexual» (pautas de la directora). La cena anticipa el crimen, las vísceras se sirven en bandeja de acero, transfiguradas en sangre de moras y espinas (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Desgarro y desvarío, contención. , 2016).¹⁸² «Apenas le cortas el cuello, te levantas para tomar el vino de la botella. Sueltan el aire contenido y, de golpe, las respiraciones son fuertes,

¹⁸² https://www.dropbox.com/s/42vxe2kwvaudpj4/DSC_0033.MOV?dl=0

tres intensas respiraciones» (pautas de la directora). La cena de reconciliación es sin duda la escena del crimen. Ya no hay marcha atrás: lo hecho, hecho está.

La mujer-pájaro juega a ser únicamente mujer, viste faldas y abrigos, desafía al hombre a amarla «La fotografía que es la sombra que se mira en el espejo» (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/brindis y fotos, 2016)¹⁸³ (Pautas de la directora). Mujer necia, tus alas te son vanas, él las descuaja de un tajo, caen huesos y plumas. En su vientre/sexo, una bandada anida desde siglos, se alza en vuelo sobre el espacio plano y frío de las paredes que la aprisionan: imposible volar más allá de este universo de cemento paradójicamente infinito. Finalmente, todo es oscuridad, el dedo de la diosa tecnología, (*deus ex machina*) los aniquila, la proyección acaba, el *bónsai* fallece, en el vacío ya no caben ni las sombras «Introducir el *bonsái* para probar sombras y probar sembrarlo en la palangana de madera» (Pautas de la directora). Los bastidores se repliegan unos sobre otros en improvisada tumba —a la velocidad que la fuerza y la paciencia de ambas mujeres lo permite— encierran/entierran al hombre, mientras este sostiene en sus manos el remedo de árbol como súplica. Dos puñales/picotazos en cada ojo, el puñal/pico de ave cumple su cometido, el afilar de cuchillos finalmente cesa. La ceguera lo inmortaliza (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC] Descripción de un cuadro/Texto dos picotazos, cuchillo y Alex., 2016). El retrato final: los tres se enmarcan a sí mismos atrapados dentro del cuadro, expuestos ante el espectador, «salpicados» de la experiencia; ellas sostienen los extremos, él sostiene en sus manos el *bónsai* «Enmarcar el estrujamiento de la fruta, sus restos y qué hacer con ellos. Los pies de tierra, las manos de tierra, el rostro de tierra de más en más, enmarcado. Las manos de sangre de fruta,

¹⁸³ https://www.dropbox.com/s/etz8mwcaksiyotp/DSC_0071.MOV?dl=0

enmarcados. No enmarcar todo, ver qué va y qué no va» (pautas de la directora), cubiertos de las moras y la tierra, las naranjas, el vino, y las lágrimas “Tensiones y estiramientos del cuerpo para quedar dentro del marco y enmarcarse: alargar el gesto y sostener” (pautas de la directora). De espaldas al espectador (o de perfil según el caso), sus miradas enfrentan por última vez el universo de cemento del que cuelgan dos proyecciones de las nubes/infocus que llamean azul prusia «Proyectar en la pared de ladrillo la luz azul del *infocus* con todo y las letras sobre el cuerpo. El audiovisual como un actante/protagonista.» La guitarra irrumpe con su voz ronca e ininteligible, también así su dueño, *Cantat*. La proyección del tema “Horizon”: él espía desde la pequeña ventana de su celda el árbol/mujer que danza antes sus ojos, diminuto, sobre la espalda del actor. Los *flashes* de imágenes/vidas pasadas, el grito del canto explota en imágenes blanco y negro (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Canción final *Cantat* completo , 2016)¹⁸⁴ «Proyectar fotografías que provoquen sensaciones que se contrapongan o refuercen a los actores o las situaciones» (Pautas de la directora) se suceden en el minuto de vida final donde la violencia estalla «Equilibrar el horror y la ternura, en qué momentos se acentúa lo uno y lo otro: lo sensorial e imaginativo con la acción física. Activa y pasiva, como re-direccionar el trabajo con las imágenes» sobreviene *la tempestad congelada*. Ella, la sombra que reclama beber sangre oscura; él, insiste en darle a beber jugo de naranjas, y ella sin sonreír nuevamente le pregunta mientras bailan: ¿Quién soy?

4.4.5 Reflexiones sobre la primera etapa del proceso de investigación-creación

Entre las reflexiones más relevantes de esta etapa y su repercusión en el encuentro con los espectadores, nos parece importante destacar lo siguiente:

¹⁸⁴ https://www.dropbox.com/s/jwafdupdmmqyouw/DSC_0038.MOV?dl=0

Es indispensable que todo proceso de investigación-creación contemple una etapa de estudio teórico-práctico de la escritura o dramaturgia textual, se trate o no de un texto dramático, considerando las herramientas, según sea el caso.

Incluir el rol del dramaturgista, y el dramaturgismo como soporte conceptual, para encontrar los resortes que disparan y sostienen la búsqueda creativa, y nuevas perspectivas y recursos que permitan registrar y sistematizar la experiencia: el portafolio de dramaturgismo, material de soporte teórico, fichas, bitácoras, videos y fotografías del proceso.

Tener información proveniente de diversas fuentes bibliográficas, para incorporar nuevos enfoques y perspectivas para asumir la composición de la dramaturgia escénica; es decir, no jugamos únicamente con la escritura de Müller y los materiales intertextuales que propone al final de su escrito *Descripción de un cuadro*, sino con otros materiales que el mismo proceso de indagación genera. En nuestro caso, obras del autor como *La misión* y *Cuarteto* dejaron huella en la experiencia teórico-práctica de los participantes del taller. Si bien no se abordan de manera directa en la etapa de composición de la dramaturgia escénica, sí ejercen una influencia indirecta en el proceso, ya que en el taller las tres obras se trabajaron como un material conjunto para la indagación teórico-práctica hasta el cierre de este. No se trataba únicamente de recoger «retazos» de los textos para armar un cuerpo textual/conceptual: es la experiencia acumulada y probada en el cuerpo la que da cuenta del impacto, porque ha dejado una cicatriz más o menos visible en el tejido de la obra, y que resuena en la vivencia de cada operador-actor/actriz, como lo menciona Londoño:

En cuanto al trabajo sobre los textos que se hizo la última semana, se indagó en la traición, el poder, la violencia dentro de la línea de la venganza; estos temas y el análisis de estas obras nos

llevaron a reflexionar sobre la instauración del sistema neoliberal que Müller vislumbraba desde su época

(Londoño, Entrevista, 2020a).

Es necesario detectar y confrontar desde diversas aristas, las preguntas/ideas recurrentes en la obra del autor que hallamos (por ejemplo) en su *Ángel Novus* como relectura de la acuarela de Paul Klee, y de la tesis IX de Filosofía de la Historia que hiciera de esta Walter Benjamin. Así, nos encontramos con otros autores que participan de una visión similar a la de Müller, como es el caso de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* (1998), donde se destaca el sentido que cumplen la danza y la música en el coro del teatro griego y que, en nuestra experiencia, se indagó en la etapa del taller de dramaturgismo y luego en la obra a través de la **mujer-pájaro**:

Lo más importante que encuentro dentro del coro es que es un complemento sustancial dentro de la escena; hace que la imagen protagonista cobre otra dimensión. Al tener un coro que está ligado completamente a la escena —en lo personal muchas veces había visto la existencia de coro en obras literarias—; sin embargo, no le encontraba la utilidad sustancial como esta vez que pudimos jugar e improvisar con un coro. Ahora se entiende y queda un poco más claro que el coro es en realidad una extensión de lo que sucede y que el coro es la voz del pueblo, como en las tragedias griegas.

(Valle, Entrevista, 2020a)

Estudiar en profundidad el soporte conceptual permite «filtrar» el material de Müller y asumirlo desde el propio cuerpo, y aportar nuestros humores y reflexiones a la dramaturgia escénica. Tal acto no solo implica únicamente transpolar el escrito del autor a la escena o

traducirlo de un idioma a otro: supone también traducir su experiencia encarnada como propia, que hace nuestra su voz y las circunstancias de su vida, sin pretender someternos a ella o confrontarla, sino, convirtiéndonos en sus cómplices. Ponernos el traje de su escritura y danzar en ese cuerpo, calzar su sombra, buscarle nuevas resonancias para dejarnos tocar de otra forma, involucrándonos en ello a fondo (incluso identificándonos, de ser necesario). Dejar que de sus humores y los nuestros surja una nueva sustancia, otro lenguaje-cuerpo, humores y sonidos propios, nuestros mundos e imaginarios externos e internos hablando de lo mismo, de un modo distinto. El desafío consiste en reescribir la obra para la escena desde un lenguaje propio, embebida la piel en ello. Podríamos atrevernos a decir que nuestra propuesta es un repinte de la obra de Müller, se trata de otro cuadro y otra descripción, con colores propios, teñido de nuestra vida, sin desconocer lo que gravita por debajo, el primer soporte, el esqueleto imprescindible.

La búsqueda propia se teje con voces ajenas, las que recorrieron senderos por los que quizás jamás transitaremos, algunas ya no existen, pero su intensidad se escucha con claridad desde milenios. Cada voz escrita es intención humana milenaria. Necesitamos bajar el propio volumen para escuchar, bajar el ruido que habla desde el ego y disponernos al descubrimiento. Las voces de los otros siempre aportan nuevas posibilidades para nuestra praxis creativa, a veces, es mejor hacer silencio y escuchar.

El proceso de investigación-creación de veinte semanas, incluido el taller de dramaturgia y dramaturgismo, cierra con una propuesta escénica de cincuenta y nueve cuadros, (Ver anexo No. 12, Directora), posibles de articular entre sí sin una secuencia fija (la intención inicial era que en cada función se articularan de manera distinta); este objetivo no se llevó a cabo (salvo una par de veces como parte de los ensayos finales, lo cual generó lecturas diversas en los espectadores

dramaturgista y directora) dada la complejidad y enorme esfuerzo que implicaba como ejercicio diario. Decidimos organizarla según un determinado orden; sin embargo, la experiencia pudo constar que sí era posible ensamblarla desde infinitas combinaciones, pues la dramaturgia textual y la escénica no dependían o estaban limitadas a un orden secuencial.

Tabla No. 8 Ejemplo del primer cuadro de la ficha de registro de investigación de la directora

Total de cuadros: cincuenta y nueve (59)

No. Cuadro	Descripción de la imagen.	Significado de la imagen.	Lo que se quiere transmitir y provocar en el espectador	Forma, como se presenta y transmite la idea al público (síntesis)	Respaldo documental, visual-textual. (Prioridad de los dramaturgistas, revisar material y documentarlo)
Primero	La mujer (Alexandra) se sostiene en puntas de pie (desnudos); mientras se balancea dentro de la batea de madera con tierra, balbucea sonidos ininteligibles. La cabeza agachada, el cabello cubre el rostro y, el cuerpo está cubierto a su vez, por un abrigo deshilachado.	La mujer quiere salir de la tumba en la cual se halla (llama al hombre).	Desesperación, angustia, miedo.	A través de: la inestabilidad corporal, el desequilibrio permanente, y la incapacidad de entender el balbuceo.	El texto de la obra habla de la mujer que regresa de la tumba, referencia al texto Müller: El mito de Alcestis, quien regresa del mundo de los muertos. Canto XI de la Odisea, Ulises busca a Tiresias, los muertos surgen de las profundidades del Hades para hablarle, mientras beben la sangre negra del cordero sacrificado. Imágenes del mito de Alcestis (King Admetus mourning the Death of Alcestis, de Johann Heinrich Tischbein); (Hercules and Alcestis, de Eugène Delacroix); Imagen de la mujer del cuadro (obra Müller). La mujer sin voz, sonidos irreconocibles, chillidos estridentes y leves, llamados. Lenguaje de “sordomudos”.

4.5 El estudio del nuevo ente *DC*, en tanto objeto resultante

Para introducirnos en los resultados del análisis de la dramaturgia escénica en tanto objeto resultante, diseñamos herramientas (tablas y fichas de registro de observaciones) que sistematizan la información de los materiales (videos, fotografías y entrevistas a los miembros del equipo, foros con los espectadores), en lo que respecta al modo en que opera la «*tensión erótica*» en los cuadros/escenas a los cuales hacen referencia los actores entrevistados y espectadores; resultados que cotejamos con los artículos publicados y entrevistas a expertos.

El estudio del ente poético *Descripción de un cuadro (DC)*, como objeto resultante, en el encuentro con el espectador abordó el corpus de la micropoética en tanto individuo poético, acontecimiento único (lo estable y lo variable de cada función); y como individuo poético arquetípico (los rasgos estables de las diferentes funciones). Nos enfocamos en el acontecimiento en sí, en diálogo con su poética interna (*poíesis* y *autopoíesis*), atendiendo a la interrelación trabajo-estructura-concepción de teatro.

La articulación de los entes poéticos atiende al eje organizativo interno de la poética inmanente (materiales, trabajo, procedimientos organizadores, aspectos temáticos y morfológicos, bases epistémicas) y al eje organizativo externo (Historicidad, Subjetividad y Estética Comparada).

Las perspectivas desde las cuales se conduce el estudio del ente poético contemplan la micropoética genética interna (producción interna, ejes sincrónico y diacrónico) y el

acontecimiento en relación (enlaces externos) en tres términos de relación: Micropoética y Metapoética; Micropoética y Recepción; y, Micropoética y Archipoética teatral.¹⁸⁵

El análisis de la dramaturgia escénica del ente poético se enfoca en la «*tensión erótica*» que se genera en la interacción actor/espectador a partir de las teorías científicas vinculadas a los Estudios Teatrales como una filosofía de la praxis teatral. El estudio del ente poético desde la praxis y la teoría (vinculadas e inseparables) se analiza desde la especificidad de saberes-experiencia que le son propios, y que no se halla en otras actividades humanas, ni siquiera dentro del mismo campo de las artes escénicas.

La sistematización del acontecimiento teatral observado se sostiene desde un trayecto inductivo que se conduce desde lo particular empírico a lo general abstracto (desde el rol artista-investigador e investigador-artista), recorrido que propone Dubatti (Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos, 2014), parte de la observación empírica a la elaboración de ley empírica, y de esta a la elaboración de ley abstracta, procedimiento descrito en el marco metodológico de la investigación.

Tal análisis supone redescubrir el territorio, hurgando en su particular topografía. El desafío consiste en posicionar un razonamiento sobre el acontecimiento teatral desde la praxis, al conjugar la capacidad de saber *hacer* como artistas, el saber *ser* desde la capacidad de elección como seres humanos y como productores de saberes, desde nuestra experiencia como docentes-creadores. Incorporar un pensamiento teatral «la producción de conocimiento singular que el

¹⁸⁵ Se denomina Poética teatral al estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la poíesis teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que ésta funda en la pragmática del convivio y la expectación.

artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral»(Dubatti J. , 2014, pág. 12) implementar el saber científico en el análisis del ente poético.

El análisis de la *poíesis* convivial de la micropoética considera los diferentes espacios donde se llevó a cabo el encuentro con el público para ubicar sus particularidades desde la mirada de los espectadores.

Nos emplazamos desde el rol de artista-investigador como espectador/laboratorio de percepción (ente creador, descubridor y generador). Partimos de la Poética Comparada como disciplina, como lo hemos expuesto en la segunda parte de la investigación, y desde los enfoques Ontológico y Fenomenológico, para exponer los componentes constitutivos y procedimientos organizadores de la dramaturgia escénica, entendida no solo como el acto de llevar a escena la dramaturgia textual de Müller, sino como posibilidad de asumir una postura autocrítica frente al propio trabajo, aproximarnos a una filosofía desde la praxis, pues la experiencia convivial actor/espectador propicia una acción reflexiva. Los parámetros observan la dinámica trabajo-estructura (dependencia, interinfluencia)-concepción de teatro (modalizadora). Así, el acontecimiento teatral trasciende sus principios gestores (micropoética genética) y logra delimitarse, aproximándonos al objeto de estudio desde un enfoque autoetnográfico.

Los componentes que constituyen el acontecimiento escénico se observan desde la experiencia de los involucrados, *autopoíesis* de artistas, técnico-artistas, y espectadores, a partir de la autoobservación de la dirección escénica y actoral, en lo concerniente a los procedimientos organizadores que gestaron la dramaturgia escénica.

El estudio cartografiado centrado en el corpus de la micropoética del individuo poético único y arquetípico observa las particularidades del resultado del trabajo (*DC*) en los diversos

territorios donde ocurrieron las funciones, lo que ha permitido determinar el modo en que se produce el intercambio, la apropiación y el alcance con respecto al espectador en la contingencia de dicho encuentro, *autopoíesis* fugaz y transitoria del instante, «intensamente actual», al que hace referencia Erika Fisher-Lichte (La teatrología como ciencia del hecho escénico, 2015), como resultado de un estado afectivo, energético y motriz.

Por otro lado, el conocimiento situado (*situated knowledge*, Haraway) (Rojas Blanco, 2009), aporta objetividad situacional debido al carácter territorial del acontecimiento escénico, al destacar sus particularidades y habilitar preguntas específicas sobre *ese* contexto en particular.

Entre 2015-2016 se realizaron un total de diez funciones en dos temporadas en el sala de clases de la FAUCE; cuatro funciones en 2015 en el Auditorio de la Alianza Francesa de Quito (AF); tres funciones en 2016 en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC); en el mismo año, dos en Más Arte Galería; una función en 2017 y otra en 2018, en el Teatro de la FAUCE (En dos contextos distintos); en 2017, tres funciones en Arte Actual, FLACSO y en el propio año, una en el Museo de la UCE, para terminar el ciclo con dos funciones en 2018 en el Teatro El Galpón, Manizales-Colombia, con un total de 32 funciones entre 2015 y 2018 (Ver Anexo No. 3).

La Poética teatral resulta del estudio del acontecimiento en su doble dimensión: micropoética histórica o implícita y abstracta, supone la articulación de los entes poéticos (eje organizativo interno y eje organizativo externo de la poética inmanente). Atenderemos a la articulación de los entes poéticos señalados en la tabla anterior, en sus ocho territorios y sucesivas funciones con sus respectivos intervalos.

El análisis incorpora el eje organizativo externo (Historicidad, subjetividad, Estética Comparada) de acuerdo con las particularidades de cada territorio. La subagrupación de entes poéticos y conexiones con otros conjuntos observará:

- a) el trabajo humano durante el acontecimiento teatral en su proceso de producción, la definición y asignación de roles (artistas, técnicos, y espectadores) de acuerdo con las diversas poéticas.
- b) los procesos anteriores al acontecimiento (ensayos, y preparativos previos a la función) *entre* acontecimientos (difusión de la obra) y *posteriores* al acontecimiento.

Por otro lado, se analizan los ejes organizativos internos de la poética inmanente, considerando los materiales anteriores¹⁸⁶ y posteriores¹⁸⁷ al acontecimiento.

En lo que respecta al trabajo, como señala Dubatti, a partir del convivio en escena se produce el correlato de dos subacontecimientos que operan de manera simultánea: El espectador-creador produce *poíesis* a partir de la interinfluencia con el actor-creador, quien, a su vez, genera *poíesis* en el intercambio y articulación con los distintos espacios (dramatúrgico/conceptual/icónico, objetual, corporal, escenográfico/escénico, lumínico y sonoro), produciendo la *poíesis* expectatorial y la *poíesis* como acontecimiento.

¹⁸⁶ Desde la perspectiva de Dubatti, serían las técnicas empleadas, registro de los ensayos en fichas de observación, la literatura dramática y no dramática, discusiones del equipo, bitácoras de los actores, dramaturgistas y directora, diseño de vestuario, escenografía, utilería, plantas técnicas, diseño de luces y sonido, los metatextos, los portafolios de dramaturgismo como soporte conceptual del proceso creador.

¹⁸⁷ Los materiales conservados, entrevistas a los espectadores en vivo y *online*, foros con los asistentes, grabaciones en audio-video, fotografías, testimonios escritos, crítica de prensa y artículos publicados en revistas, periódicos y libros.

El fenómeno de expectación, intuitivo-sensual, es asumido como sensorialidad consciente. El espectador contribuye con su subjetividad a la *poíesis* del acontecimiento: no se trata solo de contemplación (*poíesis* corporal en presencia/expectación), sino que resulta de “la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales” (Dubatti J. , 2012, pág. 43)

Corpus de la micropoética: individuo poético e individuo poético arquetípico

Para facilitar el procesamiento de la información obtenida los hemos codificado las funciones de acuerdo con lo propuesto por Dubatti (cap. 3 de la tesis), estos son: DC,1-2-3-4-5-6; DC, 7-8-9-10; DC, 11-1-13-14; DC,15-16-17-18-19-20-21-23; DC, 24-25; DC, 26; DC, 27-28-29; DC, 30; DC, 31-31¹⁸⁸. La complejidad del análisis supuso organizar la micropoética de la obra, considerando los diversos territorios y el número de funciones, catalogadas en códigos; ejemplo: Individuo poético arquetípico DC-34/13-10-2018¹⁸⁹.

Procedimientos organizadores (Considera los aspectos temáticos y morfológicos, así como las bases epistémicas)

Nos propusimos articular dos tipos de materiales: la experiencia convivial autoanalizada como investigadora-directora/espectador-laboratorio de percepción; y la experiencia del espectador-asistente al acontecimiento poético/efímero, como productor de cuerpo poético, destacando un emplazamiento vitalista de la experiencia de los implicados, en lo que respecta a la interacción de los tres subacontecimientos: convivio, *poíesis* y expectación.

¹⁸⁸ Ver anexos No. 2 Ente poético: *Descripción de un cuadro*. (Individuos poéticos considerados para el análisis).

¹⁸⁹ Código de registro: (Obra: *Descripción de un cuadro*, función número 34, fecha: día/mes octubre/año).

Nuestra intervención en la zona de experiencia se llevó a cabo de manera directa, a través de la observación autoetnográfica como parte de la praxis teatral en tanto técnico-artista y directora, atendiendo a la producción de subjetividades (múltiples y diversas).

El cuerpo presente de los actores y espectadores-cocreadores complejiza la *poíesis* productiva (la acción de los artistas) y la *poíesis* receptiva (encuentro con el espectador), al producirse *poíesis* convivial de carácter transindividual, ya que el espectador participa del convivio y produce a su vez una *poíesis* específica.

Dimensión sígnica del cuerpo presemiótico

En este sentido, observamos, como sugiere Dubatti, las relaciones: Trabajo (+) cuerpo poético (+) procesos de semiotización. Atendemos tanto al proceso de producción y al producto, como trabajo en proceso y artefacto (trabajo poético y objeto poético), es decir, acción humana y suceso.

Ponemos en relevancia la *poíesis* corporal del actor y del espectador-cocreador del proceso escénico, asumida como catalizador de tensión ontológica (presencia extra-cotidiana del ente poético). Así, el espesor del cuerpo poético depende de la capacidad de producir una *tensión sostenida* que destaca la dimensión aurática del convivio.

Dispositivos poéticos

Los dispositivos poéticos¹⁹⁰ propuestos destacan el cuerpo del actor y del espectador como primer territorio de producción y recepción de *poíesis*. Asumimos la «*tensión erótica*» como parte del conjunto de las tensiones ontológicas del acontecimiento teatral en tanto experiencia

¹⁹⁰ Como lo menciona Dubatti, incluyen una estructura poética preexistente; un sistema conceptual *a priori*; y una *autopoíesis*, gestada en la investigación.

sensoperceptiva (sensación/percepción de sí mismo y del otro a través del contacto de cuerpos en acción como actividad cerebral). La *poíesis* corporal canaliza tensiones, pone a convivir los diversos espacios, vincula experiencias empíricas y teoría. Asumimos este juego sensual como «estructura experiencial, conciencia de la dimensión temporal de la existencia», nos situamos dentro del discurso de la corporalidad de Merleau-Ponty (Fenomenología de la percepción, 1993), como sujeto/objeto erótico, subjetividad trascendental encarnada, cuerpos quiasmáticos, experiencia de ser con el otro y con lo otro de la escena, reorganizando la experiencia desde lo íntimo y específico de la misma.

4.5.1 Micropoética genética interna DC

Damos cuenta de lo que fue el proceso de producción interna, centrados en la «*tensión erótica*» que, tanto en el cuerpo del actor y del espectador como primer territorio, articula los diversos espacios o elementos constitutivos de la *poíesis* del acontecimiento. El espacio-tiempo/cuerpo pone a convivir los espacios escenográfico-escénico; dramaturgico-conceptual; lumínico; sonoro; y objetual.

La palabra-cuerpo en Müller (espacio dramaturgico-textual).

Elegir *Descripción de un cuadro*, responde a la necesidad de volver la mirada y la memoria hacia los muertos, los nuestros y los del día a día, devolverlos a la vida inacabada y fallida que propone la alegoría pictórica transfigurada en palabra por Müller. Liberarlos para liberarnos del engaño exigía un modo no habitual de acceso a la experiencia teatral, más ritual que representativa, cercana al teatro de la muerte de Kantor, acerca del cual Lehmann menciona:

Este teatro está especialmente caracterizado por el horror pasado y, al mismo tiempo, por el regreso fantasmal. Se trata de un teatro cuyo tema, como afirma Monique Bori, son los restos de un teatro

tras la catástrofe (como los textos de Beckett y Heiner Müller), que provienen de la muerte y se dirige hacia “un paisaje más allá de la muerte” (Müller). En esto se distingue del drama, que no sitúa la muerte como precedente, como base de la experiencia, sino que muestra la vida que corre hacia ella.

(Teatro posdramático, 2013, pág. 125)

Un teatro de la catástrofe que la sobrevive o anticipa como el *Ángelus Novus*, de la acuarela de Paul Klee (Fig.1), no podría someterse a una mirada organizada y sistémica, porque es precisamente su carácter fragmentario el que enfatiza tanto la intención sostenida en lo procesual como en el resultado. Müller, al hablar de este impulso procesual del cual surge su obra, manifiesta: «Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la Superficie [...] penetrar tras la superficie para ver la estructura» (Máquina Hamlet [1977], 2003)



Fig. 1. *El abrazo del ángel*. C-Transmedial-Manizales, 2017

Como lectores iniciados en la escritura de Müller, descendemos al inframundo que propone el autor, nos detenemos en cada palabra y recorremos su vibración, sentimos como resuena en los propios huesos, acompañada al flujo sanguíneo y a la respiración. La experiencia vibrante de las

palabras, encarnada en el cuerpo, es antesala de lo que vendrá. La calma con la que el lector se dispone a la breve lectura de las ocho páginas del texto se perturba irremediamente. Sobreviene un remezón, el mundo se tambalea bajo los pies, arrastrándonos a lo profundo de nuestra psique. Resta reconocer los propios fantasmas, en un paisaje en donde la ternura y el horror danzan al unísono.

De un momento al otro, el emplazamiento cambia y *somos* parte del cuadro, del paisaje. Las palabras del autor son la guía, marcan el tempo que se transfigura en imagen, gesto, sonido, acto. Nos adentramos en el cuadro guiados por su voz.

Esta experiencia con la lectura del texto reclamaba otra forma de aproximarse al espectador incitándolo desde la transformación constante de la vivencia que surge del encuentro inesperado entre el espectador, actor, director, y dramaturgista¹⁹¹, con el autor. Para que surja este particular tipo de flujo o tensión entre las partes, como energía vital compartida («*tensión erótica*»), el montaje debía situar al espectador ante el desafío de ser coautor del acontecimiento teatral, sin limitarlo al registro de la experiencia visual, volcándolo hacia una percepción háptica como experiencia corpórea que osa romper con sus propias tendencias éticas y estéticas.

Al respecto Deleuze en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, (Cornago, 2005) advierte que el acontecimiento de la obra de arte debe ocurrir en el cuerpo del espectador, como sensación de la vivencia de un estado de sí mismo. En este sentido, el montaje ansiaba provocar una sensación a la vez objetiva y subjetiva, más allá de un interés ilustrativo, narrativo, o mimético, al enfocarse en la presencia del cuerpo del actor y del espectador. El cuerpo, para

¹⁹¹ El dramaturgista está encargado de la ingeniería del texto; contribuye al proceso en el cual la dimensión verbal de la producción planificada de lo dramático, y no dramático, logra hacer converger las circunstancias extratextuales, las dinámicas internas, los múltiples niveles de la producción (Jeftanovic, 2008, pág. 48).

Deleuze, es quien da y quien recibe. La percepción, en tal caso, está guiada por el instinto más que por el intelecto, lo cual genera un impacto que estremece intensamente el sistema nervioso, observable a través de las emociones. Con respecto a la lógica de la sensación en el caso de la pintura, Deleuze observa: «Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación» (Cornago, 2005, pág. 42). De este modo, la experiencia sensoperceptiva en este montaje teatral-performativo se presenta como una sensación acumulada que se potencia en la poética fragmentaria, inconclusa y atrevida de Müller, arrastrando al director, al actor y a los espectadores a una situación crítica donde no es posible evadir la presencia del otro.

La «*tensión erótica*» como fenómeno perceptible entre el actor y espectador gesta un espacio energético desde la estimulación sensorial, en donde la proximidad física es esencial (Fig. 2), al desaparecer los «bordes» tradicionales de la convención actor/espectador, en un espacio más íntimo, la experiencia liminal desbordada los confronta y sujeta el mutuo interés, los conecta humanamente con el proceso. Se gesta una tensión prolongada como fuerza que nos impulsa a ir hacia el otro, hacia lo otro; un desplazamiento del eje interior, semejante al estado de arrobamiento, estremece nuestros cimientos. Un *Eros*, indómito y furtivo, toma posesión de los cuerpos sin justificación o lógica alguna.

El fluir constante pone en evidencia *el instante* en el que se vive la sensación en el cuerpo, el aquí del cuerpo encarnado en que se teje la interconexión sin ningún tipo de concesiones-

Durante el proceso de montaje, y posterior encuentro con el público, el interés se focaliza en el modo de recepción y en la “interacción promiscua” de la experiencia sensoperceptiva (en el

sentido de que se puede proceder de un modo u otro, y en los distintos niveles del sentir) de:
 actor/director; director/espectador; actor/dramaturgista/espectador;
 director/dramaturgista/espectador; espectadores/espectadores; espectador/actor/director.



Fig. 2. *Brindis*. Santiago Hidalgo. Quito-Mas Arte Galería, 2016

E. Herreras menciona que el pensamiento intuitivo no debería desaparecer al someterlo a un pensamiento discursivo, sino que el pensamiento intuitivo es un conocimiento más profundo de las cosas (Notas y contranotas para una estética teatral: aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo, 2016, pág. 93). Se trata de lograr una sintonía entre el intelecto y la intuición. Tal emplazamiento demanda un alto nivel atencional en los involucrados (Equipo artístico), que provoque un despliegue de la intuición creativa como conciencia de la operación simultánea del fragmento y del todo, al tomar la decisión que más conviene en ese instante. De este modo, los materiales se ponen a prueba, entran en tensión, al tiempo que se observa cómo estos se transforman durante la indagación creativa; se formulan pautas, se registra la experiencia, y se dejan «macerar» los hallazgos. Al retomar la indagación, se discute sobre aquello que moviliza y que motiva continuar la búsqueda en la dirección elegida.

Como dispositivo, la matriz textual opera como oponente; la «*tensión erótica*» entre el autor y su escritura se despliega ante nosotros y se extiende como un campo de batalla, nos desafía a intentar lo imposible: devolverla a la vida encarnándola/descarnándola en nuestros propios cuerpos. Diseñar la estrategia para comprender la realidad, la vida, la palabra, volver a esta última infinita, que muera/resucite cada vez que sea nombrada. Raúl Valles opina que

La palabra llega al espacio material de los cuerpos objeto como una oración por cómo está escrita, más que por lo que dice, crea una oposición, una tensión extraordinaria que deshabilita los procedimientos lógicos de desciframiento en el lector-espectador y orienta hacia las siguientes preguntas en pos del desciframiento del lenguaje, no del empleado por la obra sino en el que se ha convertido la obra.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 66)

Lenguaje que resulta de la lucha sin tregua ante las incertidumbres que despierta la descripción que nos propone Müller; dispuestos a beber de la vida coagulada en sus palabras. El texto actúa como un escudo, forma aparente que exige ser desollada, letra plena de humores que necesita drenar la vida que contiene.

El cuerpo performativo (espacio-cuerpo-tempo/ritmo).

La *performance*, entendida como la realización de algo que nos lleva a la acción, es acción física y verbal. Si enuncio: *Yo prometo*, tenemos una acción performática. La construcción verbal *prometer* es una acción performática: la acción lingüística de prometer es palabra que se materializa en acción. El territorio de *la performance* es algo que se realiza. Los *performers* son operadores, están dispuestos a realizar algo, pueden ser actores o no, pero están puestos en acción: operar; no en tanto personaje, sino como persona. Si nos introducimos en el tema de la

realidad, necesitamos personas de verdad, lo opuesto al teatro dramático que forja ilusiones, convención de una realidad ficticia donde si cabe la idea de personaje.

El tratamiento del texto-cuerpo y la performatividad¹⁹² constituye una parte importante del lenguaje de la obra, *DC* potencia lo corporal presente en el texto. El cuerpo revela, no puede *ser* sin la conciencia del *yo soy* del instante presente.

La «*tensión erótica*», en tanto energía atávica, resulta del modo en que operan los dispositivos que “guían” la experiencia sensoperceptiva (estética). En nuestro caso (*DC*), se trata de dispositivos que hacen desbordar (estallar) el estado perceptual; se experimenta una tensión de campos ontológico-eróticos que se oponen, confrontan y convergen.

En *DC*, lo performativo como dispositivo se aborda desde los postulados de Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Rodríguez S. y F. Bedoya El carácter performático de Descripción de un cuadro, 2018)¹⁹³, para retomar el registro de sí a través del propio cuerpo. En la experiencia de performar se vivencia algo que tendemos a dejar de lado: la potencia del cuerpo liberado de la hegemonía del intelecto, el cuerpo-mente-palabra grita para ser escuchado; aproximándonos a un teatro más bien de carácter conceptual no precisamente intelectual, Lehmann al hablar de este particular tipo de experiencia apunta:

¹⁹² La performatividad enfatiza acción y dinamismo; huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante, para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que la componen. (Sánchez Sinisterra, 2010, pág. 25)

¹⁹³ Una estética de lo performativo tiene por objeto de estudio ese arte de rebasamiento de fronteras (...) La frontera se convierte en umbral, que no separa dos ámbitos, sino que los vincula. En lugar de oposiciones infranqueables surgen diferencias graduales. Una estética de lo performativo no sigue, pues, los pasos de un proyecto de indiferenciación (...) más bien trata de superar las oposiciones rígidas, de convertirlas en distinciones dinámicas. (Fischer-Lichte E. , 2011, pág. 404)

En este sentido el teatro posdramático también se puede entender, en relación con la noción y el objeto del arte conceptual (*Concept art*, que floreció especialmente a partir de 1970), como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo); es decir, como un teatro conceptual (*Concept Theatre*).

(Lehmann, 2013, pág. 237)

Un teatro conceptual-experiencial, *volver* al cuerpo para recordar y reaprender, desde el tiempo y espacio, para reconectar con esa memoria corpórea que se abre paso desde lo profundo de la psiquis y encarna en el cuerpo (memoria encarnada). La dramaturgia escénica *DC* como acontecimiento performativo emancipa a espectadores y actores, al proponer dispositivos que desafían modos de percepción habituales. La «*tensión erótica*» como dispositivo-interfaz-superficie conecta las diversas matrices creativas, como dispositivo-interfaz-instrumento es prolongación del ejecutante entre su *ser-cuerpo* y el espectador, procedimientos de composición escénica, así lo observa Raúl Valles:

(...) se trata de confrontar las teorías con la praxis. Teatro matriz-liminal, producido en el límite entre la performance y el teatro, que destaca al ser en un estado más primigenio e inmediato que se “reconfigura en el devenir de la exploración artística”.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 59)

Subvertir la escena de manera consciente e intencionada al proponer dispositivos contrahegemónicos que rompan la *frecuencia-tempo* de la dinámica de la escena, del aquí y el ahora (*hic et nun*), y produzcan una fuerte atracción en el espectador. Fischer-Lichte a propósito de *la atracción del instante* como concepto, señala:

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

(Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt, 2008, pág. 118)

Bajo esta concepción performativa de la escena se disparan infinitas posibilidades de contacto e interconexión entre las diversas matrices, articuladas mediante dispositivos que sostienen *lo esencial* y que provocan una crisis en el espectador, quien no puede evadir lo que acontece pues ya forma parte de ello. En este sentido, es interesante destacar, que en *DC* el lugar hegemónico del espectador como sujeto deseante/amante se trastoca en el de sujeto deseado/amado; de este modo, la escena confronta, desafía, incomoda y, sin embargo, le fascina.

La «*tensión erótica*», en este caso, es resultado de una inversión del lugar hegemónico del espectador, que pasa de ser sujeto deseante a ser sujeto deseado/amado; sin embargo, esta tensión depende de la capacidad de fluir/oscilar desde un lugar y el otro sin estabilizarse en uno de ellos. No se trata de la tensión que se genera mediante el conflicto (entre el protagonista y el antagonista, por ejemplo) y que al final estalla a favor de uno u otro, sino que se trata de una tensión que se prolonga y sostiene al ceder voluntariamente el lugar de poder, mediante dispositivos que multiplican los conflictos que atraviesan esta estructura rizomática que es la escena. Estrategias oscilantes que perturban e impactan, que desestabilizan intelectual, emocional y sensorialmente al espectador. El desafío es sostener tal disrupción, mantenerse involucrados y al mismo tiempo ajenos, (cercano al concepto *Ri-ken, No-ken* de Zeami: «mirar con distancia», que defienden Oida y Marshall) (El actor invisible, 2010), en extensión y contracción permanente, se trata de un fenómeno sostenido por factores nerviosos y humorales

(como un latido); dan cuenta de «signos vitales» que nos emancipan de la sola funcionalidad que nos distancia. No podemos evadir la presencia del otro, los matices, tonos, intensidades, vibraciones del encuentro: se trata de tocarnos *uno a uno*

La experiencia liminal se extiende, pulsión viva que sin perderme de mí tiende al otro, asumir ese alcance reclama un espacio vacío, un instante de pausa y silencio que active otras zonas de la experiencia; frenar el ruido y la velocidad mental, para conectar con esa extraña forma de entrega que apela a nuestra íntima sensibilidad para que «ese despertar compartido como *'tensión erótica'*, acontezca»

(referencia a la I Parte de la tesis, Loayza).



Fig. 3. *Mujer y moras*. Santiago Hidalgo, MUCE-Quito, 2017

Como **dispositivo**, el cuerpo vivo y los objetos «vivientes» (Tapia, Jhofre; Santiago Rodríguez; Christian Valle y espectador estudiante, 2018) conducen al actor a situaciones límite (Fig. 3); propone acciones (internas y externas) complejas que se registran desde la experiencia

del espectador como una amenaza y que al mismo tiempo despiertan interés, malestar o placer, lo cual reconduce la acción hacia lugares insospechados, la extiende indefinidamente y, como abre posibilidades infinitas en su modo de ejecución, la experiencia «al límite» obliga a los actores a incorporar una atención permanente, espontánea y dispuesta al riesgo. El actor observa y establece relación con ese contexto y genera diversas posibilidades de contacto, que incluyen la posibilidad del accidente como elemento transformador, pues la ruptura de la partitura de acciones genera a su vez nuevos puntos de vista; el temor/temblor del juego/intercambio escénico espontáneo e inmediato, permite avanzar hacia una complicidad entre actores y con los espectadores que se experimenta como una tensión compartida.

La interrupción

Una realidad que también busca la estética traslúcida, la que señala que dicha realidad no puede mostrarse más que a partir del tiempo discontinuo, de la integración de lo contradictorio, de lo inacabado, de lo indeterminado, lo borroso (...) Y los personajes pueden ser todo lo enigmático o contradictorio que se quiera, pero siguen buscando la identidad humana, siendo la obra algo más que una visión unilateral de signos. No hablamos de una realidad única, sino como ese extraño lugar en que las cosas se constituyen en realidad. La vida es esta realidad.

José Ortega y Gasset

(Herrerias, 2016, pág. 280)

El enfoque propuesto por Ortega y Gasset permite reflexionar sobre el tratamiento del tiempo en la obra con respecto a los seres que la encarnan en cuerpo presente: los actores. Si bien las diversas acciones propuestas en el montaje surgen de la descripción del cuadro que realiza el autor, estas no se incorporan de manera secuencial con respecto al texto. Tampoco

responden a una organización cronológica o relación causa/efecto. Se trata de propuestas de acción inconexas que se yuxtaponen a lo largo de la obra. Tal interacción provoca múltiples interpretaciones que se organizan desde la recepción individual de cada espectador, como lo observa Almeida, una espectadora especializada: «El amor aparece como tragedia aniquiladora. La muerte, como la totalidad de la devastación» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 133).

La disrupción temporal «agita» la percepción del espectador: no sabemos si las imágenes y situaciones acaban de ocurrir, están por suceder o, son parte de un sueño o pesadilla; irrumpen como un collage y es el espectador quien —si así lo desea— construye un posible relato o quizás únicamente se deja conmover por lo que experimenta. De esta manera, cada acción en sí misma se constituye en un microcosmos donde cabe una lectura fragmento por fragmento. Se interrumpe de manera intencional toda concatenación o secuencialidad de hechos que nos “encierren” en una sola lectura. En esta interrupción y repetición discontinua, sin desenlace, se halla la clave que impide atarse a lo seguro y que sostiene la exploración. No sabemos cuándo o en qué momento acontecerá el desenlace, hecho poco importante, pues la intención de la propuesta escénica no depende de ello.

Como dispositivo, las acciones físicas ahondan en el presente imprevisible de la escena: se trata de aceptar el devenir, el instante inmediato, el vacío, como lo menciona uno de los actores (Loayza, M., C. Valle y F. Bedoya, 2018) El procedimiento es un mapeo de la escena, como referente-posible y no como objetivo, que permite al actor conectarse con la «microsituación», atendiendo a los impulsos, aceptando la propuesta del otro, el tiempo que requiere cada contacto como un momento vital, menciona el actor Santiago Rodríguez: «un entrenamiento de la conciencia» (Rodríguez S. , 2020). La acción propia fluye en el espacio-tiempo del otro, entra en

sintonía, se acopla. «La cesión de la soberanía personal y la aceptación voluntaria de la servidumbre entrañan un verdadero cambio de naturaleza: por el puente del mutuo deseo el objeto se transforma en sujeto deseante y el sujeto en objeto deseado» (Paz, 1993, pág. 189). Entendemos esta «aceptación voluntaria de la servidumbre» como la capacidad de ponerse al «servicio» del otro (actor o espectador), ceder ante la acción del otro, no para detener o negar la propia, sino para amalgamar, confluencia de intenciones y deseos. El desear algo del otro se transforma en un deseo compartido que potencia ambas voluntades creativas. Cedo mi deseo ante el deseo del otro, me transformo en el objeto de su deseo o en sujeto deseante, según las circunstancias de la escena, sin restricciones o prejuicios de ningún tipo (Ramos, M.; S. Rodríguez y C. Valle., 2018).

Lo imprevisible (El caos, el frenesí o arrebató).

Este emplazamiento en la escena desde esta capacidad de atarse y desatarse del otro y de lo otro permite que *aquello* que ha sido degradado, lo pulsional, lo instintivo, lo irracional pase al escenario y tome lo que le pertenece. El desborde sensorial se precipita y arrasa lo que encuentra a su paso, el espectador se siente «avasallado», pues en ese instante el espectador se halla «a merced» de la voluntad de los actores resistiendo el embate a sus sentidos. Se gesta una atracción involuntaria y, a la vez, una voluntaria aceptación de dicha atracción, experiencia sin duda contradictoria, confusa, pues el espectador no sabe cómo organizar este desate de los «humores» propios y ajenos.

Incorporar el estado de embriaguez que se indagó en el proceso de creación de la obra, y en el resultado final de la propuesta (los tres actores beben una botella de vino durante el transcurso de la obra) no es un experimento extravagante, sino un intento por emular la experiencia del

autor intuida como una invitación íntima (Müller tuvo que embriagarse para terminar las dos terceras partes de su obra *Bildbeschreibung*). Entender, desde la vivencia compartida con el autor en su escritura y con el espectador al ofrecerles beber de nuestra copa, la necesidad que nos impulsa recurrir al instinto, a lo pulsional y devenir oficiantes del dios frenético, así lo experimenta un espectador. Al respecto anota Poveda:

...como un brazo estirando una copa de vino que nadie termina de tomarse; y yo mientras tanto seguiré bendiciendo y agradeciendo a quienes no lo hacen, porque ese signo inconcluso sigue viajando, hasta la consecución de su fin *-hasta que alguien decida beber finalmente de su contenido-* Ese ofrecimiento de signos-imágenes que los actores ayudan a manifestar en escena y que estrechan en dirección del público demanda una recepción activa, *-por más petrificados que nos haya dejado este montaje-* que se vuelve *sublime*. El atestiguamiento de esta obra ayuda a que tal término deje de ser un halago excesivamente difuso gracias a la complementariedad de la percepción y la experiencia vividas.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, págs. 56-57)

Dionisos acude al llamado, todo se intensifica y fluye, los actores no abandonan, ni por un instante, la atención en el contacto: hacerlo implica correr el riesgo de lastimarse —en el literal sentido de la palabra—, pues se utilizan cuchillos de acero a los que se afila durante la función. Vivenciar sin llegar al desvarío, sin perder el control, conteniéndolo; así, los actores se mantienen extremadamente alertas a todo cuanto ocurre a su alrededor.

El estado de semisueño (producto de la embriaguez) genera una tensión interior, que mantiene a los actores al borde, en el límite que propone la estructura del montaje y el mismo texto. De esta manera, el caos se desata al interior de una estructura rigurosa y compleja, la

dramaturgia escénica se construye atendiendo al detalle del microcosmos. El actor-performer, en este contexto, se halla contenido en la mirada de la puesta en escena, en la mirada del espectador, en su propia mirada y, en todas ellas. El caos es consecuencia de lo imprevisible en el manejo del tempo/ritmo de las acciones que ejecutan los actores, y el tratamiento que se les da a estas (el *cómo* de la acción, pues el *qué* ya está establecido), el manejo del espacio-tiempo, en lo que respecta a la interacción constante entre la acción, el pensamiento, la sensación y la emoción. Por esta razón, la obra no tiene una duración determinada, sino que se extiende indefinidamente —o se reduce— según el deseo de los actores: ellos son los dueños del tiempo, en tanto ellos son la vida.

El vino, **como dispositivo** de afectación del estado de conciencia, desafía al actor a asumir tal estado y también asumir el estado del otro (espectador), pues no sabe cuál será su reacción. El momento en que ocurre algo que no estaba previsto (un accidente o un imprevisto por parte del otro actor o espectador perdemos el sentido de la orientación volcándonos a lo que acontece en ese preciso instante, opera otro espacio-tiempo interno que transforma el espacio-tiempo externo, sin perder por completo nuestro centro de gravedad, sin «desorbitarnos», matizando las acciones, ahondando en ellas, sin transformar drásticamente el trazado topográfico, cambiando algunas líneas de acción, aprendiendo a incorporar algo que se vuelve un «accidente recurrente» asumido como una oportunidad dejarnos llevar, entregarnos.

La transmedialidad, dispositivo de desborde en nuestro caso, en tanto desplazamiento y cruce de prácticas artísticas, la *performance*, el video, la fotografía, acentúa la experiencia de disolución de los límites y reglas establecidas por el *canon* dramático. En lo referente al trabajo del actor y a la dramaturgia escénica, se vive una experiencia más cercana a lo real que a lo

representado; nos aproximamos al gesto de autopresentación del actor como performer, experiencia compartida con el espectador en encuentro íntimo e intenso. La incorporación de la falla, lo imprevisto, el accidente, arrastra a los actores a otro nivel atencional, sumado al estado de embriaguez, enfermedad o agotamiento, desata estados de *epifanía*, (revelación de algo importante: el *thaumastón* de Platón), otras formas de percepción de sí mismos y del entorno: (MarcadorDePosición1)

Sentado en el CAC (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/fotos cena, proyecciones cuerpo paredes, 2016) (Sierra, León [Director del CAC] y Santiago Rodríguez [actor], 2016) la reflexión que me vino tiene que ver con la *polis* y con algo más profundo...los ladrillos, la estructura del CAC, construido en el romanticismo, pensado para ser un sanatorio de tuberculosis al modo europeo como en *La Montaña Mágica* de Thomas Mann. Luego, resimboliza el uso como cuartel, casa multifamiliar tomada, centro de convenciones, y exposiciones, como lo es ahora, de repente... hay un momento de liberación del espacio, en donde las paredes empiezan a transfigurarse, me pasó con el espectáculo, con DC, yo sentía que las paredes ya no entendían que pasaba, (estoy antropologizando las paredes, ya no entendían que estaba pasando, ya no podían contener, las paredes caen, y la gente también cae, las paredes son ficticias, finalmente, son esta realidad fantasmática que dice el psicoanálisis que es la realidad, pero más allá de la realidad está lo real; es decir, el ser humano lo que hace es atravesar esa realidad fantasmática para poder encontrar su deseo, y entonces, esa gente sentada, yo sentado con las paredes cayendo...Porque, finalmente las paredes caen, y el espectáculo crece e inunda la ciudad, se proyecta hacia la ciudad, entonces el ser humano, el espectador, el público, la persona que asiste, se ve abocado a buscar su deseo aunque no sepa de que se trata, aun cuando la narrativa de lo que está ocurriendo no le de ninguna pista, todo lo contrario, hace que se desmorone esta realidad fantasmática, para que el ser humano tenga que atravesar ese fantasma y encontrar su deseo y ver

qué es lo que le pasa. Creo que la gente cuando salía del CAC, yo cuando salí, sales, precisamente... no feliz, ni triste, sales solo. Como dice Borges hablando de Juan Dahlmann en *El Sur*, sales solo, y se enfrenta a la llanura... Es un momento que el arte te brinda de madurez forzada, hay un corte en el acto, un corte al cordón umbilical, que no lo hace solo el espectador, que lo hace el arte, te corta y te deja ahí y tú tienes que caminar, tienes que seguir adelante, eso me parece muy importante, muy vital de la experiencia en el CAC.

(Sierra, 2020)

La posibilidad de que el espectador conecte con este particular estado responde al desafío del actor, quien se arroja a la experiencia con pasión y absolutamente consciente de su vulnerabilidad humana: su propia muerte, (el torero asume la ineludible certeza de la muerte, sin saber de qué lado ocurrirá). Ambos, actor y espectador, se entregan «en cuerpo y alma» al acto; cada cual se asume a sí mismo en la experiencia y reconoce su lugar en el desafío (Fig. 4). En cierto modo, podríamos decir que el antagonista del actor es el espectador y no el otro actor. El actor, oficiante-dionisiaco, transfigurado en serpiente, león, toro, sucumbe —siempre— a manos del titán por excelencia: el espectador, inaugurando en cada presentación una nueva «titanomaquia». La escena, como lugar de sacrificio desata la *bacanal*; el cuerpo-actor-escena es «descuartizado», deconstruido en la experiencia del espectador y «engullido» por el mismo espectador-antropófago-*Cronos*, quien, al re-apropiarse de la experiencia mediante decodificación e interpretación propia, la transforma. Así, la obra muta en cada función. El sacrificio dura lo que dura el convivio, la ofrenda, el propio actor, se multiplica en los cuerpos-mente de sus oponentes/espectadores con la intención de que el dios bifronte (el nacido dos veces), *Dioniso*, sea alumbrado nuevamente.



Fig. 4. *Si las paredes hablaran*. Santiago Hidalgo. MUCE-Quito, 2017

La experiencia performativa de la dramaturgia escénica nos ayuda a comprender el lugar desde el cual se crean nuevos sentidos para la realización y lectura de la propuesta. Recurrimos al ejemplo que Lehmann toma de Michael Kirby para explicar el término *symbolized matrix*¹⁹⁴, en el que hace referencia a un actor que realiza una acción con un bastón introducido en una de las piernas de sus pantalones, obligándolo a cojear sin representar la cojera (Lehmann, 2013, pág. 239). En nuestro caso se procedió de manera similar, no se interpretaban situaciones, los objetos en tensión con el cuerpo del actor-performer provocan el acontecimiento. En una de las acciones que proponemos el hombre estrangula a la mujer, la acción no simula el ahorcamiento, sino que el actor aprieta sus manos una contra la otra, mientras la mujer a su vez aprieta con sus manos las de él, ambos llevan la presión hasta el límite. Los cuerpos adquieren las tensiones propias de tal esfuerzo que desde el lugar del espectador son percibidas como estrangulamiento (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Afeite, cuchillos,

¹⁹⁴ Acuña los términos *acting* y *not-acting*; así como la diferenciación de transiciones entre ambos; desde un *full matrixed acting* hasta un *non-matrixed acting*, útiles para diferenciar la actuación clásica de una posdramático. Ver: Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*, (Lehmann, 2013, pág. 238)

ahorcamiento, 2016)¹⁹⁵ «cuando el contexto de signos se añade desde afuera y se intensifica sin que el actor mismo los produzca, entonces se puede hablar de *received acting*» (Lehmann, 2013, pág. 239). Esto es precisamente lo que ocurre: el espectador añade el contexto de signos a la situación propuesta. En otras acciones de la obra ocurre algo similar, el hombre afila los cuchillos mientras acelera la acción; la mujer, sentada sobre la mesa frente al hombre, simultáneamente reacciona con su voz al movimiento de los cuchillos. Las acciones de ambos incrementan las variables velocidad y fuerza (aplican más energía y se aceleran) hasta llegar al clímax, momento en que el hombre clava los cuchillos en la mesa y, en ese preciso instante, ella suspende abruptamente los sonidos de su voz (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Enfrentamiento, grito y risas, afilar cuchillos mesa mujer, 2016)¹⁹⁶. Desde el lugar del espectador tal acontecimiento puede ser percibido o leído como un acto sexual, violación u otro. A lo largo de la obra se plantean posibilidades similares con los objetos que se introducen en la escena: el cuchillo, las copas, los marcos de cuadro, el *bónsai*, las naranjas, entre otros.

El cuerpo como dispositivo corporal/sonoro encuentra nuevos canales de expresión, la palabra se suspende en el cuerpo de los actores en escena para reubicarse en otro espacio; en este caso, es el cuerpo-voz *en off* presencia viva de la actriz o actor que se halla fuera de la escena leyendo el texto de Müller; esta voz establece una conexión con la dinámica de la escena, cuerpo-voz/mirada que incide en el trabajo de los actores. Es la voz de esos cuerpos/sombras que no tienen voz (la voz de los espectros), palabra/cuerpos silenciados y, es también, una voz

¹⁹⁵ https://www.dropbox.com/s/qoymyq2fntgbz86/DSC_0021.MOV?dl=0

¹⁹⁶ https://www.dropbox.com/s/omuxfv72gv7134v/DSC_0018.MOV?dl=0

testigo. La mirada que describe la escena, la «voz en off» del actor/actriz hace de *médium*, trae de regreso a la escena el cuerpo/palabra de la mujer/Müller. Diálogo de voces y de cuerpos que son observados con distancia por esa presencia/ausencia del autor.



Fig. 5. *Venganza*. C-TransMedial-Manizales, 2017

La repetición (el canto cruel de la esfinge).

Un ciclo de renovación constante, bordado invisible de miradas, respiraciones, contenciones, sonidos y silencios, surge y desaparece ante nosotros. Se repiten una y otra vez, como se repite el crimen a lo largo de la obra. (Llevar la obra de la mano de la repetición de las acciones que describe Müller fue un acierto, obligándonos a ahondar en las acciones y situaciones que propone el texto). Repetirla hasta el cansancio tiene una intención: hacer que actor y el espectador se encuentren profundizando cada uno en su vivencia de manera independiente y, al mismo tiempo, permite que ambos converjan en una experiencia compartida.

Insistimos en esto de muchas maneras, sin evadir la presencia del otro, sino provocando el encuentro, evidenciándolo como acontecimiento que ocurre en el instante, amplificándolo en la repetición. Experiencia cercana al *Performance art* de la que habla Lehmann «para el teatro

posdramático, la presentación en vivo (*liveness*) se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje» (2013, p. 239).

La acción performática —cuerpos y objetos—(Fig. 5), permite bordear el límite para encontrar el resquicio, el espacio liminal como interrupción del *continuum* de la representación, la suspensión del relato. La repetición rescata la dimensión temporal y no solo la espacial, y deja en evidencia la intensidad de la acción, amplificándola. Esto permite ahondar en el carácter de acontecimiento de la obra sin que se abandone del todo la representación, llevándola al límite a través de la experiencia performática de los actores.

El montaje desafía al actor a llevar al extremo su experiencia psicofísica y encontrar el momento y el modo de sostenerse en su acción. Enfrenta dos posibilidades: desear que la experiencia acabe o que se prolongue de manera indefinida. De alguna manera «sobrevive» y sostiene lo que parece insostenible. Debido al agotamiento, el actor cree imposible sostenerse en pie; en tales circunstancias descubre nuevas estrategias para superar las dificultades o las resistencias. Se trata de reconocer esa voluntad creativa que, en el límite de las fuerzas, es disfrute, presencia activada y goce, perceptible para el espectador. El actor debe tomar decisiones a cada instante sin dejar pasar nada, mapear la escena y al mismo tiempo su propio cuerpo, ir de la escena al mundo interno de manera sostenida: dejarse ir y volver. Los vínculos con el otro actor, con el espectador, permiten disfrutar del «martirio» en unos casos, o como testimonia el actor Cristian Valle: «acabé deseando que acabara, era un trabajo fuerte, un reto, en todo momento fue un reto para mí» (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]).

Descripción de un cuadro/Desesperación, 2016)¹⁹⁷. Pero hay algo interesante en este instante en que estamos a punto de darnos por vencidos, en lo efímero de ese instante de rebelión que nos sostiene, nos preguntamos sobre el alcance de ese gesto de rebelión en la obra. Por el testimonio del mismo actor, nos percatamos que ese recuerdo del esfuerzo vuelve a presencia cuando ya no estamos en escena y se transforma en algo inspirador «Es una de las obras en donde más he entendido cosas y que me ha ayudado para el resto del trabajo que hago ahora, indagando en eso mismo, en mi tesis, sigo dándole la vuelta a lo mismo, desde el qué y el cómo, seguir investigando, teorizando, dándole la vuelta y confrontándole al público» (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Hombre mira espectadores y come naranja, 2016).¹⁹⁸

La obra transita lo presentativo y lo representativo, inaugura lo que Dubatti denomina «lo sentativo»; así, el intercambio «promiscuo» entre los diversos materiales involucrados en el montaje se sostiene e intensifica, conduce la experiencia del espectador a lugares insospechados y despierta su perplejidad. Así lo comenta Poveda, uno de los espectadores:

Con *Descripción de un cuadro*, se presenta una preciosa oportunidad para desafiar lo ortodoxamente entendido sobre el performance (resaltando cómo su existencia si se duplica en el tiempo) y entendiéndolo no como algo asépticamente separado del teatro en su sentido tradicional, sino como una corriente que lo revitaliza. Si se continúa con miradas obtusas respecto de estas dos disciplinas (performance y teatro) se caerían en equívocos como entrar en el convencimiento de que, en contraposición a la *presentación sin repetición* del performance, en el teatro las acciones siempre son idénticamente reproducidas.

¹⁹⁷ https://www.dropbox.com/s/yrq7j17hm8d0b7d/DSC_0031.MOV?dl=0

¹⁹⁸ https://www.dropbox.com/s/mf6t1aelmqalywd/DSC_0016.MOV?dl=0

(Loayza, M. [Ed.], 2019, págs. 58-59)

Esta repetición es en realidad una deconstrucción permanente: permite que la obra se resignifique de manera constante, no con la intención de probar la eficiencia del símbolo propuesto, sino en el sentido que propone Strauss: observar la capacidad de resonancia del símbolo en el espectador (Almeida, Ileana; Lenin Oña; espectador extrañamiento ausencia de palabra imágenes fuertes, espacio, 2016)¹⁹⁹, testimonio de una semióloga en los foros posteriores a la función. Se trata de dejar que surjan todo tipo de resonancias, no tratamos de constatar si la obra alcanzó para todos los espectadores el mismo significado, interesa reconocer y compartir *la vibración* que dejó en nosotros la escritura de Müller, más que encontrarle un significado o mensaje. Interpelar al espectador desde esta vibración, sin inducirlo hacia un estado emocional o experiencia intelectual en particular. Las hipótesis semióticas no se construyeron en escena como herramientas previas, sino que llegamos a ellas de forma inesperada; se develan porque son parte de un sentir profundo del actor que resuena, vibra en su cuerpo-mente-emoción, con la intención de hacer eco en el cuerpo-mente-emoción del espectador. Acontece la revelación de la maravilla (*thaumastón*) como resultado de la *poíesis* y *autopoíesis* del cuerpo en expectación y convivio, capacidad de despertar y sostener el asombro en la convergencia e interconexión de multiplicidades, tensión irresoluble y gozosa «El arte excede incluso nuestra propia crueldad, va más allá como exceso mismo en tanto ruptura del límite, arrebató, liberación».

Esta tensión no se opone ni impone, no nos fuerza a algo, nos persuade; es ingenio y osadía, no aspira a ser comprendida o aceptada, sino que es asociación insólita, ruptura que descompone, desacomoda, desubica y, al mismo tiempo, reubica, acomoda y compone.

¹⁹⁹ https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvwj/DSC_0039.MOV?dl=0

En este sentido, es indispensable seleccionar los materiales adecuados para generar aproximaciones que activen tanto a los actores como a los espectadores, dispositivos que vehiculen el contacto, que actúen como intermediarios entre un actor y otro, entre los actores y el espectador; así, la acción circula y se transforma desde la libertad creativa de cada quien, despierta la conciencia intuitiva, la imaginación, la ensoñación, como lo testimonia una espectadora (Foros espectadores. Centro de Arte Contemporáneo [CAC] (Espectadora, angustia y miedo toda la obra) Descripción de un cuadro, 2016)²⁰⁰.

Los objetos como dispositivos elevan la ficción a la categoría de lo real, estos adquieren sentido en la acción que proponen los actores entre sí, compleja interconexión de sensaciones, imágenes y sentimientos, sostenida a lo largo de la obra por el director quien complejiza la relación entre los diversos espacios, propone nuevas conexiones, atiende a la progresión del tempo y del ritmo, selecciona y organiza de un modo determinado el discurso, como respuesta a las preguntas que instalan los actores en escena, la dirección es consecuencia, devenir, y es también espectador asombrado, devoto.

Esta aproximación demanda un cuidado en el trato que brindo al otro, pasa por una pregunta implícita en la acción: ¿me permites? La confianza que activa y sostiene lo impredecible, depende de la «complicidad de nuestra libertad» rasgo erótico al que hace referencia Octavio Paz. Asumir la propuesta del otro es descubrimiento compartido, se experimenta con intensidad porque el riesgo se corre en territorio ajeno y no en el propio, un acto de confianza «el amor nace de una atracción involuntaria que nuestro albedrío transforma en unión voluntaria» (Paz, 1993, pág. 112). Nos sentimos atraídos por la capacidad de entrega del

²⁰⁰ https://www.dropbox.com/s/13xg9giax277e77/DSC_0089.MOV?dl=0

otro (acción, palabra, gesto, mirada...), aceptamos ser parte del juego y convertimos el impulso involuntario en una respuesta elegida y concreta, a la par que devolvemos, en gesto recíproco, (acción, palabra, gesto, mirada...); complicidad erótica y reciprocidad amorosa.

Pasamos al arrebató erótico (movimiento centrífugo), gravitamos hacia el otro/amado, somos «raptados», pero luego elegimos esa forma primitiva del amor que nos posee con la dosis de violencia necesaria, indecible, semejante al estado orgásmico y al éxtasis místico, como lo expresa Octavio Paz:

Es una sensación que pasa de la extrema tensión al más completo abandono y de la concentración fija al olvido de sí; reunión de los opuestos, durante un segundo: la afirmación del yo y su disolución, la subida y la caída, el allá y el aquí, el tiempo y el no-tiempo. La experiencia mística es igualmente indecible: instantánea fusión de los opuestos, la tensión y la distensión, la afirmación y la negación, el estar fuera de sí y el reunirse con uno mismo en el seno de una naturaleza reconciliada

(La llama doble, 1993, pág. 116)

La propia entrega nos deslumbra: nuestra mente —afiebrada y lúcida— atenta, es capaz de articular, organizar y sostener la experiencia. Aceptamos la provocación del juego: la reacción es precisa, gozosa, desborda y contiene al mismo tiempo: es irreverencia, riesgo y aceptación, capacidad de dar y recibir; estado de aceptación genuina que exige estar «en pie de guerra», ubicar los límites del otro y observar cómo los supera mientras somos conscientes del propio aguante «(...) se trata de sostenerme, ¿no ven que estoy sufriendo?» (Valle, Entrevista, 2020a)

(Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/La llegada del ángel, llanto Cristian, canción Cantat, 2016)²⁰¹.

El otro, actor o espectador, es aliado, cómplice; el oponente es la escritura de Müller, su violencia. Se trata de resistirla dentro y fuera del ser del actor. En el intento se descubren estrategias y otros modos de acción. Las escenas/cuadros de la obra son violencia contenida que funda la fatalidad e instaura el espíritu trágico en la obra que, según Octavio Paz, demanda la complicidad de nuestra libertad «El nudo entre libertad y destino —el gran misterio de la tragedia griega y de los autos sacramentales hispánicos— es el eje en torno al cual giran todos los enamorados de la historia. Al enamorarnos, escogemos nuestra fatalidad.» (Paz, 1993, pág. 194).

Los actores hacen sentir al espectador cómplice de sus actos (testigos del crimen), aquellos que observan son, a su vez, observados, anhelamos una respuesta, asombro, compasión, confusión, inestabilidad, expectativa, o incertidumbre; necesitamos su sufrimiento y su goce, su amor y su odio, sentirlos humanamente sobrepasados «se sujetan a la silla, enfrentan o apartan la mirada, fruncen el ceño, giran la cara, algo asimila el otro de algún modo» (Valle, Entrevista, 2020a). Aceptar del espectador aquello que disponga entregarnos en mutuo reconocimiento; ambas partes aspiramos ese momento en el que nos reconocemos parte de lo que ocurre. Ser-*entre*, lo indecible, fundar un nuevo lenguaje que es intención compartida; el asombro por lo otro nos deja sin palabras; así lo manifiesta una espectadora (Foro espectadores Centro de Arte

²⁰¹ https://www.dropbox.com/s/13xg9giax277e77/DSC_0089.MOV?dl=0

Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro, 2016)²⁰². No someter la intención del espectador a la nuestra, la conmoción del acontecimiento resulta del encuentro.

Las líneas de fuga prolongan esa energía-en-tensión-compartida, y evitan que esta se descargue o agote por completo (ceder, fluir, devenir), juego de desestructuraciones y tensiones multiplicadas «La *'tensión erótica'* se sostiene en la curiosidad que acontece en el instante en que de algún modo formo parte del otro».

Los bastidores de los cuadros, como dispositivo (siete de distintos tamaños), proponen al espectador cierto punto de vista con respecto a lo que acontece en la escena, dirigen su mirada hacia un foco de interés e instalan una pregunta. Lo que queda fuera del enmarque entra en diálogo con lo enmarcado; se generan múltiples lecturas de acuerdo con ángulo desde el cual se observe. El espectador debe decidir hacia dónde dirige su atención en ese preciso instante. De este modo, la tipología focal²⁰³ de la propuesta se construye con el espectador en dependencia de su mirada, puesto que el actor está siempre atento a su respuesta/reacción.

La obra encierra infinitas otredades: en cada función se develan nuevas y diversas experiencias «(...) pensaba ¿cuántos cuadros están haciendo?, ¿cuál es el cuadro que se está describiendo?, ¿cuál es el cuadro con el que yo me quedo?, ¿puedo construir otro cuadro con todos los cuadros que he visto?» (Entrevista, Sierra, 28 octubre, 2020). Se superpone un cuadro sobre otro, una imagen/acción delante o detrás de otra, no en línea sucesiva sino en yuxtaposición y superposición sin interferir en sus «esencias»; se monta un discurso sobre otro, una pregunta sobre otra; se inaugura un sentido abierto que se multiplica y se proyecta de manera

²⁰² https://www.dropbox.com/s/edcghs50nh4feiw/DSC_0130.MOV?dl=0

²⁰³ Tipos de focos que utiliza el actor con la intención de conducir la mirada del espectador hacia aquello que es de su interés. (Griffero, La dramaturgia del espacio, 2011)

indefinida; dialogan simultáneamente entre sí universos de sentido que se levantan mientras otros caen, desde del exterior y del universo interior del actor y los espectadores; se desmoronan y renacen, se dicen y desdicen unos a otros (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Alex, “enmarca” a un espectador, 2016)²⁰⁴.

Los dispositivos que movilizan nuestro ser y hacer de tal modo, son aquellos que despiertan registros desacostumbrados, extrañan y nos extrañan de nosotros mismos: son alteridad. Un cuerpo, al que urge tomar otro cuerpo, es conciencia arrebatada e inconciencia arrebatadora, vigilia extasiada y sueño embriagador, convergencia: vulnerabilidad y osadía; actores ebrios a merced de la sobriedad del espectador y, sin embargo, lúcidos, he ahí nuestra fortaleza, arrebatos amorosos que emancipa y perturba, con su presencia deseable/indeseable, contradictoria al espectador. Así lo observamos en la descripción de los cuadros siguientes:

El montaje, compuesto de cuadros/escenas que no siguen una línea secuencial: es posible de desmontar cuadro a cuadro. Un cuadro: él sostiene el cuchillo en alto, lo hace latir, o aletear como un pájaro; ella, sentada en la silla, muerta, desencajada, mientras la otra mujer estruja sus manos en la bandeja de moras, murmura palabras indescifrables y se agita. Él acerca el cuchillo al cuello de la muerta. En ese instante, ambas mujeres desatan una fuerte y prolongada carcajada que sobrecoge al hombre, que detiene por un instante su acción con el cuchillo/pájaro en vuelo suspendido con su brazo en alto. Se presiente el inminente final, la última risa/grito. Él retoma su acción: la degüella. La vida que pende, por un instante, del hilo de la risa, se desvanece

²⁰⁴ https://www.dropbox.com/s/aqlwzqv8a8ab32p/DSC_0100.MOV?dl=0

(Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Desgarro y desvarío, contención, 2016).²⁰⁵

Otro cuadro: Ella clava dos puñaladas en la sombra de él, una para cada ojo. La muerte y la vida son en el instante; la víctima vuelve a la vida para ser, una y otra vez, asesinada. Los repintes de la muerte se continúan infinitamente, describen cada vez el mismo cuadro, pero las miradas que lo describen son otras.



Fig. 6. *Naranja en cuello de mujer*. Santiago Hidalgo, Mas Arte Galería-Quito, 2017

El cuadro-Esfinge-Müller es palabra oscura, enigma y muerte, es la cantora cruel. El actor/espectador es dador de vida; el teatro es tiempo, por tanto, vida; tiempo, cronos-secuencial (duración del acontecimiento teatral) y kairós, tiempo-indeterminado que revela la maravilla, epifanía/thaumastón y, es también *Aión*, tiempo-eterno, en tanto ficción. Es una invitación para que el espectador descifre el enigma de la Esfinge-Müller. El teatro, danza del tiempo y la vida eterna. Esfinge, canto de muerte/vida (*cante jondo*). El espectador decide qué queda y qué deja ir: lo que sobrevivirá a la experiencia. Formulará solamente ciertas preguntas, pues ello supone

²⁰⁵ https://www.dropbox.com/s/42vxe2kwvvaudpj4/DSC_0033.MOV?dl=0

asumir una decisión ética y política. Acontece el repinte del cuadro descrito, el espectador construye y deconstruye, devela y yuxtapone capas de experiencia sensible, como ocurre con el dispositivo objetual propuesto (Fig. 6) «...estos marcos eran un elemento principal para construir estas diferentes narrativas, estos distintos sentidos, dependiendo de las distintas perspectivas del uso del espacio, de la distribución de los espectadores en las butacas...»(Estrada, 2020).



Fig. 7. *Vuelo*. Santiago Hidalgo, Mas Arte Galería-Quito, 2016

El juego con los marcos permite que la mirada del espectador fluya y diseñe estrategias de sentido, posibles significaciones. La mirada es conducida por medio de estos «portales»: captura instantes, pausas y silencios. Estas «pequeñas muertes» abren espacios para escucharnos, en esos instantes, las miradas de los espectadores convergen y quedan capturadas en el *punctum* que «atrapan» los dispositivos objetuales (bastidores de los cuadros), provocando diversas experiencias sensorceptivas (Fig.7), a partir del mismo cuadro/escena; así, la sombra de un par de cuchillos cruzados que se confunden con la imagen proyectada en la pared blanca de una

bandada de pájaros en vuelo, son decodificados por una espectadora (Almeida, 2016).²⁰⁶: «Los pájaros se entienden, lo mismo que el ángel, como signos alejados de la conciencia humana: son la única posibilidad de una vida libre» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 133).



Fig. 8. *Ventana*. Santiago Hidalgo. Más Arte Galería-2016

Los marcos-miradas permiten atravesar la escena: entramos y salimos de espacios-tiempo internos y externos (Fig. 8). Exploramos dimensiones que coexisten en simultaneidad. Las puertas se abren y cierran. Los sentidos se multiplican, diversas lecturas que operan al unísono liberan al actor de la presión de dejar algo en claro o entregar un mensaje. Se produce una interinfluencia entre el actor y espectador: ambos disfrutan del quehacer escénico compartido en el instante. La escena se borda a dos manos, gota a gota «Es una obra que tiene bastante peso semiótico, y no por ello pierde su calidad de obra de teatro, su vida interna como obra de teatro, no es el signo por el signo, sino un mundo de signos que los actores vivifican, lo ponen en el cuerpo e invitan a los espectadores a este encuentro convivial» (Estrada, 2020).

Como directora-espectadora, técnico-artista, cada vez que presencio *DC*, se repite la misma sensación: ante mí se dispone un banquete, cada espectador-comensal es tentado a degustar y

²⁰⁶ https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvwj/DSC_0039.MOV?dl=0

engullir; se activa esta pulsión interna, esta «hambre de vida» que reclama Artaud, el *expectador* se siente estimulado, y participa del festín: Cáceres, un espectador, consideró que «el placer y el dolor con el color rojizo de las moras engullidas o de la sangre que corre por las venas y por las grietas dejadas en los cortes de la piel, los músculos, las arterias» (Loayza, M. [Ed.], 2019, págs. 140-141). La cena nutricia se gesta y transmuta en el cuerpo-mente de los actores-anfitriones que advierten al espectador-comensal: no es lo mismo ver cuanto como que como cuanto veo²⁰⁷.

La acción antilógica

En el mundo de las maravillas, el sombrero pregunta a Alicia: ¿En qué se parecen un cuervo y un pupitre? Lógica de locos. Podríamos responder: ambos tienen plumas. Se trata de volver la lógica un juego y no buscar un sentido lógico para cada cosa que proponemos en escena. La lógica del juego nos desafía a buscar conexiones de sentido diversas, convergentes y divergentes, lo comenta un espectador:

...es una obra que nos invita a sentir bastante, pero también lo racional, la parte que escucha, ese texto complejo que no está acostumbrado a escuchar, que se deja llevar por las imágenes que evoca, se comprende el sentido de los pequeños momentos. Es una suerte mezclar en una proporción estable ambos elementos, razón y sensación, y que el espectador haga su aporte, tome parte y viva un poco de lo que está pasando.

(Estrada, 2020)

La dirección evita racionalizar el proceso genético y convivial; tampoco las pautas pretenden encontrar un sentido racional a todo lo que acontece en escena. Era necesario dejar que la intención de los actores y espectadores se expresase en el instante mismo del acontecimiento, liberar energía para que ambos intervinieran en ese vacío como presencia

²⁰⁷ Referencia a la frase del sombrero: *¿Lo mismo? ¡De ninguna manera! —dijo el Sombrero—. ¡En tal caso, sería lo mismo decir «veo lo que como» que «como lo que veo»!* (Carroll)

inacabada (fracturada, informe o deforme, imperfecta e ilógica); lo impredecible —y la sensación de desorientación que despierta— se canaliza a través de la acción espontánea que es reconducida por los actores hacia un espacio-tiempo interior que transforma el espacio-tiempo externo, ahondan en las acciones y las matizan, pero sin transformar drásticamente el trazado topográfico, incorporan el accidente (que se vuelve recurrente) y se dejan llevar por la necesidad de completitud deliberadamente insatisfecha.

En la interacción, los actores descubren canales psicofísicos por donde vehiculizan la energía que alcanza al espectador. Estrada señala que «...yo me agarré de lo que más podía, que era el cuerpo del actor en acción. Estas acciones bien interesantes, estos duetos entre actor y actriz construían un sentido, no había hilo de la historia, había que comprender el sentido por fragmentos, lo entendía por momentos y luego ya no lo entendía, y esto se repetía...» (Estrada, 2020).



Fig. 9. *Cena*. Javier Escudero, FAUCE- Quito, 2015

El proceso de composición escénica incorpora también lo inmóvil, el silencio, la acción que no pretende únicamente significar, describir, imitar o interpretar. Se acciona a partir de lo que recibimos del otro (Fig. 9). No se trata solo de acción y reacción; se construye, con la

propuesta ajena y la propia, una nueva propuesta que tiende al reconocimiento de un *nosotros*. No se trata de secuencias de acciones lineales orientadas hacia un objetivo, sino de estructuras simultáneas de sentido que interactúan entre sí y operan de manera independiente. Raúl Valles, en su libro *Teatro antilógico: estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*,²⁰⁸ al respecto menciona:

El Teatro antilógico es más una estructura que un sistema; es una estructura de estructuras, una estructura dentro de otra estructura que a su vez contiene a otras tantas estructuras. El Teatro antilógico es producto de la contaminación y produce a su vez contaminación nueva. La contaminación produce nuevos procesos y conceptos y eso es lo que hoy en día parece acaparar la atención del arte teatral como fenómeno social y como fenómeno filosófico y desde luego, la atención de aquellos que lo producen, lo hacen, lo proyectan exponen, descomponen y lo teorizan. La finalidad del actor es la acción. En el teatro antilógico no existe el actor sino la acción, existe la presencia. No es el actor quien crea la acción, sino las acciones son quienes van definiendo al actor y su trabajo; las acciones escogen al actor.

(Valles, 2015, págs. 45-46)

Es vital para el actor dejarse tocar por las acciones del otro y por todo lo otro de la escena. Esa pauta rige el modo relacional del contacto, estado poroso «a flor de piel» que atraviesa cuerpos y deseos. El enfoque procesual ubica los elementos constituyentes de la *poíesis* en horizontalidad, sin la supremacía de unos sobre otros pues no cabe una organización sistémica. La interacción y la composición de los diversos elementos se estructura y desestructura; se altera de manera continua y deliberada, desde la provocación de uno de ellos o de todos a la vez. El

²⁰⁸ No es lo ilógico, sino una lógica que está más allá de toda lógica. La acción antilógica son los códigos que el cuerpo genera en el observador a través del extrañamiento, lo in-forme y lo ajeno. La acción antilógica es el dispositivo corporal construido desde la otredad. (Valles, 2015, pág. 135)

actor realiza las conexiones desde una conciencia intuitiva que desafía la percepción ético-estética de los asistentes, como expresa Sierra, uno de los espectadores:

...la escena «genital», de las cosas más arriesgadas que hay, (la naranja entre las piernas, elemento de poética brutal (Función ARTE ACTUAL. Descripción de un cuadro/Naranja en cuello de mujer, Santiago, 2017)²⁰⁹ —en donde la fenomenología va mucho más allá de la estructura simbólica—), la estructura simbólica está, la reconocemos, todos sabemos que él está comiendo una naranja, pero se re-simboliza, y esa naranja es una vulva y esa vulva es un orgasmo, y ese orgasmo es un grito y ese grito... ¡qué están haciendo Dios mío!... Momento de vértigo fenomenológico ahí en donde los símbolos rompen y se disparan.

(Sierra, 2020).



Fig. 10. *Te recuerdo*. Martín Salcedo. FAUCE-Quito, 2015

Esta es precisamente la antilógica que inaugura la obra: la lógica del estallido. Cuando la experiencia empieza a estabilizarse a través del discurso, entendido como unidad de significado completo, los dispositivos diseñados desde los diferentes espacios y matrices propuestas hacen estallar la escena para dar lugar a otra concepción espaciotemporal. El estallido «toma por

²⁰⁹ https://www.dropbox.com/s/sobw1km35lvmf2h/DSC_0016.MOV?dl=0

asalto» al espectador, abre una fisura y le obliga a reorganizar su discurso: otra posibilidad de experiencia del instante. En este sentido, la obra está rehaciéndose constantemente. Cuando parece que la mujer del abrigo, la víctima, no regresará más, reaparece. El «canto cruel» continua *ad infinitum*; la escena semeja un campo minado donde el riesgo para actores y espectadores no cesa, especialmente para estos últimos pues ignoran cuándo o dónde acontecerá la próxima ruptura.

Los dispositivos propuestos exceden, provocan extrañamiento, remueven vísceras, levantan sospechas, generan vértigo, confusión, inseguridad, temor; así lo testimonian los espectadores (Andrade, Fernando, actor, lo erótico, desgarrador, apasionados, complejos), 2016)²¹⁰.

No se trata únicamente del riesgo concreto que enfrenta el actor en escena al manipular —entre embriagado y lúcido—, afilados cuchillos, copas de cristal, caminar descalzos sobre superficies cubiertas de materia, restos de tierra húmeda, jugos de moras y naranjas; sino sobre todo, el riesgo que supone enfrentar en ese instante la humanidad del otro, actor y espectador, avasallada, confundida, desmoronada, agotada, extasiada. La perplejidad y turbación, aquello que nos desborda, permite que aflore una experiencia indecible, que no puede ser descifrada y que permanece en el misterio de la intimidad de quien la vive. Así lo expresa Sierra, uno de los espectadores:

...y hay algo que no es una imagen pero es un perfume, una presencia, una cosa muy erótica, en un sentido muy biológico inclusive... hay una feromona que incomoda todo el rato en el espectáculo, y creo que es lo más interesante porque, el espectador como que se quiere acomodar y aplaudir al final, pero esta feromona que hace que la acción se mueva, que el actor haga, que hayan estas estas

²¹⁰ https://www.dropbox.com/s/62o184dels6k4cu/DSC_0018.MOV?dl=0

acciones, estas pausas, estos gritos, estas derrames, estas descargas psíquicas están instaladas ahí en esa feromona... es como otra partitura la feromona (...) la erótica rellenando la falta.

(Sierra, 2020)

Esta falta, esta estructura incompleta moviliza al espectador a volcarse en la experiencia y devenir *Eros*, entregarse sin las resistencias que presenta el intelecto. «Aquello que supera nuestra comprensión razonable y que, a más de desvarío, es también vuelo lúcido, poesía que remonta el alma a otros cielos; eso *otro*, esa voz alada que irrumpe y se hace presente (lo traemos a presencia en nuestra praxis), es *Eros*» (referencia a la Parte I de la tesis, Loayza).

La revelación de la maravilla

Aquello que nos maravilla ha estado siempre allí, esperándonos. Tratamos de afinar nuestra mirada por medio de una atención selectiva que organiza de un cierto modo los espacios, con la intención de despertar una vibración que pueda sentirse en otros cuerpos.

Cultivar una mirada amorosa que tiende al otro, no para restarse, sino para despertar y sostener la inquietud por aquello a lo cual tiende, y que no pretende poseer.

El vértigo de la no posesión enciende el presente creativo y lo pone en marcha, convoca el asombro y la risa; la «*tensión erótica*» vibra en el registro de imposibilidad, de no consumación. En el acto inútil reside el poder creativo; en tanto alteridad, *Eros* es incapaz de someter; en el canal erótico circula lo instintivo y el intelecto (Sontag), acontece entre el actor y espectador una especie de transfusión de sangre, nos recuerda Byung-Chul Han, (2017, pág. 44) experiencia visceral-carnal que supone desmesura, pero que al mismo tiempo permite el flujo del espíritu como demanda Artaud.

El devenir, dejar ser, y ser con el otro.

Crear algo en el teatro implica cultivar la capacidad para escuchar esa otra voz, requiere poner en marcha una estrategia de relación con el otro que conlleva la sutileza de una pregunta: ¿puedo? Esta pregunta lo emplaza a uno mismo y al otro de un modo distinto, obliga a detenernos y observar la situación atentamente antes llevar adelante una acción.

Juego de aproximaciones y distancias, fundirse sin confundirse; en la «mirada del amor» opera un *logos micrológico* que hace posible el redescubrimiento constante «...el amor vive en el detalle y procede microscópicamente. El instinto, en cambio, es macroscópico, se dispara ante los conjuntos» (Ortega y Gasset, 2018, pág. 138).

Relación cuerpo-objeto (espacio objetual)

La incorporación de siete bastidores/marcos de madera de distintos tamaños aportó significativamente a la concepción espaciotemporal de la propuesta escénica, no solo operó como dispositivo central de la narrativa visual al «capturar» los objetos, el cuerpo y los desplazamientos de los actores (reconfiguraba constantemente la propuesta), sino también «enmarcaba» la mirada del público, hace estallar cualquier posible discurso escénico que pretendiera instalar una línea o sentido secuencial. Al modificar intencionadamente la percepción del espectador se generaban múltiples y simultáneas lecturas que lo involucraban de manera íntima y única con cada momento: en un instante es posible transitar de un acontecimiento a otro. Al respecto, afirma Poveda:

...con cada enmarcación que los actores hacen de la disposición de sus propios cuerpos sobre la escena, con cada encuadramiento y con cada captura, además de remarcar una composición y una imagen, inclinan a la audiencia a reflexionar sobre la injerencia del observador sobre lo observado

y sobre la posibilidad misma de hacer tal distinción sujeto-objeto. El posicionamiento, la distancia, el momento y la duración de la acción de enmarcar es cada vez más rotundo sobre las connotaciones que se levantan respecto de lo enmarcado. De tal forma que provoca volver una y otra vez sobre la imposibilidad de mostrar imágenes arbitrarias o neutras, pues, como se muestra en “Descripción de un cuadro”, los dispositivos de encuadramiento configuran el sentido de la imagen y a la imagen misma como algo separado de todo lo demás. Así entonces, el acto de mirar se revela como un acto creador.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, págs. 53-54)

Alterar el espacio-tiempo de manera constante desestabiliza la mirada y permite al espectador formar parte del acontecimiento, ya que los límites se rehacen y demarcan continuamente. El espacio experimenta una transformación constante, se dilata, contrae, desborda, lo cual le permite recorrer universos internos y externos; así, es posible descender al *inferno* emocional de una pareja y de inmediato emerger a su intimidad observándola al detalle. De este modo, interactúan múltiples dimensiones espaciotemporales, a través del dispositivo objetual (bastidores/marcos). Es precisamente el espectador quien orchestra en silencio su propia sinfonía compositiva. Su cuerpo *viviente* crea sentido con respecto a lo que ocurre en la escena. La escena se dispone para que el espectador la acoja y recree en ella su sensibilidad, como lo menciona Merleau-Ponty:

Mi cuerpo no es solamente un objeto entre los demás objetos, es un complejo de cualidades sensibles, es un objeto sensible a todos los demás que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial por la manera como lo acoge.

(Fenomenología de la percepción, 1975, pág. 251)

Es en este sentido que Merleau-Ponty entiende la encarnación de la subjetividad y pone fin a la relación dualista sujeto/objeto e interior/ exterior. En consecuencia, es posible que el espectador sea capaz de poseer la obra no solo como observador, sino que la experiencia sensible adquiere sentido porque él mismo se halla anclado a su propia corporeidad.

La elección de los materiales y su tratamiento es en este sentido fundamental; de ello depende que el espectador pueda incorporarlos y organizarlos a partir del propio cuerpo. Esta decisión implica escoger adecuadamente la materia prima, considerar sus cualidades para la elaboración del tejido escénico. La madera cruda de los objetos escenográficos (marcos de cuadro, sillas, mesa, perchero, palangana), el metal (bandeja y cuchillos) y el vidrio (copas y botella de vino) provocan un contraste sensorial que aporta una cierta «densidad» a la estética de la obra (la fragilidad del vidrio, la dureza del metal, la calidez y el peso de la madera), que se visibiliza en la corporalidad del actor, en las acciones propuestas que exigen precisión y sentido de oportunidad (Fig. 11). El cambio en la intensidad y velocidad de las acciones era percibido de inmediato por los compañeros actores y el público, situación que exigía un alto nivel de concentración pues el espectador y el actor atienden de manera simultánea a más de un estímulo.

El trazado topográfico en los desplazamientos de los actores era una pauta que no podía transgredirse, el único de los nueve puntos de vista²¹¹ de Anne Bogart (Los puntos de vista escénicos, 2007) incorporados que debía respetarse a rajatabla. Las acciones eran orquestadas por la intuición y la razón en el acontecer del instante, sujeto a cualquier situación imprevista. El diseño topográfico del desplazamiento define el tipo de organización sobre la cual se desata el

²¹¹ Son nueve los puntos de vista que propone la directora estadounidense: tempo, duración, repetición, respuesta kinésica, forma corporal, gesto, relación espacial, arquitectura, topografía escénica.

caos. Las acciones que ejecutan los actores responden a múltiples estímulos provocados por ellos mismos en simultaneidad.



Fig. 11. Retrato. Javier Escudero. FAUCE-Quito, 2016

La percepción espacial se devela al mismo tiempo individual y colectiva en un flujo constante (escucho tu lamento y acciono con mi objeto, o no acciono, pero me encuentro conectado); así, la propuesta individual adquiere potencia y proyección por ser una experiencia compartida. No se trata únicamente de comunicación o intercambio con el otro actor. Se trata de una comprensión extendida hacia todo lo que en ese instante ocurre en el encuentro —y un tiempo antes, y un tiempo después—, no se define en la acción y reacción inmediatas, sino que se «huele» desde antes y se proyecta después. Se trata de una acción «invisible» que circula de manera constante entre los actores, transita de mano en mano, de mente en mente y de corazón en corazón. Esta acción invisible, pero reconocible (porque puede ser sentida), es considerada

por el otro, valorada. Es necesario tener la capacidad para reconocer que todo lo que el otro hace repercute en mí, me afecta, transforma y condiciona mi proceder.

La falla, la sensación comprometida

La incorporación de lo que llamamos *objetos vivos* (el bonsái, las frutas, la tierra y el vino) aportan a la poética de la obra, y permiten que el trabajo actoral mantenga viva su presencia al involucrarlas como parte de la experiencia «las frutas morían con nosotros en cada función» (Christian Valle, actor de la obra). El rojo de la mora, el olor de las naranjas, la textura de la tierra-lodo, el efecto del vino, multiplicaron las posibilidades de interacción de los elementos. La imposibilidad de controlar los objetos vivos se debía a su esencia indómita, su textura, olor, color, sabor, suscitan el caos, al mismo tiempo potencian la indagación sensorial mediante la acción, que tornan precisa y auténtica. Respiran al unísono actores, objetos y espectadores, *Apolo* y *Dioniso* juegan a intervalos (equilibrio y desequilibrio) y ceden su lugar sin contratiempos; las reglas del juego se reinventan cada vez que acontece la catástrofe/estallido, la dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo como exceso que causa fascinación, siempre es bienvenida.

Los *objetos vivos* permiten generar poéticas sensorialmente impactantes no solo a nivel visual, sino también sonoro, olfativo, táctil y gustativo; ello obliga a los actores a replantearse a cada instante su alcance en el accionar del propio cuerpo. La actriz disfruta de la experiencia: se divierte, y percibe que lo mismo ocurre con el espectador al hacerle partícipe de la dinámica de la escena (Ramos, Mónica, actriz [Proxémica, espacio], 2020)²¹².

²¹² https://www.dropbox.com/s/sywy89myxwc66mu/DSC_0049.MOV?dl=0

El riesgo que supuso tal incorporación implicó el descontrol, ya que no era posible «domesticar» dichos objetos, como ocurre con la silla, la mesa, los cuchillos y los marcos de los cuadros. En el caso del vino, los actores debían elevar su nivel atencional para no dejarse «arrastrar» por el estado de embriaguez, como lo expresa una de las actrices:

Y esta obra tiene eso, siempre está en el territorio inseguro, no sabes lo que va a pasar. Y también las experiencias que hemos vivido han sido muy especiales con eso. Es una obra muy riesgosa, y puede ser peligrosa si uno no está atento con todos los sentidos. Se han roto vidrios, estamos jugando con cuchillos todo el tiempo, y además estamos un poco borrachos, es una obra que nos tiene muy al límite y experimentando otros estados de conciencia. (No se centra en una función en particular.

(Londoño, Entrevista, 2020)



Fig. 12. *Jugando a Salomé*. C-Transmedial-Manizales, 2017

La percepción de sí mismos en tal estado modificaba también la percepción del espacio, el tiempo y los objetos, lo que a su vez modificaba su acción. El tiempo que dura cada acción depende de cómo evoluciona el estado atencional del actor en la situación de resistencia que provocan los «objetos vivos», lo que a su vez modifica la percepción de los espectadores y

también de los demás actores. El cuerpo crea, dilata y contrae el espacio-tiempo; se enfatiza el hecho de que la acción es el tiempo mismo. La intención era dejar al actor en libertad para que explore, sin someterlo a una presión innecesaria en lo que respecta al tiempo, presente y evidente en la mirada del espectador.

El *continuum* de la obra se interrumpe, se expone abiertamente el accidente, la transformación de los actores, del espacio y los objetos sin ocultar nada; insisten, se equivocan, disfrutan el descubrimiento. Constatamos que es el error, la frustración y el fracaso lo que sostiene el proceso, la experiencia sensual impulsa la búsqueda, se reescribe a cada momento desde el sentir, al cual hace referencia Raúl Valles:

Solo yendo más allá de lo demostrable, de lo representable, de la lógica como asunto exclusivo del intelecto y la razón, es que podemos hallar una lógica que fundamente su estatus de consejera infalible en la vibración, en el cuerpo sin órganos del que tanto habló Artaud, en ese cuerpo que, ya sin órganos que lo sometan, se abre libre al flujo del ritmo y la vibración que componen la sensación.

(Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena, 2015, pág. 109)

Tener un referente básico de acciones permite al actor ahondar en la exploración del fragmento y transitar la incomodidad, la dificultad y el error. La fractura en el detalle desataba el caos, era en el detalle que se volvía evidente el desastre, en el fragmento de la acción que dilata el tiempo y da cuenta de la vulnerabilidad del ejecutante. Dejar el caos a la vista, exponer los mecanismos de percepción y recepción del acontecimiento. De este modo, el espectador accede a todo lo que se expone ante sí, el hombre que se lamenta de su crimen, la escena del crimen y el crimen mismo.

Al finalizar la presentación se encienden las luces y se constata el desastre (Fig. 13). El escenario, los rostros y los cuerpos de los actores y espectadores, cubiertos de las huellas de lo que fue la experiencia. Sus corazones tocados, acariciados o alcanzados como por un rayo. Se trata de dejarse tocar, la experiencia constatada en el sentir:

La acción antilógica es acto de sensaciones (...) que oscilan y crepitan en el rango de lo cenestésico, es decir, son sensaciones confusas, difusas, borrosas, difíciles de aprehender, pero contundentes, puesto que es la catástrofe que presupone la instauración de otro mundo sobre el mundo ya conocido, del organismo indeterminado sobre los órganos determinados.

(Valles, 2015, pág. 110)

El tema de lograr entrar o no en una propuesta de este tipo tiene que ver con la apertura y disponibilidad para encontrarse más allá de limitaciones y posibles prejuicios. La capacidad de recrear la sensibilidad tiene que ver con algo que trasciende nuestra habitual manera de estar en el mundo. En eso consiste el desafío, desalinearnos de un modelo que opera mecánicamente y abrimos a la experiencia que propone el otro, desde la conciencia de nuestra propia finitud, asaltados por la nostalgia, la soledad y la fragilidad, dejar ver nuestra vulnerabilidad; exponer nuestros bordes como si se tratase de cicatrices abiertas; dejarse afectar por el desgarro y el equívoco. Percibir el instante de la presencia de los cuerpos en la experiencia compartida con el espectador. Para Poveda:

...la propuesta ofrece la oportunidad de ser vista desde distintas aristas, y como una especie de oráculo, permitir al observador sumergirse hasta el límite de sus propias posibilidades, según su experiencia o experticia, pero por encima de estas, se está ante una incontrovertible sustancia, basta, que aúna partituras corporales, multimedia, sonoridades, interdisciplinariedad y un conjunto

de soluciones escénicas, que hacen que el acontecimiento teatral se despliegue de forma innovadora sin obviar la materialidad y fisicidad de este arte que, en últimas, implica la pericia de diversificar las formas en las que los cuerpos componen y reformulan el espacio con su presencia.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 52)

La obra se abre a la diversidad humana, precisamente porque vibra desde lo sensible, la fibra de la que están tejidos los más insospechados y variados sentires.



Fig. 13. *Ventana para tres*. Santiago Hidalgo. FAUCE-Quito, 2015

La exposición (espacio-cuerpo y espacio- escénico/escenográfico)

La obra no utiliza telones de ningún tipo: las paredes y el piso, desnudos. Las sillas para los espectadores se ubican al frente y a los costados del espacio en donde se expone la obra. En la pared del fondo se proyectan fotografías y videos. La parrilla de luces se halla sobre los actores y el público. La mesa con los equipos de sonido e iluminación y sus operarios, a espaldas de los espectadores. El espacio físico donde se ubican actores y espectadores es lo que es (sala de clases acondicionada, auditorio, sala de exposición de un museo o escenario de un teatro). No se

recrea un espacio de ficción: la obra acontece en el espacio físico concreto y en el espacio de representación mental del asistente.

En los foros de intercambio con los espectadores llevados a cabo en el CAC, Christian Valle, actor de la obra, dialoga con uno de ellos, quien le comenta: «Percibimos la vida de cada personaje, no es igual que en un espacio convencional, sentimos temor, una actuación amenazante. El espacio es preciso, justo para el trabajo». El actor responde: «Romper desde el espacio, me permite entrar y salir de la convención teatral» (Valle, Entrevista, 2020b) se hace referencia al hecho de que el actor propone ciertas modificaciones de las acciones previstas, sobre todo en lo que concierne al tratamiento del espacio-tiempo. Alexandra Londoño, actriz, precisa:

La simultaneidad en las acciones exige de un espacio íntimo donde cada espectador puede acceder a un pedazo del cuadro, no a toda la escena en general, en un espacio convencional esta percepción individual del espectador se pierde, en un espacio convencional se desvirtúa.

(Londoño, Entrevista, 2020).

La necesidad de investigar espacios no convencionales fue precisamente una de las razones por las cuales solicitamos el espacio del CAC, espacio dedicado al arte contemporáneo²¹³, una casona antigua con habitaciones largas y estrechas, transformadas en salas de exposiciones.

²¹³ El director de entonces, León Sierra, se abrió generosamente al pedido, no solo para las dos funciones que solicitamos, sino para una temporada de tres semanas, algo absolutamente inusual y, de hecho, fue la primera y única vez hasta el día de hoy, que una propuesta de artes escénicas ocupaba un espacio tan importante (reservado solo para las artes plásticas y visuales contemporáneas) por tanto tiempo. Las funciones fueron llenas total las tres semanas (tampoco cabían más de treinta personas), muchos asistentes se quedaron afuera haciendo fila para entrar, algo inusual en nuestro ámbito teatral ecuatoriano, aunque se trate de un evento gratuito, y que únicamente ocurre cuando vienen espectáculos extranjeros.

El lugar no es solo un afuera sino también un adentro. Es un espacio objetivo y a la vez subjetivo, en el cual se produce el encuentro entre actores, espectadores y autor. El espacio escenográfico/escénico (físico), donde se desarrolla la acción del cual resulta el acontecimiento teatral y el espacio de representación mental de cada asistente/espectador, es decir, el espacio corporal. El espacio funciona como filtro, no siempre los espectadores logran configurar o ser conscientes de estos espacios. K. Klejewska menciona:

El espacio mediante el experimento procesual y el diálogo entre distintos recursos teatrales de la puesta en escena, se vuelve un espacio performativo, producido a la hora de la elaboración de los acontecimientos escénicos. Cabe resaltar que no son únicamente los cuerpos de los actores los que constituyen dicho espacio, sino que éste se va construyendo también a través de la presencia corporal de los receptores.

(Klejewska, s. f., pág. 48)

En algunos casos, la percepción de los espectadores se enfoca en el espacio escenográfico/escénico sin observar o tomar conciencia de lo que ocurre en su espacio mental. En tal caso, la lectura será distinta, al quedar de cierto modo, invisibilizado alguno de los espacios mencionados, aunque operen en copresencia. Quizás operan creencias más arraigadas a la tradición con respecto al modo de asumirse al espacio y el lugar que ocupan como espectadores, más bien pasivos, sin incluirse o reconocerse como parte activa de la escena, como lo advierte una espectadora:

...me parece que les faltaba espacio, y estábamos demasiado cerca, el tema del eco... había momentos en los que creo que debía haber eco y otros no, a mí el espacio en el que está

desarrollada la obra me parece que no les ayuda, me hubiera gustado apreciar todo el conjunto, en lugar de tener que estar haciendo esto o esto (gira la cabeza de un lado a otro).

(Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro (Espectadora, angustia y miedo toda la obra), 2016)²¹⁴

Podemos apreciar una percepción totalmente diferente entre el primer espectador y en la segunda apreciación, lo que nos conduce a reflexionar sobre el hecho de que ambos participaron del trabajo, pero lo vivenciaron de modo diferente. En el primer caso, el espectador se involucra activamente en el acontecimiento; en el segundo, la espectadora se incomodó al tener que accionar su propio cuerpo, lo que sugiere una forma de participación menos activa. En este caso, la «*tensión erótica*» se vivió con más intensidad en el primer caso, que hace referencias a emociones fuertes como «el miedo» debido a una «actuación amenazante», al mismo tiempo que se disfrutaban las «imágenes poéticas».

Si la capacidad de recrear la sensibilidad tiene que ver con algo que trasciende nuestra habitual manera de estar en el mundo, el desafío consiste en desalinearse de un modelo que opera mecánicamente y elegir abrirnos a la experiencia que propone el otro de manera intencional. El ser-corporal-en-el-mundo, es el punto de partida en la fenomenología del cuerpo. Merleau-Ponty propone el concepto *Chair* (fenomenología de la carne), el cuerpo-objeto como materia se manifiesta como cosa en el espacio y en el tiempo y puede ser percibido y sintetizado por la conciencia; así lo percibe una espectadora: «A mí me ha gustado mucho el manejo del tiempo en la obra, es una hora y media, y uno está atento a todo, tal vez al final no tanto, pero tener una hora y media a uno, sobre todo a mí, es un logro» (Foro espectadores Centro de Arte

²¹⁴ https://www.dropbox.com/s/13xg9giax277e77/DSC_0089.MOV?dl=0

Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro (Espectadora, atención sostenida), 2016)²¹⁵, el cuerpo de la espectadora se halla atento y, por tanto, involucrado activamente.

Esto quiere decir que mi cuerpo está hecho de la misma *carne* que el mundo (es un ser percibido) y, además, el mundo participa de la carne de mi cuerpo, la refleja, se superpone a ella y ella a él (Merleau-Ponty, 1970, pág. 299). El cuerpo-sujeto (actor y espectador) no es simplemente una cosa, algo material, sino una dimensión de la propia existencia tendiente, como lo señala Merleau-Ponty, a una actitud espiritualista.

La conciencia de sí se halla ligada al propio cuerpo, se trata de una manera de estar consciente en el cuerpo «Yo tengo todas las cosas frente a mí, todas están ‘allí’ con excepción de una única, precisamente el cuerpo, que siempre está aquí», acota Husserl (Gallo, 2006, pág. 55). En un cuadro/escena, los actores comparten de la botella de vino que han bebido a lo largo de la obra, cuando las copas llegan al espectador se le invita directamente a tomar parte de lo que acontece, más allá de si bebe o no el vino, lo que nos interesa es que logre registrar el acontecimiento, su presencia encarnada con respecto a lo que propone la situación y que sea capaz de percibir el instante en el cual deja de ser únicamente espectador y asume el lugar de coautor de la obra. Poveda anota:

Conforme el chillido cítrico del ambiente da sus últimos silbatos, y la cena cervical se termina, los espectadores arrepentidos, de algo que no hemos hecho, nos recuperamos del acongojamiento para continuar estando, y aquí estoy, enfocando y encuadrando a cada momento con mis hambrientas fosas que ni siquiera cerradas interrumpen su labor confiscatoria, *haciendo* al tiempo que contemplan, *creando* con cada reajo, *mutilando* con cada vistazo, *deteriorando* con cada

²¹⁵ https://www.dropbox.com/s/4kk2i3pmt08cz55/DSC_0106.MOV?dl=0

observación. No hay suficiente detergente para limpiar la mirada, que atestigua al tiempo que teje ese *mapa de bits* que ella misma configura obturando la realidad con un giro de córnea a la vez.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, págs. 59-60)

La experiencia esceno-performativa que propone la obra provoca en el espectador el registro interno que afirma: *aquí estoy*, como experiencia encarnada, consciente de este encuentro de cuerpos-mentes, en un espacio compartido en contacto uno a uno (entre el actor y espectador), registro íntimo de una carga sensorial y emocional erótico-pulsional potente, vital y lúcida. Cáceres anota: «las copas de vino y las cópulas se desbordan en igual deleite hasta el gozo del filo del puñal que asesina. Es el gozo en la muerte y en el sexo» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 140).

En tal situación, el espectador se reconoce «subyugado» por una experiencia intensamente sensual

...la indagación que presentan en cada cuadro, las aventuras sensoriales, es impactante. Algo que me dejó inquieto son las miradas de reto hacia público, tienen su juego de seducción, pero genera una intención de romper la cuarta pared...es provocador, me dejó como inquietud... que se acaben la botella de vino, ¡qué rico!

(Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro, 2016)²¹⁶

Se observa la necesidad de ir al encuentro con el otro, atravesar los límites espaciales que la tradición teatral establece y “dejándose llevar” por la exploración sensorial propuesta. Estos «arrebatos» sensuales han sido experimentados por más de un espectador como «viajes» que los «transportan» a espacios imaginarios o de la memoria: «lo he visto como una especie de viaje a

²¹⁶ https://www.dropbox.com/s/62o184dels6k4cu/DSC_0018.MOV?dl=0

lo más hondo de las pasiones humanas y, al final, de la vida»;²¹⁷ también es posible vivir experiencias fuertes:

...desde la experiencia y desde el viaje que me han hecho vivir, primero agradecerles, porque es un trabajo muy fuerte que nos mueve mucho; una vivencia muy fuerte desde lo sensorial, desde lo visual, un ataque, un bombardeo de muchas sensaciones, que están permanentemente ahí, y siento que si es un viaje que te lleva a un lugar extraño que te lleva, te transporta, te encadena, gracias a ese trabajo de los sentidos (...) el hecho de que no haya palabras, sonido, voz, el espacio...te permite estar mucho más conectado, nivel de participación desde el público muy rico y muy fuerte.

(Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro, 2016)²¹⁸

Lo sensorial, articulado en el espacio-cuerpo del actor, despierta en el espectador una conexión profunda con el trabajo, lo cual provoca emociones y sensaciones de placer y miedo al mismo tiempo: «a uno le tiene en esa angustia y en ese miedo toda la obra» (Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC] Descripción de un cuadro , 2016)²¹⁹. Algunos espectadores han experimentado sensaciones fisiológicas intensas:

Me conectaba, mientras yo veía esa imagen todo estaba conectado. Hubo varios momentos en los que yo sostuve el vómito. Tengo el olfato muy desarrollado. Una mezcla de olores de imágenes...y un momento repulsivo fue cuando me ofreciste el vino, yo no podía, ya vomitaba. Me pareció sensacional como consiguieron convertir el recipiente de las frutas (se refiere a las moras) en las vísceras.

²¹⁷ https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvwj/DSC_0039.MOV?dl=0

²¹⁸ https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvwj/DSC_0039.MOV?dl=0

²¹⁹ https://www.dropbox.com/s/13xg9giax277e77/DSC_0089.MOV?dl=0

(Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro, 2016)²²⁰

Al final de la obra se producía un silencio complejo e incómodo, era difícil para todos —en tal estado— iniciar el intercambio oral, estábamos afectados, los tres actores ebrios y el público desconcertado, confundido, con registros contradictorios, afectados.

El registro de contradicción despierta una suerte de conflicto interno en el espectador, genera desconcierto e incertidumbre con respecto a lo que presencia. Ese registro lo transfiere al actor, se siente consternado, involucrado e incluso en algunos casos identificado con lo que ocurre, le preocupa lo que siente el actor.

... aquí yo sentí miedo, pensaba que el actor podía perder el control por la intensidad del estado en el que estaba, y que iba a lastimarse, o sea, nunca me paso eso en ningún espectáculo, yo tenía miedo, pensé que perderías el control...yo me ponía en el lado del extremo en el que ustedes trabajan, yo no sé cómo soportaron tanto tiempo...

(Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro (Espectador, la ha visto varias veces, me conmueve, es muy fuerte, cómo se sienten los actores; espectadora te tiene todo el tiempo atento, lo sensorial), 2016)²²¹

Esta experiencia de ponerse en el lugar del otro da cuenta de un interés por su situación, se genera una empatía con el actor al estar consciente de los propios límites y de los límites del otro, se comparte en este espacio vacío-intersticio una experiencia emotiva profunda e íntima, personal y humana, extrema «me han dejado sin palabras...me han golpeado, siento que no tengo

²²⁰ https://www.dropbox.com/s/edcghs50nh4fejw/DSC_0130.MOV?dl=0

²²¹ https://www.dropbox.com/s/4kk2i3pmt08cz55/DSC_0106.MOV?dl=0

palabras, sabía que es una obra compleja... cómo lograron hacer esto, tengo cúmulo de sensaciones» (Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro , 2016)²²². Un estado de desconcierto que «descongestiona» y abre nuevas posibilidades para pensar y pensarse desde la experiencia sensible. Algunos espectadores viven la pasión de los actores como un viaje a lo más hondo de las pasiones humanas, de la vida misma. Otros la perciben de acuerdo con el ángulo en donde se hallan ubicados, no todos vemos lo mismo, manifiestan, hay un cruce de intereses, cada cual mira aquello que llama su atención, se preguntan: ¿cómo piensan el espacio? (Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro [Espectador, proxémica, espacio] , 2016).²²³

Destacamos la experiencia de «viaje» para reflexionar sobre este «espacio en movimiento» que construyen actor y espectador desde un registro desacostumbrado. Aunque nos hallemos fijados en nuestras butacas, arraigados al espacio físico, nuestro cuerpo-mente se balancea de un extremo a otro de la experiencia para acceder a nuevas comprensiones; nuestro ser sensible se libera, irrumpen otros estados internos haciendo posible una experiencia de aprendizaje ilimitada.

Dramaturgia expandida, dispositivos en diálogo (cuerpo, espacio-sonoro).

El teatro demanda copresencia. Dubatti enfatiza en el carácter vivencial del teatro y la importancia de su estudio como ente, ontológicamente hablando. Con respecto al acontecimiento teatral, las reflexiones de Francis Alÿs²²⁴ sobre la experiencia del espectador señalan que es necesario «presenciarlo» para que exista. Sin embargo, la llamada «cultura de

²²² https://www.dropbox.com/s/edcghs50nh4feiw/DSC_0130.MOV?dl=0

²²³ https://www.dropbox.com/s/sywy89myxwc66mu/DSC_0049.MOV?dl=0

²²⁴ Artista multidisciplinario nacido en Amberes, Bélgica 1959, vive y trabaja en México desde 1986.

masas», que manipula los medios de comunicación, desplaza el encuentro a escala humana que supone el arte teatral, más allá de las fronteras de lo que hasta ahora se reconoce como teatro.

Se trata de problematizar la realidad en la que se produce teatro en nuestra época para abordar las distintas dramaturgias del contexto contemporáneo desde una postura ética y política. Las nuevas dramaturgias posmiméticas abrazan la interculturalidad; asumimos que existen diversos modos de ver el mundo, el teatro antropológico; por ejemplo, es consciente de esta mirada que atiende al proceso y que se pregunta cómo, para qué, y con quién hacemos lo que hacemos, pues el mundo no es solo el espacio o lugar donde yo estoy, sino que ocurre en otros lugares donde yo no estoy.

Un proyecto artístico se lleva a cabo en términos de acuerdo, es decir, yo propongo algo que seguramente incomodará, porque la individualidad del otro es distinta a la mía. En los procesos creativos, cada uno de los miembros del equipo tiene su propia visión: todos queremos decir algo. El dramaturgismo aporta a este convenio, en la relación de valores culturales y entretejido de los diversos materiales. Ya no se trata de «acatar» las decisiones del director, sino de poner en discusión los diferentes criterios, introduciendo nuevos acuerdos que desafíen, articulen o interrumpan el proceso creativo de manera deliberada. De este modo, la relación texto-dramaturgia escénica empieza a fundirse, empiezan a ser uno.

Los dispositivos sonoros diseñados (palabra y sonido, música) provocan experiencia: canalizan, facilitan y propician «*tensión erótica*», primero en el encuentro entre los actores y más adelante con el espectador. Hacemos teatro para el placer del otro como acto social, desafiando e interrumpiendo (flujo que irrumpe lo evidente). De este modo, la obra se va develando a sí

misma, sin intentar prever. Se trata de provocar experiencia y conectar con el otro-espectador, pretexto que impulsa y pone en acción el andamiaje escénico.

Este deseo de complacer desafía las propias creencias como acto de rebelión contra uno mismo, lo cual es un reto para esa parte que insiste en permanecer atada a respuestas. Jugar en contra de nosotros mismos y disfrutarlo, intencionar nuevas formas de contacto, lanzarnos al encuentro de una dramaturgia asombrosa. La *poíesis* productiva construye una dramaturgia que nos conecta: actor y espectador nos sentimos parte de aquello.

Es fundamental entender que la dramaturgia (textual y escénica) depende del lugar y contexto donde se lleve a cabo, la gente y la cultura a las que pertenece; hay que atender al sentido de pertenencia, considerar el territorio específico y su significado particular. En el actual contexto la dramaturgia es política: pregunta al espectador sobre el lugar que ocupa en la *polis* y destaca la estructura del significado del mundo. Aún si esa realidad se presenta caótica.

El artista es otro actor social que se propone reglas creativas que lo impulsan a buscar posibilidades y ya no verdades. Se abren nuevos enfoques con respecto a la espacialidad y temporalidad, observamos un proceso de «disolución» de la figura del director, las aparentes certezas se desmoronan y entran en crisis.

Sostener una temporada en el CAC (Centro de Arte Contemporáneo) acogidos por un director que proviene del arte escénico, develó la complejidad que supone pensar el arte contemporáneo desde la praxis, al entrar en territorios que se consideran exclusivos de otras disciplinas artísticas o de ciertos campos del conocimiento. Asumir nuestro trabajo en tal situación constituyó un desafío: la necesidad de tomarse «escenarios imposibles» y propiciar discusiones que ya no pueden postergarse. Así lo manifiesta Sierra:

Para mí había un imperativo político en el que este espectáculo encajaba perfectamente, y quizás desde un punto de vista narcisista, tal vez, poder tirar de esa capacidad que tenía mi vínculo con ustedes y esa apropiación que yo tenía del espectáculo, que me representaba en ese lugar de la discusión artística de la ciudad en ese momento, me resulto paradigmático y necesario.

(Entrevista, Sierra, 10/2020).

Tal discusión encontró una «trinchera» pues en palabras de Sierra: «había un grupo de usufructuarios del CAC, que son artistas conceptuales, que vienen más de la plástica y las artes visuales, que no querían que los artistas escénicos pudiéramos tener ese espacio y plantear esta discusión ahí» (Sierra, 2020). Desde esta afirmación, pensar lo contemporáneo estaría reservado a los artistas conceptuales, visuales y plásticos; sin embargo, como asegura Sierra, «algo hicimos en esos muros secuestrados». Se trata de un acontecimiento relevante en lo que respecta a la discusión de la obra con la *polis* que nos lleva a preguntarnos de qué modo es posible subvertir este poder fáctico, y extender estas preguntas a otros ámbitos: la ciudad, el público teatral, y el público de museo acostumbrados a otras formas. Nuestro paso por el CAC fue invisibilizado, no forma parte de su memoria; para los actuales encargados, según lo comenta Sierra, no ocurrió. Así, el paso de las artes escénicas por el CAC, no forma parte de la discusión del arte contemporáneo que interesa a cierto sector del contexto institucional.



Fig. 14. Centro de Arte Contemporáneo (CAC) Quito, 2016

Consecuentes con la experiencia en el CAC, decidimos probar nuevos espacios. Las temporadas en *Arte Actual* (FLACSO), y *Más Arte Galería* (centros de exposición de arte contemporáneo) interesaron a sus directivos; sin embargo, se evidenció la ausencia del público que regularmente acude a estos espacios, dedicados al arte visual y plástico, no así al escénico. Tampoco acudieron estudiantes o docentes de posgrado de la universidad (FLACSO), a quienes creímos interesaría una propuesta de este tipo. Nos acompañaron artistas escénicos, amigos, familiares, espectadores, mismos que en otras temporadas, y el público de la ciudad.



Fig. 15. Más Arte Galería. Quito, 2016

El intento de contactar y generar vínculos de intercambio con un espectador-artista no escénico e intelectual de las Ciencias Sociales en su territorio, fracasó. Las temporadas en los espacios de la UCE contaron con una reducida asistencia del espectador-artista-docente; así, resulta complejo sentar discusiones multi, inter o transdisciplinarias al interior de la academia, aspecto importante a considerar en próximas reflexiones.

Las nuevas dramaturgias, dentro de las que se ubica nuestro trabajo, introducen el tema mediático del video. En nuestro caso, se presentan imágenes móviles (proyección de videos) e inmóviles (proyección de fotografías), situaciones escénicas en las que opera el actor en vivo y proyecciones fotográficas en el espacio dispuesto según el caso.

La mirada de la directora destaca en el plano de la escena ciertos cuadros/escena de los actores en estático «primeros planos» semejantes al *Close-up* del cine. Las actrices manipulan la cámara fotográfica y los bastidores de los cuadros: centran el foco de interés en lo que ellas desean que el espectador observe; relatan de manera indirecta el crimen, señalan las «evidencias», de este modo, al cambiar el foco de atención. Desde la perspectiva del público, el foco dramático también cambia. La experiencia de lo real es mediatizada por las mujeres, —quienes de este modo asumen el control de la situación—, en un foco de atención determinado que enfatiza ciertos hechos.

La relación con el público se problematiza en el tratamiento espacio-tiempo; surgen disyuntivas, paradojas, con respecto a las múltiples lecturas que provoca un mismo hecho. Acontece una suerte de «distanciamiento»: ni actores ni espectadores comparten necesariamente el mismo espacio-tiempo; se rompe con la categoría dialógica del mismo, la experiencia de

mundo para todos —actores y espectadores— cambia, como lo manifiesta una de las espectadoras:

...todo el tiempo están remarcando que se trata de un cuadro, sin embargo, en relación al marco es el no tiempo y el no espacio, porque no se deja atrapar, los personajes se escapan del cuadro y, así, da la sensación de que lo que hubiera sido un soporte significativo no se deja atrapar porque no encuadra a los personajes, o y si los encuadra los encuadra velozmente, y también hay un personaje que no solo es cuadro sino ventana, porque al alguien que observa, que es como *voyerismo* que está siempre presente, que está haciendo el presente, y está expectando las escenas.

(Loayza, M. [Ed.], 2019)

La propuesta despierta la experiencia sensorial del espectador —y también de los actores— a través de la provocación de los sentidos, de la cual resulta una dramaturgia de imágenes como consecuencia de una experiencia «ampliada» que desborda la experiencia individual y se transforma en una experiencia que los involucra a todos y a todo, el objetivo no es construir imágenes poéticas, sino que estas resulten de la experiencia compartida y vital. Así lo expresa una de las espectadoras:

Interesante la forma en que nos involucran a nosotros desde los sentidos, la expresión, los sonidos que generan, los olores, el simbolismo que implica el color de las cosas, muy rico, yo me sentí muy acogida, el sonido de los cuchillos es aterrador, esas sensaciones que produce la interpretación de los personajes —buen trabajo de los actores—, se transmitió. Gracias.

(Almeida, 2016)

Los actores hacen posible que el público viva y aporte desde su propia experiencia sensual y estética: trabajan con la vivencia sensorial propia y del espectador, los sienten parte activa

esencial del acontecimiento. Por ejemplo, se introdujeron elementos como las frutas, el vino, la tierra, el agua, el *bónsai*, que son tratados y presentados como lo que son, sin pretender significar otra cosa, y es el público quien los reedescubre de otro modo, y les otorga, mediante su interpretación, un significado diverso. Así, el jugo de las moras y naranjas se transforma en sangre, semen o llanto, es, al mismo tiempo muerte, sacrificio, esperanza y renovación, así lo comenta una espectadora:

Creo que los signos escénicos son tan fuertes que detienen al metalenguaje del lenguaje primario, que es el lenguaje oral. Símbolos muy fuertes como la presencia del árbol, que lo veo como una desolación, como el paso de una tormenta, y que vuelve a crearse con el pequeño arbolito [se refiere al *bónsai*] que está ahí, y con el lodo, que al final es la sangre, porque lo que se ve allí son huellas de sangre, de tragedia donde se confunde el amor con la muerte.

(Almeida, 2016).²²⁵

Hemos llevado a cabo una importante exploración en el cuerpo de los actores; hemos problematizado ese cuerpo, lo hemos ubicado en situaciones límite en su interrelación con el espacio, con los objetos, con los otros actores; ponemos al cuerpo en tensión con el objetivo de observar y presentar esas tensiones, para no olvidarnos que es un cuerpo.

La espectropoética, el actor como espectro

A partir de la espectrología derridiana, como lugar de exploración y distinción epistemológica del fantasma/espectro (la crítica del fantasma y nomadológica), observamos el dispositivo de lo espectral en el montaje *Descripción de un cuadro*, como dinámicas escénicas entretejidas más allá de una lógica sedentaria (lógica del espacio cerrado, sedentario y regulado),

²²⁵ https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvwj/DSC_0039.MOV?dl=0

y de la representación. La espectropoética derridiana nos refiere a «la presencia viva de la ausencia»²²⁶ (Katzner, 2015, pág. 35) como ausencia radical, y no como sentido oculto, para descifrar o develar. El espectro como otredad asedia la mismidad (presente y ausente), vivo y muerto a la vez, opera por fuera de la axiomática de la representación.:

El asedio es itinerancia espectral. La espectralidad como espacialidad epistémica reconoce como constitutiva de la subjetividad una referencia al otro que es radical, anárquica, abierta y asediante. El espectro no habita, no reside, no localiza ni puede ser localizado: los espectros merodean, frecuentan sin habitar de manera absoluta y permanente.

(Katzner, 2015, pág. 35)

El trayecto nómade del espectro (la itinerancia espectral) deja únicamente huellas, trazos que aparecen y desaparecen. *Descripción de un cuadro*, es este espacio abierto, sin linderos, imposible de definir y capturar, que aparece y desaparece junto con la contingencia de los cuerpos/objetos que transitan (los actores/espectros), sin una referencia espacial o identitaria. Como dispositivo espectral, las proyecciones fotográficas (el lavadero de la cocina, los alimentos, las herramientas del hogar, las ventanas) en las paredes del espacio sedentario, regulado, del teatro, sala de exposición, auditorio, aula, hacen estallar las paredes, las atraviesan, las derruyen, abren un espacio liso, que no pretende representar o reproducir la realidad fantasmática (subjetiva y subjetivada); sino que destaca la lógica espectral del aparecido, no solo de cuerpos, sino de objetos. El espacio finito es a la vez espacio infinito, desborda el espacio-tiempo, y el espacio mental de los espectadores. Objetos y cuerpos aparecen y desaparecen de la nada, ausencia de progresión: irrupción.

²²⁶ En el sentido presentado por Deleuze y Guattari (1980).



Fig. 16. *El regreso del ángel*. Santiago Hidalgo. Más Arte Galería-Quito, 2016

La lógica de lo espectral opera en el cuerpo de la actriz desde la inexpresividad del rostro (Fig. 16), la ausencia de emoción, el silencio, la carcajada abrupta —solo en uno de los cuadros—, estampido sonoro, irritante y vacío que intensifica la muerte más que la vida: grito silencioso. Ausencia de progresión como proceso de gestación orgánico de vida. Las acciones de los actores se comprometen únicamente con el instante sin pretender ir *más allá*. Se suspenden en cualquier punto, se desgastan. La acción comprometida con el instante la intensifica. La obra transita entre el dispositivo del actor como construcción fantasmática y la escena como un ámbito espectral, no en sentido opuesto (Katzer, 2015).

El espectador transita entre la construcción subjetiva, la abstracción; legitima modelos de subjetividad producidos, referencias simbólicas, y lo espectral como vivencia, huellas del devenir y materialidad en su inscripción vivencial háptica (Katzer, 2015). El actor/espectro resiste la dominación de la construcción fantasmática, las representaciones o marcos de referencia; deviene espectro en escena (ni presente, ni representante), solo huella espectral.

El “más allá” del que nos hablan tanto Derrida como Bhabha, en tanto espacialidad reflexiva es una deslocalización ontológica, espacial y temporal. Se trata de la iterabilidad de la marca-huella que

excede toda oclusión (individualización) de espacio, tiempo y contexto, más allá de la ontologización-objetivación, más allá de las narrativas de las subjetividades originarias iniciales, en el entre-medio de ellas, en los momentos/procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales.

(Katzer, 2015, pág. 38)

Una lectura espectrológica desarma el estatus clausurante (totalidad) del acontecimiento escénico, lo liga a la singularidad presente, «no-acontecimentalidad»; más que un espacio saturado de presencia (disponible y apropiable), se transforma en *desierto* asediado de múltiples maneras y, a través de diferentes itinerarios, en resistencia (escénicamente, el espacio liminal en el que explora la obra con las sombras «intermediaria» entre el actor y espectador es relevante) (Función ARTE ACTUAL FLACSO. Descripción de un cuadro, 2017)²²⁷.

La genealogía filolítica de lo que no sucedió, propuesta por Derrida, esto es, de lo que no produjo acontecimiento, memoria de los espectros que devienen por fuera de la axiomática de la subjetivación cultural y los procesos de subjetivación/personalización; tiene en *Descripción de un cuadro*, desde la lectura de Katzer, tres formas distintas: lo que no sucedió por suspensión (lo que no pudo ser) la continuación de la vida, el crimen; lo que sucedió pero no produjo acontecimiento, puesto que no se trata de un evento producido por decisión y voluntad soberana, como plena presencia (viva), el crimen; lo que sucedió-aconteció pero no se hizo presente por hallarse por fuera de los marcos jurídico-políticos de representatividad, lo que fantasmáticamente fue esencializado: el crimen. Es decir, el crimen en *DC* opera desde estas tres distintas formas. Por ello hablamos también de su dimensión «no-acontecimental».

²²⁷ https://www.dropbox.com/s/hgdgtunw35krfaz/DSC_0014.MOV?dl=0

Descripción de un cuadro, da lugar a procesos de subjetivación y, al mismo tiempo, es un mapeo de espacios, una etnográfica de procesos de desubjetivación que da cuenta de la impersonalidad del acontecimiento escénico, etnografía de la espacialidad nómada, espectrografía y etnografía de lo impersonal, que busca trayectorias de vivencias por fuera de los ámbitos de personalización, errancia que nos refiere más a lo vivencial que a lo representacional.

La escena como un conjunto de registros de huellas de la itinerancia de los actores/espectros, invisibles en la escena representativa de lo público. Una expresión cartográfica de la genealogía arqueológica del espacio sedentario y la expresión espectrográfica de la genealogía filolítica del espacio nómada (Katzer, 2015).

La obra transita entre la creación imaginaria, fantasmática (Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Juego de sombras espectadores, 2016)²²⁸, que reproduce el simulacro y el asedio improductivo de la itinerancia espectral, nomadismo. La repetición activa la memoria del espectador y la actualiza a través de acciones que dejan huella: el crimen se repite una y otra vez; opera como evocador del recuerdo para encontrarse con el otro *expectador/espectro*. La huella que deja el actor/espectro en su itinerancia escénica es «rastreada» por el *expectador*, como forma de itinerancia espectral que activa la memoria a través de la huella. Una desapropiación del otro, encontrar(se) en sus huellas dejadas en el espacio, vivencias hápticas que entran en contacto con la espectralidad del lugar.

²²⁸ https://www.dropbox.com/s/ijb81i8jqe1uk9h/DSC_0035.MOV?dl=0a

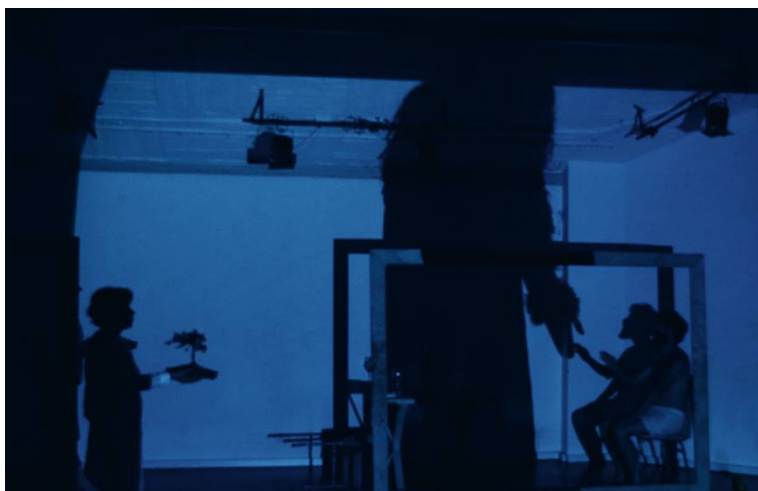


Fig. 17. *Alcestris* Santiago Hidalgo. Alianza Francesa-Quito, 2015

El ocultamiento y el silencio se inscriben como dispositivos de lo no localizable, el anonimato, la no-presencia. El actor como la figura del espectro (Fig. 17), «ser entre», metaxy, daimon; cuya acción se manifiestan de modo espectral, seleccionan sentidos, vivencias, y modos de situarse en el espacio, presenta un mensaje de manera ausente, resiste a las formas legítimas desde lo impersonal de la praxis.

4.6 Estructuras formales de la fenomenología en el estudio del acontecimiento teatral²²⁹

En el presente apartado exponemos el análisis de algunos rasgos destacables de las escenas de *DC* mencionadas por los artistas involucrados, espectadores y espectadores expertos, a partir de las tres estructuras fenomenológicas desarrolladas en el capítulo 2 de la investigación, I Parte de la investigación.

Dubatti reconoce a *DC* como un teatro-matriz que instala el espacio de la expectación para preguntarnos si esto que presenciamos es o no es teatro, «Puro acontecimiento de liminalidad (...) hay que celebrar la ductilidad de estos actores, capaces de ser centro y periferia del

²²⁹ Revisar marco teórico, Parte I de la investigación.

acontecimiento, campo de resistencia y de expresión de la liminalidad» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 21). Se trata de una fuerza centrífuga hacia el no-teatro que inscribe la propuesta en una poética de internacionalización resignificada en territorio ecuatoriano, «...una reescritura radical que absorbe y transforma el texto de Müller en un texto nuevo, otorgándole el estatus de un palimpsesto —como apunta Genette— (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 21) donde sobresale el gesto de la apropiación, de la intertextualidad genética, de la escritura» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 23). Esta apropiación se evidenciaría en el tratamiento de las imágenes/texto que propone el paisaje mülleriano «Loayza hiende el tejido del texto de Müller, lo carga de dinamita y lo hace volar en nuevas imágenes (...) Teatro de imagen, de imágenes, también teatro como paisaje de múltiples planos, velocidades e intensidades diversas y paralelas.» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 24). El dispositivo del estallido, al cual se refiere Dubatti, (la carga de energía vital del cuerpo de los actores), fractura el discurso escénico, produce semiosis ilimitada que simultáneamente introduce una dialéctica entre «estimulación libre y comunicación pautada, espectador emancipado y espectador compañero» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 26). Se trata de un teatro en el límite de lo real «la naranja cortada sobre el cuello de la actriz es sencillamente aterradora» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 27). Las escenas con las naranjas generan intensos estados en el *expectador* que son relevantes para nuestro análisis. Así lo manifiesta Cáceres, otro de los *expectadores* «... las jugosas naranjas —ahora la fruta prohibida—, sorbidas en chorros, lubrican la lascivia entre las piernas de Ella extinta. Mesa y silla hospitalaria, lechos de placer, armas contundentes» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 140).

A continuación, observamos algunos cuadros/escenas de *DC*, a modo de ejemplo, en los que aplicaremos las tres estructuras formales de la fenomenología, acompañadas de fotografías de artistas involucrados en la propuesta²³⁰.

Cuadro No. 50

(Rodríguez S. , *Función ARTE ACTUAL FLACSO. Descripción de un cuadro/Naranja en cuello de mujer*, 2017); (Función Facultad de Artes Universidad Central del Ecuador [FAUCE]. Descripción de un cuadro. (canción, corte cuello naranjas), 2018); (Valle, *Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Corte de naranja-cuello*, 2016)²³¹

Este cuadro aborda una repetición más de la escena del crimen, en este caso, la mujer 1, se halla recostada sobre la mesa con una copa vacía en cada mano; la mujer 2, de espaldas al público, sostiene el marco más grande en posición vertical como si tratase de una puerta por la que sale el hombre en busca de una de las naranjas desperdigadas por el suelo, escoge una y clava en ella la punta de su cuchillo. La mujer 2 se moviliza con el marco en posición horizontal, como si se tratase de una ventana, frente a los espectadores, a centímetros de sus rostros, el hombre se aproxima hasta la «ventana» y enseña a los espectadores ambas manos, en una de ellas sostiene el cuchillo y en la otra la naranja (instala una pregunta silenciosa), luego se dirige hacia la mujer 1, mientras la mujer 2 sostiene la ventana, se asoma por ella y mira directamente a los espectadores con los ojos bien abiertos (angustia/horror). Simultáneamente, el hombre coloca la naranja sobre la tráquea de la mujer 1, e introduce el cuchillo lentamente con la

²³⁰ El análisis fenomenológico se ha aplicado con anterioridad en el ente poético: *Arrebato Opus 5*, poema lírico-escénico en trece movimientos. Con la intención de observar cómo opera dicho enfoque en un proceso de investigación- creación dirigido por la misma investigadora en el contexto formativo con estudiantes de teatro. Véase el artículo “Hacia una fenomenología de la escena: la experiencia sensorial en el montaje de la obra *Arrebato Opus 52*” en *Pedagogía Teatral*, (2019)

²³¹ Registro en video de la escena llevado a cabo por los dos actores del elenco en funciones y momentos distintos. https://www.dropbox.com/s/sobw1km35lvmf2h/DSC_0016.MOV?dl=0

punta hacia los espectadores y el filo hacia arriba, la mujer 1 se estremece tensando todo su cuerpo. En el momento en que el cuchillo corta la naranja en dos partes, la mujer 1 afloja su cuerpo exánime.

A partir de esta descripción, analizamos las particularidades de los dispositivos empleados en la obra; relacionamos este cuadro con otros a los cuales hacen referencia otros observadores expertos, desde las tres estructuras formales de la fenomenología propuestas por Sokolowski (Introducción a la fenomenología, 2012):

a) La estructura de partes y todos (estos últimos se dividen en *pedazos* y *momentos*).

En la escena descrita, tanto los actores como los espectadores son pedazos, partes independientes del todo; la dinámica de la escena gesta momentos que propician una tensión sostenida entre ambas partes, que no subsiste separada del todo, y que depende del modo en que el actor acciona con los objetos (cuchillo y naranja). El momento es consecuencia del modo de la acción que a su vez determina un tipo de encuentro específico. Los modos de la acción operan desde una organización lógico-intuitiva que deviene «*tensión erótica*» (intensidades diversas e inestables) entre el *expectador* y el actor. Raúl Valles señala que

esto provoca que la mirada del público se tope con un enfoque difuso y múltiple, compuesto por imágenes lo mismo perturbadoras que estáticas, lo mismo irritantes que petrificadas, lo mismo indignantes que suspendidas, holográficas, fantasmales y reales, rebosantes todas de perjurios y susurros sucios, repetición e indiferencia.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 71)

De este modo, el *expectador* construye sus propias estructuras de ensamblaje.

En el cuadro que analizamos, uno de los momentos es la precisión en la reacción de los cuerpos de ambos actores —hombre y mujer 1— con respecto a los objetos (cuchillo y naranja). El dispositivo opera en tanto posibilidad de riesgo desde la matriz objetual. La mirada de la directora guía la *poíesis* corporal del actor que a su vez guía la *poíesis* corporal del espectador, la articulación de ambas *poíesis* que dinamiza los pedazos, del todo escénico, la llamamos «*tensión erótica*».

La «*tensión erótica*», en tanto momento, requiere de sus partes complementarias para convertirse en *concretum*. Se objetiva en los cuerpos del actor y del espectador; los dota de cierta «cualidad», los matiza (en atención al detalle) desde la subjetividad que cada cual aporta, se trata de una experiencia irrepetible y única, que en el caso del *expectador* Dubatti, se devela «aterradora». Para Raúl Valles, la característica principal que se observa en estos “cuerpos habitantes» en *DC*, «no es la de ser cuerpos sino la de ser objetos, objetos condenados a la resurrección, la interrupción, la discontinuidad, la manipulación, en una palabra, condenados a la repetición» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 65). Quizás esa cualidad de cuerpo-objeto permite que los momentos se multipliquen y al mismo tiempo puedan ser gozados y no repudiados por el *expectador*.

Algo no-humano, fantasmal, en deformación constante, reclama la independencia del fragmento, la no-correlación como objeto «de-formación de la dramaturgia de Müller en objeto» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 62). Cuadros-fragmentos estáticos, tiempo almacenado, «apariciones», como las percibe Raúl Valles: «capas fantasmales que no transcurren a ninguna velocidad, sino que nos hacen latente el desgaste o nos permite diagnosticar el desgaste» (p. 63). El momento, en tanto objeto de percepción, es sentido por el *expectador* precisamente porque no

puede ser separado de su fondo (el acontecimiento teatral *DC*); es consecuencia de la acción del actor (cortar la naranja sobre la tráquea de la actriz). Así, el momento se funda en la «*tensión erótica*» mediatamente (mediante el interés), mientras la «*tensión erótica*» está inmediatamente fundada en un tipo específico de vínculo (actor/*expectador*), en este surge como: acción-peligrosidad/*expectación-terror*, soportado por estos cuerpos-objeto.

En *DC*, la identidad acentúa el carácter multívoco del acontecimiento teatral, cada *expectador* intuye de manera única, lo que califica Dubatti como «estimulación libre y comunicación pautada, espectador emancipado y espectador compañero» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 26). Cada cuadro necesita del *expectador* para completarse, la experiencia viva da cuenta de lo potencial y de lo ausente, fortalece la multiplicidad y polaridad de significaciones de la obra. Momentos que afirman y momentos que contradicen, generan en el *expectador* estados particulares en donde coexiste animadversión y adhesión y que, en todo caso, obligan al *expectador* plantearse hipótesis personales. Su intuición se afecta precisamente porque articula momentos, y experimenta la tensión de esos momentos. Poveda opina que «El trabajo de Madeleine Loayza es el del sujeto del cuarto oscuro que revela las composiciones que interrumpen la quietud del agua con su apareamiento» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 52). La sensación que acompaña la *expectación* es la de sumergirse y emerger del cuadro desde diversos planos: entramos y salimos de él, lo atravesamos y nos atraviesa. Las fronteras de *expectación* se extienden y contraen incesantemente. Para Almeida «La tormenta se cierne inmóvil, aúlla desde el horizonte y ruge en el interior de los figurantes; implica una metáfora de algo ciego, brutal, sin destino ni lugar» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 133).

La **identidad** de este cuadro quizás tenga que ver con la pregunta silente y estática que se instala en el detalle de las acciones, el instante imperceptible, efímero e irrepetible en el que se deja ver para ocultarse nuevamente, el gesto presente/ausente que elude nuestra captación. En el cuadro descrito el actor “presenta” los objetos (cuchillo y naranja) a los *expectadores* y los interpela directamente con su mirada, para liberarse de la condena a repetir el crimen. Se produce una disrupción espaciotemporal, el hombre advierte sobre el crimen que ocurrirá, que ya ocurrió, y que irremediamente volverá a repetirse, los *expectadores*, testigos y cómplices, son incapaces de eludir el horizonte de lo potencial y lo ausente del crimen. Cáceres afirma que «El Yo que nadie conoce y que ni yo conozco de mí mismo es desenmascarado y sorprendido. Todos somos testigos; actores y espectadores, los primeros incrustados en los signos. Nadie puede ocultarlo sin revestirse de cómplice» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 140).

La condena es ciertamente en este caso la repetición del vacío, el acto vaciado de sentido, sin alcance, cuerpo-objeto-espectro, incapaz de vivir o morir, indestructible. Nos reconocemos en la observación de Raúl Valles: «No es la representación de un cuadro, sino la estrategia que ha hallado el tiempo para sentirse eterno e intrascrutable» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 65). Lo «aterrador» de la experiencia —retomemos la experiencia del *expectador* Dubatti—, acontece al sentir el potencial impacto y peligrosidad de los cuerpos-objeto, lo que genera una tensión que mantiene al *expectador* conectado con el actor; el siente la energía con la cual introduce el cuchillo en la naranja, la dificultad con que la atraviesa y hasta su temor a lastimarse y lastimar a la actriz; sin embargo, cada acción en *DC* está pautada al detalle. Dubatti concluye que «*Descripción de un cuadro* está muy lejos de la heterogeneidad deliberada, de las disonancias y contrastes violentos, de lo heteróclito» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 26). Podríamos afirmar

que la matriz cuchillo y naranja, en este caso, se extienden en el cuerpo del actor y el *expectador*; lo involucra al hacerlo parte del cuadro. Podría hablarse de un *expectador*-objeto, capaz de tomar distancia y comprimir la propia experiencia en el cuadro inmóvil. Para Raúl Valles «la mirada del espectador se extiende, como es necesario extenderla cuando se está ante un cadáver» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 64). Esta referencia a la obra como cadáver da cuenta de ese tiempo almacenado en un cuerpo vivo que se «pretende» inerte. Poveda apunta que

La propuesta ofrece la oportunidad de ser vista desde distintas aristas, y como una especie de oráculo, permitir al observador sumergirse hasta el límite en sus propias posibilidades, según su experiencia o experticia (...) implica pericia de diversificar las formas en las que los cuerpos componen y reformulan el espacio con su presencia.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 51)

Esta idea de cuerpos-objeto instala una distancia con respecto al acontecimiento y al mismo tiempo lo estimula a buscar un modo de entrar en el juego propuesto. En cada *expectador* las imágenes, recuerdos y percepciones se producen de diversa manera y «chocan» con la sensación que proponen los cuadros/escenas que constituyen la identidad del equipo artístico involucrados, que en el encuentro con el *expectador* develan de múltiples formas su poder de exposición, capacidad de sujeción (potencial erótico). Los objetos actúan como dispositivos que estimulan una reflexión desde el impacto sensorial-emocional. Para Almeida, «el cuchillo plantea una pregunta cuya respuesta la va encontrando el público a medida que se desarrolla la acción» (Loayza, 2019, p.134). Cáceres, por su parte, argumenta sobre que lo mismo ocurre con los demás objetos que hallan resonancia en el cuerpo-objeto del *expectador* «para testificarlo con todos nuestros sentidos y sensaciones que se imprimen desde la piel hacia adentro» (Loayza, M.

[Ed.], 2019, pág. 138). Es interesante el recorrido que propone el *expectador* porque da cuenta del impacto en su ser integral, donde esta tensión-vibración permanece en estado de vibración por algún tiempo.

c) La estructura de presencia y ausencia.

En tanto correlato objetivo de las intenciones llenas y vacías (Sokolowski, 2012); la presencia y ausencia se presentan en la intención vacía que sostiene la *poíesis* productiva (actores en interacción con los diversos espacios y matrices poéticas propuestas) dirigida a un espectador ausente; sin embargo, es su potencial presencia la que dinamiza la *poíesis* productiva, se halla intencionado en su ausencia. Durante el acontecimiento (*poíesis* expectatorial) el *expectador* opera desde su intuición, tiene algo presente ante sí, pero cuando la obra termina y la rememora, opera también la intención vacía (en ausencia de la obra), una ausencia posterior a la experiencia, no anticipada, como lo observa Cáceres, uno de los *expectadores*:

Vuelvo a casa. Me recuesto en el lecho. Dormiré hasta un nuevo día. Pero la luna ensangrentada me inquieta, agita los fluidos que habitan en mi cuerpo, los músculos, mis huesos y me cubre con el manto del insomnio, sin otra alternativa me levanto, me miro a mí mismo, me recuerdo en el auditorio, me digo: En este cuadro todos estamos incluidos y todos somos anónimos, no se requiere suscribir nuestros nombres. Los actores no demandan emociones verdaderas, los sonidos onomatopéyicos de las fuerzas salvajes que les guían, son los signos que nos ponen de testigos, de asistentes interiores, de Consciencia. La obra está en mí, en los asistentes, en los que no fueron.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 141)

La experiencia interna del *expectador* también es ausencia para los actores a la cual no pueden acceder sino por medio de la intuición. La dinámica de la *poíesis* productiva y la *poíesis*

expectatorial se sostienen en la mirada del director, quien devela (en un primer momento) el tesoro escondido, oculto en el **todo**. Reconocemos la *poíesis* productiva de *DC* como un trabajo de creación horizontal donde el actor es un creador; la dirección se enfoca en actor-creador, recoge aquello que se devela ante su mirada, trae a presencia aquello que intuye de la experiencia del actor en ausencia. En este caso, la directora agencia las ausencias y las potencia en presencia, al proponer dispositivos que las develan en el instante, y pautar el desempeño actoral con respecto al momento en que se ejecutan las acciones, su intensidad, velocidad y energía. Conecta ausencias que, intuye, generan una vibración con el *expectador* en presencia, (prioridad al espacio temporal); así, la identidad de la experiencia poético-expectatorial depende de la distinción entre presencia y ausencia, y del modo como se las pone en juego. En nuestro caso, la matriz objetual (los bastidores) develan el «juego de escondidas», Poveda afirma que «Los marcos ‘inclinan a la audiencia a reflexionar sobre la injerencia del observador sobre lo observado y sobre la posibilidad misma de hacer tal distinción sujeto-objeto’» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 53).

Los dispositivos escénicos que propone *DC* (que resultan de la distinción que atiende a la dinámica entre presencia y ausencia), provocan una tensión particular que seduce al *expectador* y lo «sujeta» al acontecimiento. Los diversos cuadros que componen la obra destacan esta distinción, abren un espacio liminal en donde caben todas las preguntas que el *expectador* esté dispuesto a formularse, convoca imágenes que ansían ser sentidas y que permiten intuir una significación «Imagen de una mujer desdoblada en cuerpo y fantasma, pasado y presente, presencia y ausencia» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 25). Esta zona indefinible, umbral, es atravesado por actores y *expectadores* muchas veces y de diversas maneras. No sabemos con

exactitud de qué lado del cuadro estamos, observamos o somos observados. La frontera entre la ficción y realidad también es imperceptible: accionamos en el límite. Las preguntas van y vienen desde ambos frentes; de un momento a otro, el espacio se fracciona, se deja vencer y caen las paredes, los imaginarios se extienden, la escena devora la realidad. Para Dubatti, *DC* ofrece al espectador «un universo pletórico para que construya hermenéuticas impensadas por los artistas e infinitas relaciones. *Descripción de un cuadro* construye un espectador im-plícito (diseñado internamente por la poética) y un espectador real (el que históricamente asiste al convivio) ambos emancipados» (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 25). En este sentido, nos aproximamos a lo que sería un *expectador-creador* (en este caso, Poveda) capaz de generar *aupoiesis* y además un *expectador* estimulado que intuye sus propias ausencias y las compromete en presencia compartida, producción de multiplicidad, semiosis ilimitada:

...porque retorna al sonido, al cuerpo, al movimiento, a la información que habla por sí misma, y que nos aterroriza por su imponente autonomía; porque nos restriega la injusta que es nuestra labor de tratar de darle sentido a cada cosa dentro de una estructura, simultáneamente excluyendo todas las otras posibilidades de semiosis.

(Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 54)

La dirección, a través de los dispositivos propuestos, conduce a los actores a situaciones liminales; los expone ante nuevas posibilidades de acción que generan estados desacostumbrados. En ciertos cuadros se exagera el encuentro entre los diversos espacios y matrices propuestas (impacto más que encuentro, choque, arremetida); la intención no es controlar desde la dirección, sino que son los propios actores quienes deciden dónde detenerse, son ellos quienes definen los límites Apunta Carmen Jijón que «...desde la dirección se señala

como se exagera intencionalmente la imposibilidad de controlar la escena. Se devela el mecanismo escogido para extremar esta condición y aportar desde el hacer a una construcción estética». Los dispositivos propuestos provocan una crisis en el sistema de signos: estos se articulan y desarticulan a voluntad por medio de las acciones performáticas, y generan intimidad, cercanía. Continúa Jijón: «En este montaje, las perspectivas generan la totalidad, desde la óptica de quien mira. El punto de vista tradicionalmente preconcebido para el público, con un ángulo y un campo determinado, se altera» (Loayza, M. [Ed.], 2019, págs. 37-38). Las posibilidades de inmersión del *expectador* en este paisaje son infinitas, hace suyos los **momentos**, elige y es elegido, (encuadre y desencuadre). Su cuerpo/lienzo como nuevo territorio de repinte es salpicado por la enorme «carga plástica y atmosférica, que se explota en este montaje», expresa Jijón (Loayza, M. [Ed.], 2019, pág. 40); los cuadros se multiplican, conviven espacio real y lugar imaginario, el *expectador* se cuestiona a sí mismo desde una exploración personal, una ceremonia íntima, de vida y de muerte. Al terminar la función, las imágenes no abandonan los cuerpos, la sensación es despertar de un sueño extraño, o pesadilla; o, en todo caso la inauguración de un silencio.

Tabla No. 9. Síntesis de la propuesta de análisis de las tres estructuras formales de la fenomenología aplicadas al estudio del ente poético

Estructura de las partes y todos.

a). La estructura de partes y todos²³² (cuadro No. 50)	
Actores y espectadores	Pedazos independientes del todo.
Dinámica de la escena	Momentos tensión sostenida, (no subsiste separada del todo) depende del modo de la acción ejecutada por el actor.
Momento (consecuencia)	Modo de la acción (tipo de encuentro específico). Operan desde una lógica-intuitiva-deviene “ <i>tensión erótica</i> » (intensidades diversas e inestables) entre actor y espectador.
Ejemplo de momento (cuadro No. 50)	Precisión en la reacción de los cuerpos ante los objetos (cuchillo y naranja)
Dispositivo	Posibilidad de riesgo de la matriz objetual
La mirada de la directora guía la articulación de la <i>poíesis</i> corporal del actor y espectador (“ <i>tensión erótica</i> »)	Dinamiza los pedazos del todo escénico
La « <i>tensión erótica</i> » (momento)	Require de sus partes (concretum) cuerpos del actor y del espectador (detalle), experiencia irrepetible y única («aterradora»).
Cualidad de cuerpo-objeto (espectros, capas fantasmales-cuadros estáticos)	Multiplica los momentos gozados por el <i>expectador</i> (Objeto de percepción sentido por el <i>expectador</i> no separado de su fondo).
Momento se funda en la « <i>tensión erótica</i> »	Mediatamente (mediante el interés)
La « <i>tensión erótica</i> »	Inmediatamente fundada en un vínculo específico entre actor/ <i>expectador</i> : (acción-peligrosidad/expectación-terror) soportado por los cuerpos-objeto.

²³² Estos últimos se dividen en pedazos y momentos.

Tabla No. 10. Síntesis de la propuesta de análisis de las tres estructuras formales de la fenomenología aplicadas al estudio del ente poético Estructura de identidad en una multiplicidad

b). La estructura de identidad en una multiplicidad.	
Identidad	entúa el carácter multívoco del acontecimiento teatral
<i>Expectador</i>	Intuye de manera única. Su experiencia viva da cuenta de lo potencial y de lo ausente. fortalece la multiplicidad y polaridad de significaciones de la obra
Momentos (que afirman y momentos que contradicen)	Generan en el <i>expectador</i> estados particulares animadversión y adhesión, hipótesis personales. Intuición afectada al articular momentos y experimentar la tensión de esos momentos.
Identidad de este cuadro No. 50	Pregunta silente y estática que se instala en el detalle de las acciones. Instante imperceptible, efímero e irrepitible. Dejar ver y ocultar. Presencia/ausencia, elude la captación.
Disrupción espaciotemporal	El horizonte de lo potencial y lo ausente del crimen.
La repetición del vacío	El acto vaciado de sentido, sin alcance, cuerpo-objeto-espectro, indestructible.
Sentir el potencial impacto y peligrosidad de los cuerpos-objeto.	Genera una tensión que mantiene al <i>expectador</i> conectado con el actor, sintiendo la energía con la cual realiza la acción, al detalle.
La matriz objetual (cuchillo y naranja) se extienden en el cuerpo del actor y el <i>expectador</i> , involucrándolo, un <i>expectador-objeto</i> .	El <i>expectador</i> toma distancia y comprime la propia experiencia en el cuadro inmóvil. (tiempo almacenado).
Idea de cuerpos-objeto	Instala una distancia con respecto al acontecimiento, estimula al <i>expectador</i> a buscar un modo de entrar en el juego propuesto.
La identidad del equipo artístico involucrado.	En el encuentro con el <i>expectador</i> devela de múltiples formas su poder de exposición, capacidad de sujeción (potencial erótico).

Los objetos como dispositivos	Estimulan una reflexión desde el impacto sensorial-emocional. Hallan resonancia en el cuerpo-objeto del <i>expectador</i> , quien da cuenta del impacto en su ser integral. permanece en estado de vibración, tensión-vibración.
-------------------------------	--

Tabla No. 11. Síntesis de la propuesta de análisis de las tres estructuras formales de la fenomenología aplicadas al estudio del ente poético
Estructura de presencia y ausencia en la *poíesis*.

c.) La estructura de presencia y ausencia en la <i>poíesis</i>	
<i>Poíesis</i> productiva	La intención vacía sostiene la <i>poíesis</i> productiva dirigida a un espectador ausente , su potencial presencia dinamiza la <i>poíesis</i> productiva, este se halla intencionado en ausencia.
<i>Poíesis</i> expectatorial, el <i>expectador</i> opera por la intuición (traer a presencia).	El <i>expectador</i> rememora el acontecimiento, opera la intención vacía en ausencia , posterior a la experiencia.
Experiencia interna del <i>expectador</i>	Ausencia para los actores, acceden a la experiencia desde la intuición.
Dinámica de la <i>poíesis</i> productiva y expectatorial se sostiene en la mirada del director.	El director devela “la maravilla” oculta en el todo. Se enfoca en el actor-creador, trae a presencia aquello que intuye de la experiencia del actor en ausencia .
La dirección propone dispositivos que agencian ausencias y las potencian en presencia .	Pauta el momento en que se ejecutan las acciones, su intensidad, velocidad y energía. Conecta ausencias que intuye vibrarán con el <i>expectador</i> en presencia .
La identidad de la experiencia poético-expectatorial.	Depende de la distinción entre presencia y ausencia , y del modo como se las pone en juego (modo de la acción).
Los dispositivos propuestos en DC abren un espacio liminal que resulta de la distinción entre presencia y	Provocan tensión que sujeta al <i>expectador</i> lo desafía a formularse preguntas, imágenes sentidas y que permiten intuir posibles significaciones.

ausencia.	
<i>Expectador</i> -creador (generador de <i>poíesis</i>).	<i>Expectador</i> estimulado, intuye sus propias ausencias y las compromete en presencia compartida, producción de multiplicidad, semiosis ilimitada.
Dispositivos que llevan al actor a situaciones liminales (estados desacostumbrados), crisis en el sistema de signos, se articulan y desarticulan a voluntad.	Exacerbación en el modo de confluencia de los espacios y las matrices, indagar en el no control desde la dirección, los actores deciden cuando detenerse, ellos definen los límites.
<i>Expectador</i> hace suyos los momentos, elige y es elegido, exploración personal, íntima.	Convive espacio real y lugar imaginario

La aplicación del método fenomenológico permite observar cómo opera el fenómeno sensorio-perceptivo entre el actor y el espectador en el proceso del montaje y presentación de la obra *Descripción de un cuadro*²³³. A partir de las bases conceptuales que fundamentan y guían la experiencia se constata la importancia en la selección de los elementos con los cuales se aborda la propuesta escénica, así como la observación de su puesta en juego, al ponerlos en tensión o establecer múltiples propuestas de conexión entre ellos, se considera la posibilidad de que surja el tercer elemento (y) al que hace referencia Chevallier que hemos señalado en el capítulo II de la investigación.

²³³ Ver promocional de la obra: *Arrebato Opus 52*, (2020), Santiago Hidalgo, para cotejar algunos de los aspectos relacionados con la aplicación del método fenomenológico en dicho montaje, publicado en el libro *Pedagogía Teatral*, editado por la investigadora. <https://www.dropbox.com/s/mg96k413laaw7lt/Promo%20Bacantes.mp4?dl=0>

No se trata de una acción arbitraria, la capacidad selectiva exige un alto nivel de observación y valoración de los elementos, requiere un saber acumulado y previo, una aguda sensibilidad para ponerlos en relación, demanda una atención y reflexión constantes; requiere pasión y disciplina para insistir en la búsqueda de aquello que se presente desbordará hacia un posible descubrimiento. Durante el proceso, en cada uno de sus pasos, se despliegan diversas posibilidades para avanzar en la exploración. Proceso riguroso, delicado y prolijo, que no pretende únicamente asegurar un resultado. La puesta de los elementos en relación, potencia la sensibilidad del espectador, desestabiliza el habitual estado perceptivo a nivel emocional, corporal e intelectual, provoca incomodidad, incertidumbre, extrañamiento. La otredad surge como construcción y vivencia de la experiencia que acontece en el instante del acto vivo que es el teatro, acompañada del vértigo que supone intentar un modo de relación diferente.

4.7 Conclusiones y resultados: La «tensión erótica», rebelión de cuerpos en la escena

Analizar los dispositivos del montaje *Descripción de un cuadro* centrado en la «tensión erótica» entre el actor y el espectador como fenómeno sensoperceptivo y desde el enfoque de las Ciencias Teatrales, permite aproximarnos a una filosofía desde la propia praxis.

El dramaturgismo acompaña a la dirección en la exploración de la micropoética genética y como objeto producido, y devela los dispositivos que generan «tensión erótica» en el encuentro con el *expectador*, desde una experiencia íntima, individual y única, en la cual el desafío consiste en que este sea capaz de articular las distintas tensiones que surgen en la *poíesis* escenoperformativa que propone el montaje.

Los dispositivos encarnados por el actor-performer destacan su carácter contrahegemónico al actuar de forma impredecible y espontánea, al tiempo que sentida y racional. En el *expectador*

operan de manera involuntaria tomándolo por «asalto», entre otros motivos, debido a la imposibilidad de organizar su lectura desde un relato causal, debido a las estrategias de «autosabotaje» desplegadas en la dinámica de la escena.

Carácter liminal

En este sentido, los dispositivos se adhieren a lo «liminoide», según lo propuesto por Turner (1969) debido a un sentido abierto y expuesto tendiente a subvertir el *staus quo* de la escena al impedir que se instaure un sentido unívoco, al tiempo que destaca su modo operativo y alcance en la experiencia sensoperceptiva del actor y el *expectador* como «*tensión erótica*».

En tanto dispositivos de indagación, la intertextualidad, metatextualidad, el palimpsesto y *collage*, complejizan la concepción del montaje (micropoética genética y como objeto producido), multiplican los posibles abordajes y construcción de sentidos de la escena e instalan al actor en una zona liminal entre la reflexión crítica y la praxis, desde la cual asume una decisión política en los distintos/diversos niveles en los que se produce la *poíesis* productiva. De tal manera, la escritura escénica se rehace de manera constante. Al mismo tiempo permite al *expectador* apropiarse de la obra desde una conciencia intuitiva, crítica y autocrítica, con la intención de descifrar y decodificar las fuerzas que habitan ese cuerpo-palabra ajeno que es el actor y simultáneamente ahondar en su propia materialidad, de regreso al cuerpo pulsional, al cuerpo salvaje.

La imposibilidad de prever la reacción del otro alienta la «*tensión erótica*» que se sostiene en la mutua entrega. Un lenguaje articulado de acciones fragmentadas que resulta del intercambio «promiscuo» de los diversos espacios y matrices desafía la subjetividad y capacidad

interpretativa del *expectador* estimulado por una semiosis ilimitada que reactiva su intuición y memoria.

Las acciones «liminales» desbordan los modos y tratamiento del cuerpo, llevándolo al extremo de su capacidad de resistencia psicofísica, al tiempo que acentúan lo estático del dispositivo corporal. Por su parte la «presencia espectral» indaga en el límite de la vida y la muerte, en lo mismo y lo *otro*, a través de acciones monótonas y repetitivas que irrumpen, fracturan y suspenden el *continuum* de la obra al potenciar la dimensión de lo no-acontecimental (Filolítica, Derrida).

El silencio, como dispositivo liminal, enfatiza la acción y al mismo tiempo la suspende; deja ver el rastro/huella de lo que acaba de ocurrir, de tal manera lo no-evidente se resiste a materializarse por completo, al tiempo que destaca y anula el aquí y ahora del *expectador*. Potenciar la dimensión de «lo espectral» instala tensiones nuevas en los cuerpos del actor y el *expectador*, descarta el fingimiento y la mimesis de la realidad; desde «lo aparente imposible» retorna la memoria antigua: sensación indescriptible e innombrable de *aquello* que irrumpe y produce estupefacción: lo insólito.

La «*tensión erótica*» no es necesariamente confrontación; es también liberación de tensiones que crea aproximaciones.

La ternura y el espanto actúan como dispositivo de resistencia ante la violencia desatada por el texto escritural. Ambas imprimen su rastro/huella en la experiencia del actor y el *expectador*, abren un espacio de experiencia liminal en el que conviven pasión/lucidez, y exigen

del actor coraje para mirar/actuar en el «vértice oscuro» en que confluyen vida/muerte, amor/crimen. Lo dionisiaco desafía el espectáculo mediático y hace estallar la «lógica sedentaria» para restaurar la ceremonia de los muertos como celebración de la vida. Así, tanto actor como *expectador* devienen espectro, ser en tránsito.

Desde su función relacional, los dispositivos propuestos provocan un contacto intenso y sostenido entre el actor y el *expectador* que depende de las preguntas «vivas» que desata la dinámica misma de la *poíesis* productiva y la *poíesis* expectatorial (micropoética del objeto producido) al tiempo que atiende al enfoque y perspectiva del autor con respecto a su escrito (*Bildbeschreibung*), sin desentenderse de esta fuerza pulsional originaria.

La «*tensión erótica*», como fenómeno perceptible, gesta un espacio energético que diluye los bordes de la convención actor/espectador y genera un espacio íntimo que, como experiencia liminal desbordada, es tensión prolongada.

El dispositivo corporal-performativo

Se sustenta en el encuentro *entre* la palabra y la oralidad (ausencia de diálogo), para crear textualidades que de-construyen y re-actualizan el texto de Müller (escritura poética preexistente y concepciones *a priori*). Nuevos materiales intertextuales intervienen el texto escritural (la canción de B. Cantat) e instalan una re-lectura desde la propia territorialidad (*autopoíesis* sin determinaciones previas). En este proceso, la opción política de la directora decide aquello que conviene al montaje: enfocarse en las fuerzas que generaron el texto de Müller y las fuerzas que lo desafían desde la escena, más que en las posibles temáticas. La dirección instaure de alguna

manera un discurso hegemónico que es subvertido en escena debido al carácter contrahegemónico de los dispositivos como estrategia de autosabotaje. El actor desafía la hegemonía de la puesta en escena, al hallar las fisuras donde ejercer su voluntad creativa con libertad y auto cuestionamiento permanente.

La poíesis corporal, reflexión que aterriza en el cuerpo del actor como dispositivo corporal, destaca la contingencia del cuerpo en escena: no solo genera acciones e imágenes concretas que desafían la escritura/palabra de Müller desde la vivencia íntima del actor, también articula los diversos materiales escénicos «detonando» sentidos y lecturas múltiples al yuxtaponer lenguajes como procedimiento de composición. La construcción y deconstrucción constante de cuerpos en permanente tensión/rebelión opera como dispositivo que sujeta la inquietud/interés del *expectador*, gesta un «campo de energía», tensión que se presiente y acrecienta desde un sentimiento de incertidumbre compartida.

Los dispositivos performativos (mente-corporizada) atraviesan la palabra del autor, desestabilizan y fracturan de manera constante la escena y generan una pluralidad de códigos que han de ser descifrados y decodificados por el *expectador* y que al mismo tiempo sostienen su curiosidad/asombro. La obra se hace a sí misma (*autopoíesis*), construye su propia realidad teatral desde las diversas matrices: sonoras, objetuales, lumínicas, textuales, corporales, temporales, que contacta/provoca al *expectador*.

El dispositivo corporal-sonoro mediatiza el texto en escena desde un desempeño kinésico preciso y una indagación vocal sustentada en el ritmo, el sonido y el silencio, lo cual pone en crisis el sistema de valores y creencias de los involucrados, al proponer nuevos paradigmas con respecto a lo que implica hacer/ver teatro, al no regirse por el canon dramático. El actor asume

un nuevo rol como performer-operador para enfrentar la desfiguración y reconfiguración constante de la escena e introducir otras dinámicas que, en tanto escritura como cuerpo, se asumen en desarmonía/ rebelión.

La «espectralidad» como dispositivo liminal, desde la espectrología derridiana, destaca la dimensión «espectral» del montaje: la dinámica escénica va más allá de la «lógica sedentaria» al operar por fuera de la axiomática de la representación; esto impide que la exploración escénica se enfoque únicamente en un sentido oculto (descifrar o decodificar). El espectro/actor y el texto mismo «asedian» al *expectador* desde un trayecto de espacialidad nómada. La espectralidad como espacialidad epistémica (espacio sin linderos/abierto) se observa, aparece y desaparece en *Descripción de un cuadro* junto a la contingencia de los cuerpos y objetos. Las proyecciones fotográficas en las paredes son parte del dispositivo espectral que hace estallar la realidad fantasmática del espacio.

En los cuerpos, esta «lógica espectral» opera como ausencia o suspensión de expresividad de la emoción. El actor compromete su acción en el instante de su ejecución, y la ausencia de progresión la intensifica. En esta escena/desierto el actor deviene espectro (ni presente, ni representante) ligado a la singularidad. La escena/desierto es asediada de múltiples maneras, a través de diferentes itinerarios y dispositivos que destacan su espacialidad nómada sustentada en trayectorias de vivencia íntimas y hápticas (la matriz musical y tragedia personal del cantautor Bertrand Cantat permite al actor y al *expectador* transitar entre la creación fantasmática que reproduce el simulacro, y el asedio (improductivo) de la itinerancia espectral (de la etnografía del músico).

La *poíesis* corporal como catalizador de la «*tensión erótica*» destaca la dimensión aurática del convivio: articula los diferentes espacios y matrices y pone en evidencia la dimensión temporal de la existencia. El cuerpo sujeto/objeto/erótico —dispositivo de experiencia de ser con el otro— es cuerpo quiasmático, encarnación de la subjetividad. Los cuerpos, como sensación acumulada, impactan al sistema nervioso desde una poética fragmentaria, inconclusa y atrevida.

El cuerpo/objeto/espectro y los objetos vivientes/espectros como dispositivo liminal, producen acciones internas complejas en el actor que resultan «amenazantes» para el *espectador*: lo sacuden y «extienden» la experiencia de un cuerpo al otro. El actor asume una atención espontánea, sostenida y dispuesta al riesgo, asume el accidente como posibilidad transformadora que aporta nuevos puntos de vista. El encuentro e intercambio espontáneo e inmediato produce registros internos desacostumbrados: hace «tambalearse» la escena. Tensión compartida que se sostiene en la crisis/caos del intercambio espontáneo entre centro de gravedad y periferia.

El dispositivo objetual/liminal complejiza la experiencia sensoperceptiva, la embriaguez que produce el vino en los actores los reconecta con su ser indómito, la tensión entre el control y el descontrol captura infinitas capas de sentires que incluyen el desgaste y el agotamiento, consecuencia de los «humores» (propios de la embriaguez) se acrecienta en el *expectador* un registro de confusión/incertidumbre. La escena se «repinta» desde múltiples posibilidades de ensamblaje que ambas partes experimentan como *caos*. El estado de embriaguez demanda una recepción activa del actor; el desvarío se contiene en la atención extrema ante todo lo que ocurre en escena, genera una tensión que sostiene la estructura interna y externa del montaje en el borde

y exige un trabajo riguroso para contener el descontrol, pues la intención última es el encuentro y trato «amable» al *expectador*.

Los dispositivos objetuales instalan preguntas en el *expectador* quien organiza de un cierto modo su lectura/experiencia, decide y selecciona entre infinitas otredades, así se inaugura un sentido abierto que gesta registros desacostumbrados en el *expectador* y en el actor. El registro interno de complicidad entre actor y espectador resulta de la atención que converge en el instante inmediato del intercambio, las líneas de fuga irrumpen y arrastran al actor —y en consecuencia al *expectador*— al límite de su resistencia, confluyen sentires en un vértice invisible que sitúa a ambas partes al borde. El vértigo, la pausa y el silencio sobrevienen como dispositivos que penetran el cuerpo ajeno (estos cuerpos espectrales), y reconstruyen un paisaje extinto a partir del rastro de voces y cantos (Cantat: *Ange de desolation*, revivir su voz es revivir a la misma muerte).

Los bastidores, como dispositivo objetual, replantean la concepción espaciotemporal, reconfiguran constantemente la escena: capturan objetos y cuerpos. Enmarcan la mirada del espectador y modifican su percepción al hacer estallar el sentido lineal. Generan múltiples y simultáneas lecturas, lo involucran de manera íntima y única (posición, distancia, momento, y duración). La constante alteración del espacio-tiempo desestabiliza la mirada del espectador, lo «introduce» en el acontecimiento.

Al rehacer y demarcar límites de manera constante el espacio se dilata, contrae y desborda. El *expectador* recorre universos internos y externos, interactúa desde múltiples dimensiones espaciotemporales: orquesta en silencio su propia sinfonía compositiva. Su cuerpo viviente crea sentido con respecto a lo que mira anclado a su propia corporeidad. Los materiales —y su

tratamiento visible en la corporalidad del actor—, son incorporados y organizados desde el propio cuerpo del *expectador*.

La percepción espacial se devela como experiencia compartida y comprensión extendida en el otro, «acción invisible» que circula entre actores y espectadores. Los bastidores despiertan las voces silenciadas: ojos, oídos, bocas se asoman desde adentro hacia afuera y viceversa: juegan en la espacialidad espectral a las «escondidas». Develan las cicatrices/huellas ocultas en el esqueleto imprescindible e invisible que es la escena, inquietan al *expectador* y mantiene su ser «a flor de piel». La mirada, conducida mediante este dispositivo «laberinto» organiza la escena, ofrece opciones entre las cuales el *expectador* elige o inventa, esto provoca un cruce de intereses e incremento de «*tensión erótica*» pues, no se trata de «fabricar» imágenes poéticas, sino que los dispositivos convoquen el momento poético que resulte del encuentro. De este modo, la relación con el *espectador*, en lo que respecta a la concepción espaciotemporal, se complejiza; se produce un «distanciamiento» que subvierte la categoría dialógica del mismo.

Los objetos «vivos» son dispositivos que vivifican la escena. Su esencia indómita convoca el *kaos* y exige de los actores una precisión extrema (*kosmos*). Juego oscilante entre equilibrio y desequilibrio en reinvención constante donde la acción es el tiempo mismo. Interrumpir el *continuum* de la obra expone el accidente; la falla como dispositivo que enciende/reactiva la experiencia sensual, nos conduce más allá de lo probado y lo demostrable: evocación, memoria e invención. Actor y *expectador* ahondan en la exploración de la acción fragmento a fragmento, incorporan la incomodidad y la dificultad al tiempo que exponen los mecanismos de percepción y recepción del instante. Se trata de la experiencia constatada en el sentir y el consentir como aceptación mutua. Registro confuso/difuso contundente (lo indeterminado sobre lo determinado)

que trasciende nuestra manera habitual de estar en el mundo y nos abre a la experiencia que propone el otro exponiendo nuestra fragilidad.

La repetición y superposición

La repetición, en tanto dispositivo temporal de las acciones performáticas, las intensifica y amplifica para que hallen eco en el *expectador*. Producto de la repetición de acciones y temas recurrentes, (el palimpsesto, capas de escritura escénica), la huella del actor/espectro en su itinerancia escénica es «rastreada» por el *expectador* como forma de itinerancia espectral que activa y actualiza la memoria, para entrar en contacto con la espectralidad del lugar. Por su parte, el actor lleva al límite la experiencia psicofísica, desde un estado de rebelión interna que lo sostiene y que, pese al agotamiento extremo, le permite descubrir nuevas estrategias de acción y reflexión, al tiempo que despierta en el *expectador* la perplejidad (producto de la deconstrucción y resignificación constantes).

El ocultamiento y el silencio

Se inscriben como dispositivos de lo no-localizable, el anonimato (la no-presencia). El actor como figura/espectro, ser entre, *metaxy/daimon*, manifiesta su acción de modo espectral como si se tratase de acciones involuntarias que escapan a su control (selecciona sentidos, vivencias hápticas y modos de situarse en el espacio), presenta el mensaje de manera “ausente”; resiste a las formas legítimas/canónicas desde una forma impersonal de la praxis.

La marginalidad de lo espectral instala en escena dispositivos de ocultamiento y desocultamiento (juego de aparecidos), en tensión con la lógica de lo real, con el propósito de «engañar al tiempo» atraviesan la «lógica sedentaria» y «presencia de lo real». Pedazos de vidas

en escena, cuadros que son acciones repetitivas —pero en distinto modo—, constatan el desgaste como intuición de la muerte/locura, contrapunto liberador ante lo opresivo: la razón. Tal desgaste combate las formas en las que se sostiene el poder (lo masculino y la censura racionalista) y retoma el atributo de lo femenino arcaico (la obscuridad). La ternura/espanto que convoca lo marginal resiste la rigidez/racional, cruza sus límites (sacude, disuelve, dispersa, evoca).

Se trata de un andamiaje inestable —pero riguroso— que por medio de un lenguaje desarticulado y disonante permite al actor y al *expectador* escuchar «el propio lamento». El sufrimiento/locura, el escepticismo/apatía emocional transmuta en sensación y musicalidad más que en imagen. Frenesí ditirámico, energía sin ataduras, prolongación más que progresión, desgaste y arrebató. Experiencia que colma/despoja de todo. El espanto ante lo nuevo/distinto. La lógica del actor/espectro permite vivir una experiencia distanciada, pero al mismo tiempo intensa.

La matriz textual

Opera como oponente, establece una tensión entre el autor y su propia escritura; nos desafía a intentar lo imposible: encarnarla y descarnarla en el propio cuerpo (deshabilitar procesos lógicos habituales para proponer nuevos lenguajes en la escena). La estrategia corporal-vocal que propone la obra «encapsula» la vida expresivo-emocional de la palabra en un lenguaje de «sordomudos». La palabra ausente del cuerpo del actor es significante sonoro (sonido remordido, huella/eco de la palabra de Müller en la voz omnisciente/sobrehumana del actor y la actriz que sostiene una lectura «viva», mientras transcurre la obra) voz/palabra «coagulada». El dispositivo-corporal/sonoro funda nuevos canales de expresión. La palabra

«ausente» del cuerpo del actor en presencia viva es, en la voz del actor/actriz-lector, la voz de aquellos cuerpos/espectros silenciados y es, al mismo tiempo, la voz presente/ausente del autor.

La «*tensión erótica*» como energía atávica resulta del modo en que los dispositivos guían la experiencia sensoperceptiva. Estos dispositivos hacen estallar el estado perceptivo habitual: se produce una tensión de campos ontológicos-eróticos que confrontan y convergen. La «*tensión erótica*» como dispositivo interfaz de superficie conecta las matrices creativas en tanto que, como dispositivo-interfaz-instrumento, es prolongación del ejecutante entre su ser-cuerpo y el espectador.

El dispositivo performático-textual opera desde un cuerpo/objeto liberado de la hegemonía del intelecto, al acentuar lo corporal presente en el texto. Esta voz/espectro como dispositivo contrahegemónico fractura la frecuencia-tiempo de la dinámica escénica, irrumpe sin previo aviso y genera una intensa atracción en el instante en el cual aparece, que turba la experiencia del *expectador*. La palabra, presencia viva que aparece en ausencia (se escucha la voz del actor/actriz que conduce la lectura en vivo del texto de Müller fuera de escena), «cuida» el efecto corporal de la lectura en los cuerpos del actor y el *expectador*, reajusta su intención a partir de lo que acontece en escena. La palabra traza un bordado visible/invisible que resulta de la repetición constante de las acciones microscópicas en las que ambas partes —por instantes— develan los mismos sentidos y/o sentires.

La «*tensión erótica*» se sostiene en una estructura rizomática que multiplica conflictos, promueve estrategias oscilantes que desestabilizan y perturban al *expectador* a nivel intelectual, emocional y sensorial (se halla involucrado y ajeno al mismo tiempo), pulsión de «signos vitales» en extensión y contracción permanente que operan más allá de un interés funcional al despertar la experiencia erótica-creativa como pulsión viva. Acontece así, un despertar compartido que entraña diversas formas de la entrega.

Tiempo

Los dispositivos que inciden en el espacio-tempo/ritmo de las acciones. desatan el caos (modificaciones mínimas pero perceptibles por el actor y el espectador), no como explosión (desate centrífugo), sino en transformación y mutación sostenida y múltiple (implosión). Movimiento centrípeta de alcance interior que afecta el microcosmos que entretienen actor y espectador al interior de una estructura de montaje compleja que externamente se sostiene en el detalle microscópico del modo de la acción.

Es el actor (dueño del tiempo) quien lo extiende o comprime a voluntad, para cumplir o no con sus deseos. Atender a esta pulsión viva permite al actor atarse y desatarse del otro actor produciendo registros de confusión y contradicción en la experiencia sensible del *expectador*. El riesgo que corre el actor asumido como devenir, depende de la capacidad de controlar el peligro biomecánico de los dispositivos objetuales utilizados, ya que podrían lesionar al actor y afectar emocionalmente al *expectador*.

La interrupción como dispositivo espaciotemporal agita la percepción del *expectador* al yuxtaponer acciones inconexas, discontinuas y sin desenlace. Instala lo no-acontecimental —un nuevo microcosmos donde no basta descifrar y decodificar para hallar un sentido unívoco— porque es espacio/tiempo/cuerpo encarnado. El actor siente cómo la propia acción fluye en el espacio/tiempo del cuerpo-otro del *espectador*, produciendo un intercambio de roles: actor/objeto en sujeto/deseante/amante y de sujeto/espectador en objeto/deseado/amado lo que potencia ambas voluntades creativas.

Lo inmóvil, el tiempo almacenado como dispositivo temporal, es presencia espectral y silencio. Al dejarse tocar por el otro, se abre un modo relacional de contacto distinto que estructura/desestructura y que desafía la percepción ético-estética de los espectadores: la hace estallar.

La transmedialidad

Como dispositivo-desborde, lleva al actor a una experiencia de autopresentación como actor-performer al provocar un encuentro íntimo e intenso con el *expectador* donde destaca el «accidente», y propone formas diversas de percepción de sí mismo y del entorno que atraviesan la realidad fantasmática: actor y *expectador* hallan sus deseos y los extienden al asumir la transfiguración que propone Müller desde la deconstrucción, reapropiación y antropofagia de su obra. Transformación donde el propio ser se multiplica en el cuerpo/mente del otro. La transmedialidad opera desde la interacción «promiscua» de los diversos espacios y materiales intensificando la experiencia sensorial en los distintos niveles del sentir (intelecto e intuición creativa), exige un alto nivel atencional por parte del actor para articular el fragmento y el todo, al tensionar los materiales que intervienen en la *poiesis* escénica.

La «*tensión erótica*» en este sentido se entiende como un estado de rebelión que no teme los propios humores y sentires producto del encuentro con *otro* cuerpo, sino que los asume como una experiencia intensa y plena, palpitante.

De este modo, las hipótesis semióticas surgen en escena de forma inesperada (no son planteadas *a priori*); resultan del sentir del actor que halla eco en el sentir del *expectador* como «*tensión erótica*»; *poíesis* y *autopóesis* de cuerpos en expectación y convivio, convergencia de multiplicidades, tensión irresoluble y por lo mismo insólitamente gozosa.

La «*tensión erótica*» como dispositivo rizoma vehiculiza el contacto entre los actores y los espectadores, hace circular la acción y la transforma desde la conciencia intuitiva que evoca la memoria, trae a presencia los deseos y potencia la imaginación en ambas partes. Así, los dispositivos-objetuales elevan la ficción a la categoría de lo real, al tiempo que adquieren múltiples y diversos sentidos, interconexión compleja entre sensación, imagen y sentimiento. La escena es devenir y complicidad entre los actores y el público; ceremonia íntima que se activa en la confianza que sostiene lo impredecible, rasgo erótico destacable. Asumir la propuesta del otro actor/*expectador* supone correr el riesgo en territorio ajeno; se trata de un acto de confianza absoluta producto de la complicidad erótica; entrega voluntaria, elegida y concreta y, también, reciprocidad amorosa involuntaria.

El arrebato (caos)

Como dispositivo erótico, es fuerza centrífuga que nos descentra y gravita hacia el otro, energía que desborda y al mismo tiempo contiene, estado de aceptación/irreverencia de los

límites propios y ajenos. El *expectador* es cómplice del accionar del actor sin someterse a su voluntad: la conmoción de la experiencia depende de la confluencia, del encuentro. Las líneas de fuga prolongan esta energía/tensión compartida, desestructuran, tensionan y multiplican: ponen al *expectador* y actor en situación de ceder, fluir, devenir.

Un cuerpo/actor posee otro cuerpo/espectador desde diversas formas temporales; sin duda, una invitación a descifrar y decodificarse a sí mismo: observar al otro y lo otro exige dispositivos que permiten la convergencia de las miradas en el *punctum* que señala la escena (estrategia geométrica/morfológica), al mismo tiempo que explora dimensiones espaciotemporales que coexisten en simultaneidad: secuencial, indeterminada y eterna (*cronos-kairós, aión*). Tal invitación reclama una participación que estimula sensorialmente al *expectador*, quien se recrea en sus sensaciones e imágenes íntimas al evocarlas y traerlas a presencia.

La acción antilógica conecta sentidos diversos —convergencia/divergencia de la razón y la sensación—, al tiempo que abre vacíos de sentido como presencia inacabada (imperfecta e ilógica). Como dispositivo, potencia la intervención espontánea de ambas partes, instala nuevos canales psicofísicos que vehiculizan la energía del actor para alcanzar al *expectador*, «tensión erótica» que es flechazo/rechazo a la vez.

La antilógica inaugura otra lógica: la lógica del estallido, la cual desestabiliza la unidad de significado completo del discurso, por medio de dispositivos que «dinamitan» la escena y dan lugar a otra concepción espaciotemporal. De tal modo subvierte toda forma de organización/lectura que pretenda «estabilizar» la escena o dotarla de un sentido unívoco, cerrado. El *expectador* accede a una experiencia del «instante» —reconocimiento recíproco y comprensión genuina—, que le enfrenta a la humanidad del otro/espectador desde la perplejidad

y la turbación; experiencia desbordada e indescifrable que pervive en la intimidad de quien la vive. Así, la incompletitud de la experiencia hace posible para el espectador devenir Eros/espectro.

La atención selectiva, a partir de dispositivos que despiertan una vibración capaz de ser receptada eróticamente en otro cuerpo, genera una sensación de vértigo que turba y enciende el presente creativo. La «*tensión erótica*» vibra en el registro de la imposibilidad y la no consumación, en la *maravilla* de lo impredecible y lo insólito. *Eros* es alteridad, transfusión de experiencia carnal instintiva e intelectual por la que fluye el espíritu en desmesura.

Crear es cultivar la capacidad de escucha. Tal acción nos detiene en la pregunta interior —¿puedo?— no como acción racional sino como acción relacional que considera al otro en primer lugar, un juego de aproximaciones y distancias que «mira con amor» y apela a un logos micrológico, en tanto que el instinto apela a un logos macrológico.

Las acciones realizadas en simultaneidad por los actores activan el espacio de representación mental del asistente, entendido no como un adentro, sino también un afuera, objetivo y subjetivo a la vez. El *expectador* reconoce su presencia encarnada en la invitación del actor a ser coautor del acontecimiento (la invitación a beber de su copa de vino) así, a través de la imaginación y la memoria, trae a presencia emociones y sensaciones fisiológicas intensas que generan silencio como indicador de una afectación profunda, que devela un interés genuino por la situación del otro (actor) y toma de conciencia de los límites propios y ajenos lo cual abre nuevas posibilidades para pensar y pensarse parte de la experiencia.

Los signos escénicos que construye el *expectador* develan la potencia del metalenguaje esceno-performativo problematizado en el cuerpo del actor, al límite de sus posibilidades; la «*tensión erótica*» en este caso, incomoda y descoloca al espectador; su visión personal es desafiada por dispositivos que apelan al placer y al displacer; interrumpen la instauración de un posible discurso hegemónico, al mismo tiempo el deseo/necesidad de complacer al otro (*expectador*) —como acto de rebelión contra uno mismo (actor)— se agradece y disfruta.

La aplicación del método fenomenológico permite observar cómo opera el fenómeno sensoperceptivo entre el actor y el espectador en el montaje y presentación de la obra, a partir de las bases conceptuales que fundamentan y guían la experiencia. Desde el enfoque fenomenológico, la obra, como poética de internacionalización, se apropia de las imágenes-texto müllerianas, construye un paisaje de múltiples planos, velocidades e intensidades diversas y simultáneas (Dubatti, 2019). La lógica del estallido carga de energía vital-erótica el cuerpo de los actores, fractura el discurso escénico y produce una semiosis ilimitada. Teatro liminal que intensifica el «estado» del *expectador*, la dinámica escénica gesta *momentos* de tensión sostenida que dependen del *todo*. El momento es consecuencia del *modo de la acción* del actor que a su vez determina un tipo de encuentro específico. Los modos de la acción operan desde una organización lógico-intuitiva que deviene «*tensión erótica*», intensidades diversas e inestables entre actor y *expectador*.

CAPÍTULO 5 SOPORTE CONCEPTUAL DEL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN- CREACIÓN: MUJER EN LLAMAS

(Enfoque metodológico: una metodología práctica, investigación-creación)

Mujer en llamas recurre a la autoetnografía como método de investigación aplicada al arte, a partir de un recorrido cartográfico entre las discusiones abordadas en la presente tesis y referentes de la escena artística contemporánea, enfocado en la «*tensión erótica*» como proceso simbiótico en interacción conjunta e íntima.

Esta «travesía autoetnográfica» constituye el soporte conceptual de la dramaturgia híbrida de *Mujer en llamas* como proceso y resultado. Se asume como un acto político que destaca la experiencia autoetnográfica de la investigadora-creadora/espectadora conectada al contexto cultural, social y político; destaca el tema de la ética al tratarse de la escritura de vivencias íntimas.

Desde la narrativa y la descripción, *Mujer en llamas* aborda la experiencia personal en el encuentro con culturas del contexto latinoamericano, europeo y del Asia occidental; así, la investigación autoetnográfica contextualiza el objeto de estudio desde el punto de vista del sujeto, prioriza el encuentro en «*tensión erótica*» con el espectador, a partir de la investigación práctica-cualitativa y transdisciplinar, por medio de dispositivos que movilicen esta «*tensión erótica*» en escena.

En *Mujer en llamas* intervienen la performance, la danza, el canto, la escultura, la música y el lenguaje audiovisual. La investigadora se asume actriz/dramaturga/directora, al enfatizar la

relación simbiótica entre la praxis y la teoría como producción simultánea de conocimiento, a través de los resultados que irá arrojando el proceso creativo.

El enfoque destaca el rol del cuerpo como territorio de percepción y sentido, implica un entendimiento complejo del mundo que se contextualiza en el marco de la Filosofía Teatral, para encontrar otras maneras de observar la experiencia del fenómeno artístico, deslindadas de la certeza y enfocadas en perspectivas «matices» y lugares no explorados.

La perspectiva performativa como metodología investigativa reivindica el cuerpo en la narrativa autoetnográfica, considera al sujeto performativo sujeto de conocimiento, construido de forma fragmentada y descentrada; así, la performance se entiende como forma transgresora en la reflexión del sí mismo. La fenomenología de la experiencia y la autoetnografía destacan la importancia de la perspectiva performativa²³⁴ en *Mujer en Llamas*, debido al carácter transgresor de los dispositivos diseñados para abordar al espectador.

Tal es el marco en el cual se centran los dispositivos poéticos que se propone *Mujer en Llamas*, para convocar la proliferación de múltiples y diversas manifestaciones de recreación de lo sensible al desplazarse hacia otros campos de la experiencia humana, para generar interrogantes que desafíen la dirección y el sentido de la exploración, al provocar tensiones ontológicas que respondan a la dinámica del contexto actual, en aceleración creciente y desbordado.

²³⁴ En la investigación performativa existe una preocupación por el texto, por la escritura, por el testimonio, la corporeización del sujeto que narra, y la implicación de los lectores, visualizadores o público en la experiencia de configuración de significado en el escenario performativo. La escritura se transforma así en un recurso a través del cual se crea o recrea experiencia en la que el cuerpo se encuentra insertado y en su relación con otros. El relato performativo se sitúa así en lo que Denzin define como poéticas etnográficas que tienen objetivos similares a los objetivos del arte: desean tocar al espectador, evocar emociones, y proporcionar perspectivas alternativas de ver el mundo. (Hernández, 2013, pág. 105)

5.1 La travesía de la Pitia

El EXTENUANTE recorrido acaba al pie del ORÁCULO que hemos inventado. De regreso a la oscura caverna/útero que todo lo gesta. RECOJO, uno a uno, pedazos de mi cabeza y corazón, RESTOS del estallido del *EROS* vida/muerte acontecidos en este viaje. Me arrullo en el SILENCIO, agradezco el divino aliento de la IMAGINACIÓN puesta en CUERPO, acto de ENTREGA amorosa, al amado/amante espectador. Nos volcamos a una dramaturgia que DESAFÍE al espectador a reconocerse: *MUJER en llamas*.

Mi padre, primer rapsoda que conocí, narraba la *Iliada* y la *Odisea* durante los viajes al mar. El imaginario mítico despertó mi curiosidad infantil y acompaña preguntas que entusiasman mi búsqueda creativa diaria. Enamorada de los paisajes que acompañan este viaje poético/temporal, me reconozco parte de la comunidad artística que convoco, y que, sin saberlo, son, desde hace milenios, compañeros de la misma travesía.

Por las noches, cuando todos dormían en casa, «hurtaba» uno de los tomos de la *Colección de Arte* (quizás los desnudos estimulaban mi pudor infantil, e intensificaban aún más la sensación de cometer un acto prohibido). La curiosidad ha sido desde los dos años mi rasgo más destacado; guiaba a mi padre de la mano y me introducía en todo espacio que tuviese la puerta abierta, hasta donde me fuera posible avanzar. También la risa y el canto *eran* otro don, herencia de mi madre cantora, algo que quisiera recuperar.

El nacimiento de Venus y, *La Primavera*, de Boticelli robaban mi sueño. Cuatro décadas después, la investigación en España reaviva en presencia los imaginarios de la infancia. Perseguí su rastro hasta desembarcar en los espacios físicos reales, recuperé fragmentos, articulé ideas y experiencias de medio siglo de vida para encarnar: *Mujer en llamas* (ceremonia de

muerte/resurrección en nueve pasos), «remiendo» que destaca las «cicatrices» (labor semejante al Kintsugi o el Kintsukuroi²³⁵) zonas de encuentro liminal donde pensamos los diversos modos de convivencia escénica; la alteridad como una ética del «rato» que doy al espectador, al ahondar en la reflexión filosófica sobre las implicaciones éticas del proceso creador.

Rastreo la huella de *Eros* por nueve mundos: España, Francia, Italia, Rusia, Polonia, República Checa, Grecia, Alemania y Turquía. Traía y llevaba una pregunta que se rehacía constantemente desde diversos prismas —probablemente la inquietud humana más «grávida», a la que acompaña otra de igual talante—: ¿qué es el amor?, ¿qué es la muerte? Una no puede pensarse sin la otra, hallar a *Eros* es siempre una cuestión de vida/muerte y la sensación que la acompaña inevitablemente es el desgarrar. Tres años más tarde lo confirmaría con una pérdida irreparable que, sin embargo, proyectó mi fuerza creativa como nunca: el dolor que impulsa el amor.

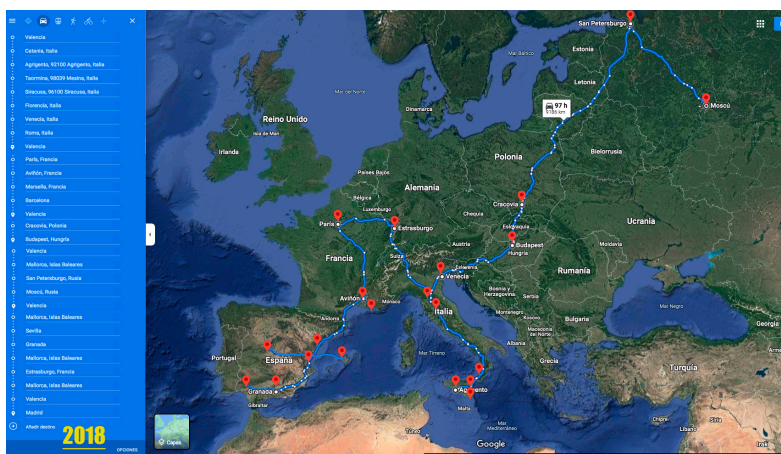


Fig. 18. Mapa de la travesía

²³⁵ “Es la técnica japonesa basada en el arte de arreglar las fisuras o fracturas de la cerámica con oro. De hecho, la traducción más fiel sería «reparación de oro». Estas reparaciones no intentan hacer una restauración inapreciable de la pieza fracturada. Más bien todo lo contrario, pretenden ensalzar la belleza de esas ‘cicatrices’”.

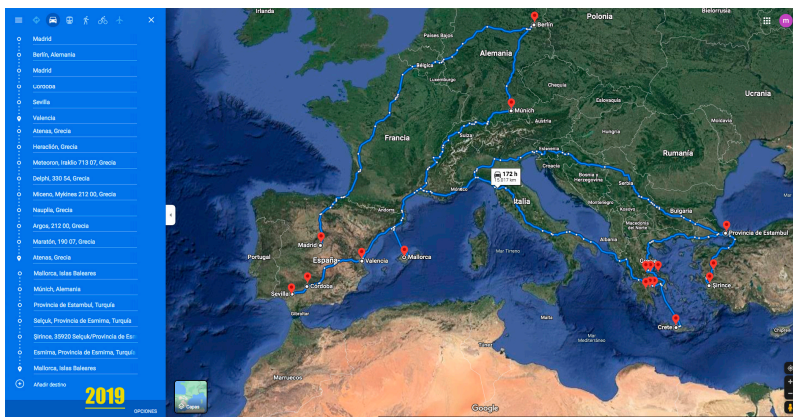


Fig. 19. Mapa de la travesía

5.2 Soltar las amarras: entregarse al soplo bienaventurado

Este viaje transcurre entre los «puertos» de las comunidades de artistas que siento próximos al deseo que aviva el fuego de esta *Mujer en llamas*. En este apartado, me emplazo como espectadora que VIVE la «tensión erótica» como experiencia performativa, y no como espectadora/directora especializada.

La travesía entre Latinoamérica y Europa, «atravesados» por la pandemia mundial se extiende por cuatro años, alternando seis meses en cada continente, entre mi trabajo como docente y la presente investigación.

En Colombia, en 2016, nos recibe el *XXXVIII Festival Internacional de Manizales*. Dos propuestas nos «sacuden»: *Aquella Compañía* (Brasil) con «Cangrejo Overdrive» (2015), y *Los Colochos* (México) con «Mendoza», una relectura de *Macbeth*, de Shakespeare (2012).

Aquella Compañía introduce en la obra original una jaula con cangrejos vivos. En Manizales no hay cangrejos, estos fueron reemplazados por piedras. En mi imaginario, este objeto inmóvil y enjaulado provoca una poderosa reacción interna, dispara una imagen: los «lanzapedras» en manifestaciones callejeras; el dispositivo objetual/inmóvil, adquiere un

alcance político importante, que conecta con la intención de los creadores comprometidos socialmente con los marginados, aquellos que sobreviven de los residuos, como los cangrejos. La obra despierta la com(pasión) con respecto a la situación que vive el *otro*, reclama una rebelión interior en «*tensión erótica*» que reconoce y nombra, aquello que siente en «carne propia» y que hace visible para el espectador. En este punto, cito a Angélica Lidell quien comparte una visión semejante en lo que respecta al valor de los objetos en escena: «los objetos enfrentados al espacio escénico constituyen la anatomía física de la revelación. Como dice Berger, se trata de entrar en las cosas para hacerlas mejores» (Lidell, 2015, págs. 46-47).

Los dispositivos escénicos (corporales y sonoros) operan en simultaneidad y contraste. Por un lado, la inmovilidad de los objetos «cangrejo/piedra» y el actor/cangrejo de mirada «fija», desnudo/cubierto de barro y; por otro, los cuerpos frenéticos de los músicos *do Recife* y el segundo otro actor, logran que la experiencia del espectador se **intensifique**. El monólogo de Carolina Virgüez²³⁶ (Fig. 20) (Virgüez, 2021) es el punto de anclaje al contexto presente, dueña de la palabra viva que en su boca es HAMBRE, en mayúsculas.



Fig. 20. *Cangrejo overdrive. Aquella Compañía. Julio Melo, 2016*

²³⁶ Entrevista en video a la actriz Carolina Virgüez, (2021). Ver links de videos en anexos.

Sobrevivir de las sobras enseña a hacer mucho con muy poco, reciclaje de objetos y afectos, memorias; hacer teatro con «cuatro palos» y «tres gatos», sostener lo esencial, cuerpos en rebelión a plena luz del día y no escondidos en agujeros. Devuelta al teatro pobre, esencial, libre incluso de toda pretensión de ser obra.²³⁷ El trabajo destaca el proceso de colaboración y la intensa relación que se gesta entre todos los involucrados. *Cangrejo overdrive* se hace de las sobras: el detonante es el prefacio del libro de Josué de Castro, *Homens e caranguejos, romance*. «Un libro delgado para un prefacio gordo» en palabras de su autor, en el cual aborda el tema del hambre. El manglar hábitat de los cangrejos que viven de las sobras, y los seres humanos, que a su vez viven de los cangrejos. Carolina lo comparte en estas palabras:

Él veía desde niño que la gente tenía que lanzarse a los manglares, mimetizarse en cangrejos y buscar comida, ellos viven de lo que sobre. La gente que no tiene nada para comer y viven de cangrejos que viven de lo que sobra, el hambre ahí presente²³⁸.

Una obra en diez días resulta del frenesí creativo que moviliza la urgencia de algo que nos mueve al mismo tiempo cuerpo y alma. Actores y músicos comparten sus «elaboraciones» —no solo reflexiones intelectuales—, que luego exploran en escena desde las provocaciones del director. Al mismo tiempo, el dramaturgo organiza y estructura el material escrito (incluidos los textos propuestos por los actores) y el director orquesta la diversidad en simultaneidad.

La obra se configura en «*tensión erótica*», fragmentos articulados como necesidad vital, improvisación estructurada y sobrecarga «había una urgencia, ser con la forma que yo

²³⁷ Entrevista en video a la actriz Carolina Virgüez, (2021). Ver links de videos en anexos.

²³⁸ Entrevista en video a la actriz Carolina Virgüez, (2021). Ver links de videos en anexos.

quisiera»,²³⁹ *devenir cangrejo*²⁴⁰ (Fig. 21) como dispositivo de resistencia ante la violencia y la censura²⁴¹ del poder. Al destacar el contexto emergente, la actriz halla en esta propuesta un espacio de libertad para ser y decir aquello que realmente le importa, rebelión compartida con el espectador y los demás actores.

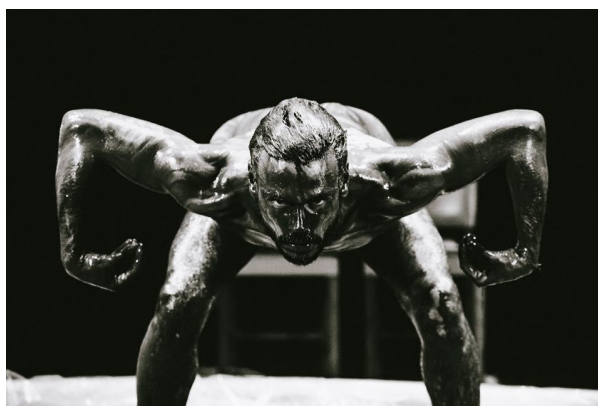


Fig. 21. *Cangrejo overdrive*²⁴². Aquella Compañía. Elisa Mendes, 2015

La simultaneidad de acciones permite al espectador elegir una perspectiva: «algo» llama su atención, construye una lectura propia que late en el instante; la urgencia del sentimiento comprometido «sujeta» al otro para que ansíe quedarse. Confrontarse a sí mismo en primer lugar; armar un discurso propio con la entrega ajena. Elegir con libertad supone una razón para estar y quedarse. El director desafía al espectador a que «atrape» algo y se encargue de ello, la obra «depende» de este para completarse. El dispositivo temporal activa la memoria «arrasada»

²³⁹ Entrevista en video a la actriz Carolina Virgüez, (2021). Ver links de videos en anexos.

²⁴⁰ Las dos fotografías con cortesía de la actriz Carolina Virgüez, actriz del grupo.

²⁴¹ El gobierno de Jair Bolsonaro prohíbe en 2019 la presentación de la obra *Cangrejo Overdrive*; el gremio de artistas se moviliza y “plantan” la obra en la plaza donde antes se hallaba el manglar. Con el tiempo se ha convertido en un espacio relevante de la vida política de la ciudad de Río de Janeiro Entrevista en video a la actriz Carolina Virgüez, (2021). Ver links de videos en anexos.

²⁴² Cortesía de la actriz Carolina Virgüez.

del manglar, a través de una superposición de tiempos da voz a acontecimientos diversos²⁴³, pule sus bordes, para destacar los momentos en que la percepción espacio/temporal rompe con la lógica habitual, y genera una disrupción de roles; el espectador no mira la obra, la obra ocurre en él: él es la obra.

Necesitamos dispositivos de traspaso y trasvase que nos permitan «entrar» y «salir» del otro; la ética personal del actor funda su estética e inventa procedimientos, únicos e irrepetibles, enfocados en el trato que queremos brindar al otro. Puedo hacer «lo que me venga en gana» en escena, pero al mismo tiempo asumir su alcance. Si imponemos al espectador una obra, puede responder del modo que desee. Cómo accedo y de qué modo construyo experiencia compartida podría ser la finalidad del dispositivo contrahegemónico: cada espectador construye una experiencia única e irrepetible.

La escena/umbral donde experimenta alteridad el espectador «trasvasa» el modo en que quiere y puede; intuye otra manera de ser y estar, que pasa por preguntarse: quién soy en este momento y qué hago con esto «La escena estaba diferente. No, no estaba diferente, la sentí diferente».²⁴⁴ Esta observación de un espectador da cuenta de ese lugar íntimo y único de quien «vive» la obra. La escena se aviva con el sentir de cada espectador, lo abordamos uno a uno

²⁴³ En el contexto de la guerra contra el Paraguay, había en Río de Janeiro un enorme manglar; los habitantes obligados a ser soldados fueron desterrados. La obra retoma la anécdota de un soldado “negro” que a su regreso no reconoce la ciudad, el manglar ya no existe, en su lugar halla el “camino” del emperador donde se encuentra con otra desplazada, una prostituta paraguaya, rol que asume Virgüez. En otro contexto, las Olimpiadas (2016) nuevamente despojan a la gente de sus hogares para construir nuevas calles. Carolina “ubica” a su personaje en el contexto de la dictadura de los años 80 cuando ella misma llega desde Colombia para hablar como testigo de otro tiempo “en la piel” de la mujer paraguaya.

²⁴⁴ Carolina hace referencia a su último trabajo *Voces del silencio* (2021) de Beckett, en el cual la persona a cargo de la exploración corporal realiza el comentario.

«hay como un afecto invisible, que no tiene nombre, pero que lo sostiene a uno».²⁴⁵ menciona Virgüez como espectadora.

Por su parte, la obra *Macbeth* renace en contexto mexicano, «Mendoza»²⁴⁶ inspira su dramaturgia en Juan Rulfo y Elena Garro; seis actores y tres actrices en escena, el espectador ubicado a cuatro frentes (Yourszene, 2021), jabs y botellas de cerveza, máscaras, una mesa, algunas sillas metálicas plegables, que son a la vez dispositivos sonoros; esta obra también incorpora un animal vivo: una gallina. Los actores nos «transportan» en hombros; la experiencia es un sacudón prolongado, exceso y arrebató; los hombres llevan al límite la energía «macho», voz a grito, movimientos directos, fuertes y lineales, sin cavilaciones, violentos. El espectador tiene barra libre: «cualquier persona puede observar, entender, conmovirse y disfrutar de este montaje» (Yourszene, 2021). El espacio/tiempo es torbellino, la calma gesta la intriga y el crimen, no hay escapatoria. Gallina al hombro, la bruja/espectro de voz apacible, sombra/mujer, no da tregua. (Fig. 22). Desangre lento.

El espacio se hace/rehace; somos cuerpos-espacio/múltiples, acto de posesión violento que nos toma sin pedir permiso, «a las malas». El humor negro —telón de fondo encendido— escucha nuestra súplica: ser descuartizados y devorados por el texto maldito. El conjuro de la bruja de *Macbeth*/Mendoza «cacarea» en nuestros hombros, se burla triunfal, se regocija en nuestra miseria; continúa el canto de los actores embrujados, la «mujer en llamas» besa con labios cítricos cabezas y corazones, devuelve la pregunta afilada en su lengua de piedra: el corazón nos «cruje», sin llegar a romperse.

²⁴⁵ Ídem

²⁴⁶ Video de promoción de la obra, recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=HqZii1KeMU0>

Acompasados al sentir, la violencia ajena en el propio cuerpo comprende de un modo diferente el dolor, conscientes de la ficción que bordea la realidad y viceversa: la realidad que bordea la ficción, algo que existe y no existe al mismo tiempo, el registro íntimo de su contexto como propio registro. Una inmensa felicidad nos embarga: abrazo a los actores «uno a uno». Los personajes/espectros de Mendoza «conviven» con los actores, híbrido sobrenatural que «trasvasa» tiempo y espacio, vida y muerte, realidad y ficción. Mundos sin referente, lo indecible y lo innombrable. La experiencia es intensa, nos involucra y abandona a nuestra suerte. Los seres «sobrenaturales» se consumen y nosotros vivimos en intensidad, impacto sensorial, desacostumbrado, que transforma, nos deja sin piso, para abrirnos a otra forma de mirar y mirarnos.

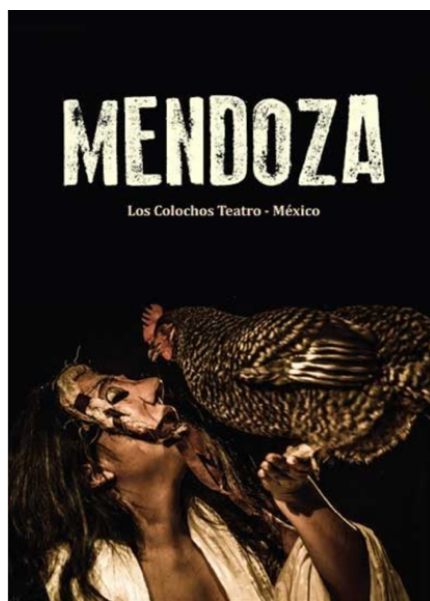


Fig. 22. Mendoza, “Los Colochos²⁴⁷”

²⁴⁷ Sitio web: Teatrero.com. Crítica, análisis, e investigación teatral. Instituto del teatro de Madrid. 2017. Obtenido de: <https://teatrero.com/mendoza/>

En España, primera estancia, nuestro ser se volcó Al-Ándalus (Andalucía). Vamos tras *el cante* que arrulló a la princesa antes de morir. El motivo que inspira este viaje es personal, un acto de amor que concluye en la despedida. El recorrido es una reconciliación con mi ascendencia española, la árabe-mestiza. Llevo en la memoria el libro de Kenizé Mourad: *De parte de la princesa muerta*, la mujer que me lo entregó había partido diez años antes. Cuando lo hizo, no sabía que se hallaba enferma de muerte, pero presiento que lo intuía. Mi «princesa muerta», la «niña de nube», compañera de infancia, hermana, amiga, mujer. Sevilla, fue la tierra de la luna que la vio nacer, la despediría cuarenta y dos años después en el país del sol eterno y los gigantes *Apus*.²⁴⁸

El segundo llamado vino de los teatristas griegos y de Sófocles, su *Edipo en Colono*²⁴⁹, parte del LIV Festival del *Teatro Greco de Siracusa*, en Sicilia, Italia, en el complejo arqueológico de *Neapolis*, donde también se encuentra la “Oreja de *Dioniso*” cueva artificial cavada en la roca caliza, de acústica fantástica. En la antigüedad, durante las obras teatrales, el coro se ubicaba en el interior, de modo que se amplificaban sus voces; un amplificador y caja de resonancia logra que los asistentes escuchen sus voces desde los graderíos. Su interior está sumido en la oscuridad absoluta. Atravieso el umbral al *Hades* interior, afloran registros desacostumbrados: temor/fascinación, clima interno de oscuridad/humedad/silencio que gesta y engrosa la

²⁴⁸ La ciudad de Quito se halla atravesada por la línea ecuatorial que separa los dos hemisferios, por ello la primavera es eterna; los volcanes que la rodean son para los pueblos originarios montañas sagradas, taitas (padres) y mamas (madres).

²⁴⁹ “Lo spettacolo diretto da Yannis Kokkos e con Massimo De Francovich nel ruolo di Edipo ha convinto i quasi 3.500 spettatori che anche questa sera hanno riempito la cavea del Teatro greco...Una tragedia che, scritta negli ultimi anni di vita dell’ormai novantenne tragediografo, in una Atene annientata dal precipitare degli eventi della guerra con Sparta, apre il varco per una possibile rinascita: dalla effimera illusione oligarchica del 411 a.C. al vagheggiato e simbolico ritorno, a Colono, di un buon padre-re. Ritorno collocato da Sofocle non a caso nella terra dei propri padri, il demo attico di Colono. In quel demo, peraltro, lo stesso Sofocle si era trovato ad avallare, in un’assemblea militarizzata e intimidita, i primi passi del «golpe» del 411”. Recuperado en: <https://www.siracusatimes.it/edipo-a-colono/>

experiencia, la intensifica. En quietud, toco la pared de roca excavada por manos humanas ausentes, solicito su protección y permiso, retrocedo milenios.

El *Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi* en Siracusa²⁵⁰, se halla en el mismo complejo. Me detengo ante la *Venus Landolina* o *Anadiome* (Fig. 23), copia romana del original griego del siglo I a.C. Guy de Maupassant, en *La vida errante*, describe la turbación que sintió al verla:

... es la mujer tal como es, tal como se la ama, tal como se la desea, tal como se la quiere abrazar. Es gruesa, de fuerte pecho, la cadera poderosa y la pierna un poco pesada; es una Venus carnal que soñamos acostada cuando la vemos de pie (...) Su brazo perdido ocultaba los pechos; con la mano que le queda levanta una tela con la que cubre, con gracia, los encantos más íntimos. Todo el cuerpo está hecho, concebido, inclinado a este movimiento, todas las líneas convergen hacia él, todo pensamiento a él se dirige. Este gesto simple y natural, lleno de pudor y de impudicia, que oculta y muestra, que vela y revela, que atrae y repele, parece definir todas las características de las mujeres de la tierra. El mármol está vivo, desearíamos palparlo con la certeza de que cederá a nuestra mano como si fuera carne (...) Una obra de arte no es excelsa si no es, al mismo tiempo, un símbolo y la expresión exacta de una realidad. La Venus de Siracusa es una mujer y es, también, el símbolo de la carne.

(Padilla, 2016)

²⁵⁰ Investigación de campo, 2018, Siracusa, Sicilia-Italia.



Fig. 23. Venus Landolina. Autora de la tesis. Siracusa-Italia, 2018

La sensación exactamente descrita es reflejo de aquello que nos deslumbra porque se oculta. El juego de las «escondidas» reclama el silencio y lo inmóvil (hacer el muerto) para sorprender. Tiempo almacenado que provoca/anima, despierta atracción «*tensión erótica*».

El *Teatro griego de Taormina*, también en Sicilia, es otro de los tres hermanos que contemplan la mar. La arquitectura conserva la entrada a la *skené*, en cada paso siento las «sombras» de los ajetreados actores. Desde el teatro me entusiasma mirar el estrecho de *Caribdis* y *Esquila*, el peligroso rescoldo, perdición de la tripulación de *Ulises*, como lo menciona Homero. Cerca de *Agrigento* el «Valle de los templos», se construyó en el 580 a. C.: lo conforman siete imponentes templos estilo dórico, convivencia exacta entre arquitectura, naturaleza y humanidad.

En busca del linaje de *Eros*, cincelado por mano romana, hallo en la *Galleria Borghese*, en Roma, dos esculturas que son de mi particular interés: *Apolo y Dafne* y *El rapto de Proserpina* ambas de Gian Lorenzo Bernini que, labradas a pulso, crean un material «híbrido» roca/piel, el

mármol —tributo de la naturaleza— y la delicada perseverancia del ingenio humano calan en el gesto del escultor; su obsesión por el detalle encarna perfectamente la violenta pasión de ambos dioses.

En Florencia, la *Galería de la Academia* sorprende con el gigante de Michelangelo Buonarroti, *David*; sin embargo, son las esculturas «inacabadas» (*Esclavos, Atlas, Pieta Rondanini, San Mateo*) las que me descolocan, me sacan de mi sano «juicio», fundan otro paradigma que moviliza nuevas preguntas. Lo inacabado deja ver la huella, la energía contenida en cada golpe del cincel, vulnerabilidad y fortaleza humanas, la fragilidad de aquello que perece: la muerte ronda cerca. En la *Galleria Pallatina*, hallamos pinturas de Raffaello, Tiziano, Caravaggio, Rubens, la gracia de iluminar y oscurecer a voluntad: gesto divino.

En la Galería *Uffizi*²⁵¹ nos aguarda el objeto de nuestro deseo: *El nacimiento de Venus* (Fig. 24) y, *La primavera*, ambas de Sandro Boticelli, pinturas del Quattrocento. Al fin las tenía ante mí en «carne y hueso». En éxtasis amoroso escudriño los detalles, «hurgo» y caigo en cuenta que me busco a mí misma en la pintura, me reconozco parte de la familia (hija bastarda por elección) retribuyo el «saludo» de la *Afrodita* primaveral y me entrego a la danza de las tres «graciosas» compañeras: en ese instante somos cuatro.

La carga erótica en cuadros y esculturas se impone desde la violencia, raptos y cópulas. Dan a luz pureza que arrebatada, intensidad de muerte/vida «*tensión erótica*». Angélica Lidell observa este mundo «salvaje» del modo siguiente:

²⁵¹ Investigación de campo 2018, Florencia-Italia.

Somos las flores negras de una sociedad “civilizada”, dice Hawthorne en *La letra Escarlata*. Seguimos rebelándonos contra la violencia de la hipocresía moral en tiempos de puritanismo. Hemos perdido en el arte la fuerza de la naturaleza salvaje para siempre. Hemos ganado en pacatería, en estupidez y en embuste. La cobardía y la mojigatería son más agresivas que nunca. Antes era la religión. Ahora la ideología. En los tiempos de *Hester* la religión y la ley eran una sola cosa. Hoy se pretende que la ideología y la ley sean una misma cosa, y se exige al arte que sea ideología, y por tanto que sea la misma cosa que la ley. Nunca más se podrá representar al dios Pan, símbolo magnífico de potencia masculina y apetito sexual, penetrando animales, adolescentes y ninfas, ni podrá representarse a *Eros* niño, completamente desnudo, introduciendo su dedo en la vagina de *Venus*, ni a un toro erecto raptando a una hermosa mujer desvestida, tampoco podrán representarse a pigmeos sodomizando a pigmeos. La condición puritana no soporta la causa obscena de la fecundación y la propagación, esconde el origen genital de nuestra concepción y de nuestro nacimiento, niegan que el hecho sublime de la vida y del amor proceda del deseo, de un sucio y violento movimiento entre penes y vulvas, de una pasión irrefrenable e irremediabilmente violenta, y por supuesto no tolera en absoluto la raíz sexual de nuestras alegrías y de nuestros dolores. Con esta letra escarlata nos sumergimos en las pesadillas que nos dan forma, en la necesidad de la culpa y en la incapacidad de fuga, como rebelión contra la salud y el orden.

(Liddell, 2018).

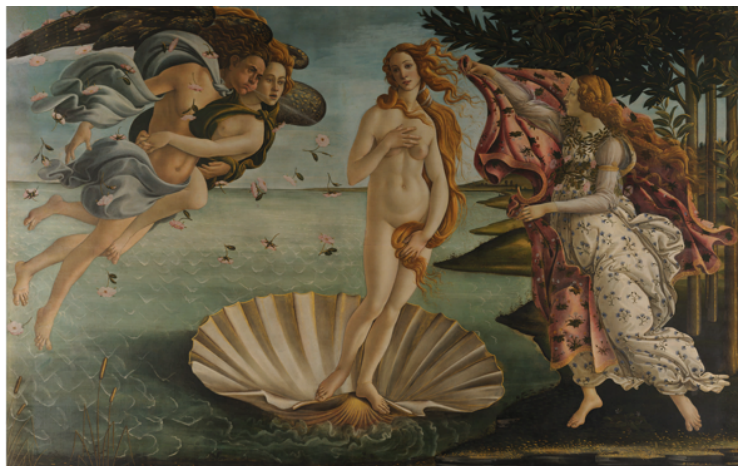


Fig. 24. Boticelli. *Nacimiento de Venus*²⁵² (Florencia)

La directora, poetisa, actriz y dramaturga Angélica Lidell, persigue la emancipación del alma: lo sagrado es desafío a la razón; en ello prevalece la energía originaria como transgresión de la ley (Vía Lucis, 2015)²⁵³. Una escena inteligente y salvaje al mismo tiempo que se pregunta sin traicionar su sentir y pensar, coherencia que resulta de un trabajo sostenido/acumulado, que ahonda en sí misma hasta lo imposible, que se deja ser por entero en su arte; se zambulle en sus heridas; busca la belleza tejiendo y destejiendo con uñas y dientes bajo la propia piel; busca más allá de ella al espectador y lo sobrepasa. Su llegada es directa, sin adornos, brutal/inocente, jamás ingenua.

La escritura «bacanal» de Lidell desgarrar con una ternura imposible de soportar, escupe y besa. Lidell /*Bacante* nómada, poseída por el dios frenético, hurga en el territorio de los vencidos, los desentierra a gritos y silencios, derrama su sangre, siempre negra, y armada con su coro de *Daimones/Ménades* se lanza a repoblar este «puto mundo» impávido y cruel. Energía

²⁵² S. Botticelli. (1483 – 1485). *The birth of Venus*. Uffizi Gallery. Florencia-Italia. Sitio web: Google Arts & Culture. Obtenido de: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEEq50LABEBVg?hl=es>

²⁵³ Trad. al francés por Christilla Vasserot.

ingobernable que me recuerda *La Virgen Loca*, escultura de Rik Wouters (1912), inspirada en el movimiento de Isadora Duncan. La palabra enardecida adquiere en escena cuerpo y sangre, Lidell parece invitarnos: «tomad, comed; esto es mi cuerpo que por vosotros es partido; haced esto en memoria de mi». (Santa Biblia 1 Corintios 11:24, 1988) y se expone. La religión católica, como paisaje de formación, es condición de origen de su obra, y es razón de su rebelión. Lidell nombra a su estética: *realismo en descomposición*, «objetualidad precaria, frágil, pobre, fea, en ocasiones obscena como actitud beligerante frente a la vacuidad del truco estético...» (Lidell, 2015, pág. 55).

Las cenizas de su pariente lejana/cercana la «virgen loca» reposan en *Père Lachaise*, «alcanzada por el rayo».²⁵⁴ Arribo a los *Campos Elíseos* en 2018 en busca de su sombra. El mapa no indica exactamente donde hallar sus «reliquias». En el camino encuentro a Wilde, Molière, Modigliani, Piaf, Chopin, entre otros. Agotada por el «infernol» verano parisino, deambulo entre laberínticos nichos durante horas/siglos sin dar con el «adorable» rastro; recorro a la estratagema del rito/desafío y proclamo: «no me iré sin llegar hasta ti: guíame». Poco tiempo después el tránsito se detiene ante una pequeña escalera de caracol; como un milagro «aparece» ante mis ojos: el pedido ha sido escuchado. Regreso al mundo de los vivos navegando *google-maps*, desde *Champs-Élysées* al Odeón; donde me detiene otra «corazonada»: dejo el mapa virtual y desvío la ruta, me arriesgo, me dejo ir en el presentimiento. Me detengo ante una tienda-librería: en el escaparate, un libro antiguo llama mi atención. Se trata de la primera edición impresa en francés de *Mi vida*, de Isadora Duncan. Al abrirlo, caen algunos recortes de

²⁵⁴ Frase que se entiende como sentir el llamado del más allá, del inframundo.

prensa (de hace décadas). La dependiente sonrío: «viene como regalo», agradecida pienso: no podían caer en mejores manos.



Fig. 25. Escuela Isadora Duncan²⁵⁵. Autora de la tesis. Bellevue-Paris, 2021

La travesía continúa hasta Atenas donde hallo el «templo» de la bailarina, la construcción que realizó con su familia donde vivieron algunos meses —como lo describe en su autobiografía— en la colina de *Kopanos*. Aún se conserva el pozo excavado por Raimundo, su hermano y actor, en busca del agua, ahora Centro de Arte, (se halla a la misma altura de la *Acrópolis*, a cuyos pies se halla el *Teatro de Dioniso* (Fig. 26), donde Isadora bailó con el coro de niños griegos). La amable maestra me deja pasar al salón de danza: al fin danzo con mi sombra, con las manos en el plexo solar, en quietud, cierro los ojos. Es el atardecer, recorro la cuadra que rodea la casa, los muros de piedra plagados de *graffitis* me traen al presente.

²⁵⁵ Escuela de danza de Isadora Duncan en Bellevue, París. Sitio web, La leyenda de Isadora Duncan. 2014. Obtenido de: <http://thelegendofisadora.blogspot.com/2014/08/isadora-duncan-in-her-paris-school.html>



Fig. 26. Teatro de Dioniso. Autora de la tesis. Acrópolis de Atenas, 2018

El Partenon y, la casa de Isadora Duncan²⁵⁶ en Atenas, y la escuela de danza que abrió en Moscú (Fig. 27) a pedido del propio Lenin, son el reencuentro con mi niñez y juventud de danzarina, memorias releídas cientos de veces. Isadora es mi referente del arte libre: *Ménade* de carne y hueso, «misionera dionisiaca» y «santa loca», en quien conviven ambas potencias, lo dionisiaco y lo apolíneo, en la vida y en la danza siempre «mujer en llamas», personificación del espíritu libre, trágico. La naturaleza la inspira lo mismo que a Walt Withman, el maravilloso holgazán, su «maestro». La belleza sublime y exacta de *Apolo* en el cuerpo encarnado del frenético *Dioniso*, carne que anhela ser viento y nube, ola de mar, copas de árboles. El movimiento primigenio que nace del impulso que se gesta en el silencio y escucha el propio latido. Isadora sobrepone una época a otras (palimpsesto del tiempo) lo extiende como la «vividora» de mil vidas que es. *Pitia* visionaria, amorosa y sanadora, danzarina que exalta la vida.

²⁵⁶ Investigación de campo 2019. Construcción que realizó la familia Duncan, actualmente Centro de Arte, Kopanos-Atenas (casa construida por la familia Duncan), autora de la tesis (4' 22" junio 2018). Obtenido de: https://www.dropbox.com/s/cnutlh6e5ehzywn/IMG_2356.MOV?dl=0

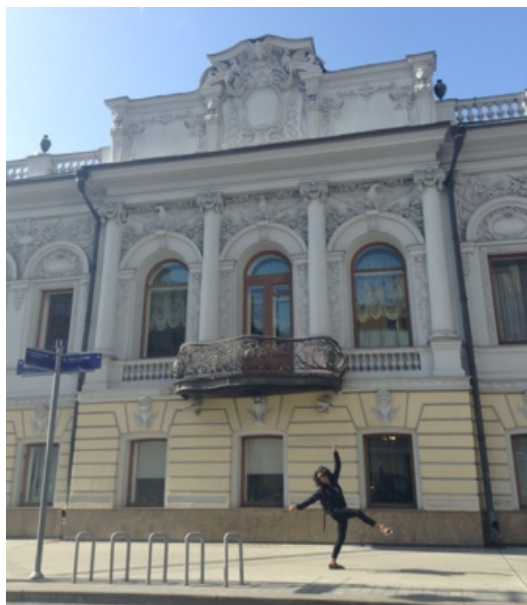


Fig. 27. Escuela de Isadora en Moscú. Autora de la tesis. Moscú, 2018

5.3 La violencia poética: conmoción estética, riesgo

Referirse a sí mismo en la exploración creativa implica correr un riesgo —«mirarse»— mirar de otro modo al otro, sin cálculo. Mirar el propio sufrimiento como parte de la vida me permite entender cómo siente el que sufre, curándome a mí misma en ese acto. El desafío consiste en transformarlo en algo sublime y si prevalece como dolor que reste en el propio cuerpo para que no halle lugar de ser dolor en otro. La carne posee y es poseída: la carne duele y ansía ser tomada «...Ser del Amado olvidando mi propio ser, y así llegar al éxtasis, al goce, al arrebató, no importa si a través del dolor o del placer...» (Lidell, 2015, pág. 15). Un clamor de dolor consciente en Lidell, de la conciencia y la carne por igual, deseo como placer/dolor, entrega delirante, cuerpo profano/santo, por libre elección, «la poesía es la lengua de fuego que la divinidad deposita sobre el cráneo de los profetas» (Lidell, 2015, pág. 22)

Para Lidell, Dios/amor/vacío, son en tanto preexistentes la misma cosa, el cuerpo está hecho para ser poseído «finalmente cuerpo poseído por la muerte» (2015, pág. 16). Su obra se gesta y habita el silencio ese espacio liminal, antesala del inframundo, el encuentro con los espectros exige el sacrificio (las vísceras ofrendadas que son su poesía). La «locura (Lidell, 2015, pág. 22) y la «compasión» desafían una sociedad cínica y banal, perversa «...poner en relación lo privado y lo público: Porque me parece que siempre debemos hacer compatible nuestra búsqueda individual de la felicidad con la catástrofe humana» (Lidell, 2015, pág. 214). Su palabra/testimonio, sujeto/objeto, *dramaturgia apocalíptica* «crea así un terreno resbaladizo y ambiguo en que la presencia de la realidad significa para el espectador la presencia de un riesgo permanente», señala Frédérique Muscinési, (Lidell, 2015, pág. 215). El espectador experimenta en el propio cuerpo lo trágico existencial, presente en una estética discontinua y fragmentada, sigue el esquema del rizoma y de lo cíclico nietzscheano.²⁵⁷ Juego espontáneo/impulsivo, a la par consciente; en opinión de Lehmann «el expresionismo investiga posibilidades para representar el inconsciente cuyas pesadillas y fantasmas no obedecen a ninguna lógica dramática» (Lidell, 2015, pág. 222). La eternización del instante vivido, la repetición/resistencia como subversión. *Eros* y *Tánatos* viven «hermanados» en la obra de Lidell, quien se pregunta: ¿Por qué no estamos todos locos de amor? (Lidell, 2013) Así, también me pregunto: Si todos transitamos a diario entre el bien y el mal, lo cual es vivir de un modo delirante, ¿por qué no hacemos del amor nuestro delirio?

²⁵⁷ El tiempo vuelto sobre sí mismo, se trata de una reutilización del mito, Para Michel Maffelosi “entramos en el tiempo del mito, hecho de repetición, para el cual el pasado nunca está muerto, nunca es el pasado. Las repeticiones múltiples que suspenden el tiempo lineal, confirman el retorno del mito y de lo trágico” (Lidell, 2015, pág. 223).

Génesis 6-67 (Fig. 28), (Trilogía del infinito), (*Génesis 6-67*, 2018) inicia con la proyección de una circuncisión (un espectador se desmaya). Actores/performer, hombres y mujeres de distintas edades, incluido un niño, desfile de espectros. La escena extraña/cálida, útero que despierta la memoria antigua, sensaciones, imágenes y pensamientos desacostumbrados nos llevan de regreso al origen, a la puesta en escena de un misterio, como lo observa Juan Ignacio García Garzón:

La sucesión de escenas conforman hipnóticos rituales de imágenes inquietantes: un monje de hábito blanco y la cabeza envuelta por un paño rojo tensa un arco y lanza flechas al cielo; la autora, desnuda de cintura para abajo, se sienta sobre un falo dorado acoplado a una silla; hay una procesión de apicultores, un diálogo entre Romeo y Julieta interpretado por dos por jóvenes con síndrome de Down, penitentes con un brazo amputado, dos bailarinas gemelas, un niño coronado de espinas sujetando un Kalashnikov... La apabullante constatación del talento escénico de una creadora en incansable búsqueda.

(García Garzón, 2018)

Los signos se despliegan en la escena de voz ancestral cuyo impulso se gesta en la simiente originaria y se continúa en la descendencia, retorno de la palabra/lengua olvidada que reclama nuevamente entrar en el canal matriz/escena para perderse en el interno/infinito del espectador. Los movimientos fundamentales de la vida, para Lidell, son la violencia, el nacimiento, el sexo y la muerte; la poesía de su obra nos aproxima a estas pulsiones profundas. *Génesis 6, 6-7* nos enfrenta a dos problemas.



Fig. 28. Angélica Lidell. *Génesis 6-67*²⁵⁸, 2018

5.4 La luz que enciegece y enciende a la joven Edipo

La visita a los tres “templos” de *Dioniso* en Grecia, el *Teatro de Dioniso* a las faldas de la Acrópolis en Atenas; el *Teatro de Dioniso* del Santuario de Delfos y, el *Antiguo Teatro Epidauró*, en la antigua Micenas, donde presenciamos *Edipo*²⁵⁹ de Robert Wilson, basada en *Edipo Rey*, de Sófocles (Wilson, 2019).

Los dispositivos lumínicos que propone Wilson crean imágenes temporales que condensan el tiempo de la acción escénica, la dinámica líquida de la danza permite que la energía circule y se sostenga en el espesor de voces del coro multilingüe de actores. La diversidad de los dispositivos estimula mi intelecto: hago conexiones de sentido con la fábula del texto original.

El rito encaja en el lugar al cual pertenece, enfrenta a los espectadores consigo mismos. Me hallo situada en el centro del graderío frente a la plataforma horizontal que rehace la *skene*

²⁵⁸ Angélica Liddell. (2018). *Atra bilis. Génesis 6, 6-7* (Trilogía del infinito). Sitio web: Temporada Alta. (2018). Obtenido de: <https://temporada-alta.com/es/event/genesis-6-6-7/>

²⁵⁹ The iconic story of Oedipus comes alive in Robert Wilson’s series of breathtaking tableaux vivants. The internationally acclaimed director follows Oedipus’ story in chronological order, without strictly adapting Sophocles’ *Oedipus Rex*, from the moment of his birth and his abandonment as an infant to the moment of his self-inflicted blinding, following the horrific revelations: from the first light of birth to the last light he sees before it all goes black. Two ‘witnesses,’ a man and a woman, spin his tale, the life and times of Oedipus, speaking across the centuries.

antigua; al fondo, sobre dos telones blancos rectangulares, se proyectan colores, a lo largo de la obra, en medio de ambos telones, se enciende un proyector de luz: el «ojo ciclópeo» (Fig. 29) mira directamente hacia los graderíos, nos enceguece.

La frustración e incomodidad, al no poder mantener abiertos mis ojos, despierta un debate mental fecundo. El dispositivo lumínico «estropea» mi experiencia, me agrade. Lucho entre la incomodidad y la perturbación, reajusto el enfoque volcándome de lleno al intelecto para hallar una solución, justificar lo que ocurre y aceptar. La «situación» me descoloca internamente, las expectativas y las argumentaciones caen, mi cuerpo se resiste. Entre el impedimento y la posibilidad, opto por el sacrificio y decido «sacarme ambos ojos». Me permito «respirar» el espacio a oscuras; sin los destellos imposibles de mi cabeza, levanto la mirada libre de la opresión. La bóveda celeste se anuncia, allí está todo: *Caos, Gea, Eros, Érebo, Urano, Helios y Selene, las Pléyades, Orión...* los antiguos dioses se hacen presentes: agradezco la sensación de infinitud al menos por un instante. Al fondo, la silueta de las montañas, escenografía viviente que por siglos cobija al *Epidauro*; sus piedras acogen mi descanso, me habla; su potente voz «reverbera» en el espacio que me circunda, las voces humanas que le han dado vida: dioses/naturaleza/seres humanos somos uno.

Acontece lo imposible. En la oscuridad y el silencio acepto el rito sagrado del que soy parte; me dejo llevar y disfruto, reflexiono sobre la agudeza apasionada de Wilson, transfiguro la experiencia; el dispositivo lumínico pensado como gesto performativo es energía vital que golpea y hiere al espectador; me despierta a otra experiencia: la respuesta se halla siempre en uno. El oráculo soy yo misma. También lloro; por un instante eterno, anhelo vivir en otro tiempo, donde la única luz sean las estrellas, la luna y el sol. Estalla en mi cabeza la imagen de

la *Esfinge de Delfos*; cierro los ojos y pregunto: el teatro me lleva de vuelta al oráculo, *por siempre jamás*. Al terminar la función, agradezco la experiencia, la necesidad de cerrar los ojos para mirar la obra desde adentro, crear un espacio *otro* donde escuchar la propia implosión creativa. La *Pitia* ha hablado, me apresuro a buscar mi autobús-nave de regreso a Argos.



Fig. 29. *Edipo*. R. Wilson, Epidauro Grecia,²⁶⁰ 2018

5.5 El sentimiento trágico: límite y exceso.

Los lenguajes de lo trágico proponen dispositivos que vehiculizan la acción para que seamos capaces, como espectadores, de levantar nuestra propia experiencia; la narrativa interior despierta al rapsoda que todos llevamos dentro. La muerte como **exceso/desgaste** nos **sobrepasa** al tiempo que nos **reduce**. *Pippo Delbono*²⁶¹ ofrece al espectador un acto sacrificial del cual él mismo hace parte:

²⁶⁰ Wilson, R. (2018). *Edipo*. Teatro Epidauro. Grecia. Sitio Web: Athens Epidaurus Festival. Obtenido de: http://aefestival.gr/festival_events/oedipus/?lang=en

²⁶¹ Pippo Delbono (Varazze, Italia, 1959). fundó su compañía en la década de los 80 junto al actor argentino Pepe Robledo; luego vinieron tiempos oscuros: la noticia de que padecía sida le sumió en una profunda depresión de la que le salvó Bobó, un sordomudo que conoció en el psiquiátrico donde llevaba cuarenta años internado. Fue un soplo de vida. Delbono se reencontró con el teatro y, junto con Robledo, creó una nueva compañía en la que, desde entonces, juegan un papel fundamental Bobó y otros bailarines y actores discapacitados. Con ellos ha llevado a escena las premiadas *Mendigos* (1997), *Guerra* (1998), *El silencio* (2000), *Gente de plástico* (2002) y *Aullido* (2004), montaje que le trajo a nuestro país el año pasado. Con el homenaje que el Festival Internacional

No es una actividad de ocio sino una experiencia de vida, por eso no hacemos división entre teatro y lo que hay fuera de él. Nuestro trabajo se nutre de lo que nos pasa y, a su vez, nosotros lo transformamos en algo que llega al público de forma distinta y a lugares distintos de donde te lleva el teatro convencional.

(Delbono, Entrevista, 2005a)

Las obras *Guerra*²⁶² y *Enrique V*²⁶³, hacen referencia a distintos modos de asumir la muerte, la reconciliación y la locura como respuesta a las diversas formas de violencia organizada. Una transfusión de energía vital «rabia de vida» en el sentido de Artaud, rebelión que anhela reconciliación: acoger al otro en su debilidad y fortaleza.

Delbono habla de Bobó, actor de su compañía fallecido en 2010, destaca sobre todo el vínculo de amor:

Tenemos que estar resistiendo, porque es la única posibilidad, es resistir, hay mucha lucha, dolor, mucho mal, yo estoy en un momento de mi vida bastante difícil, luchando con un problema que me pasó de vida, de amor, se me fue, me puso un poco loco, ahora en este momento estoy un poco así luchando con un problema de locura amorosa estoy fuera de toda la regla, estoy en crisis.

(Delbono, Entrevista, 2020a)

Punto Aparte de Murcia acaba de rendirle Delbono ha sido presentado en sociedad como uno de los creadores más arriesgados de la escena europea (Delbono, Entrevista, 2005a).

²⁶² Delbono. (2003). *Guerra*. Documental de David di Donatello del 2004. Youtube (2014). Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=SQUPPArjDow>

²⁶³ En esta obra participamos como parte del coro del elenco, como participantes del taller que realizó en Quito en 2006 en el marco del Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito (FITEQ) “*Enrique V* un espectáculo novedoso, porque en cada lugar que se monta participan personas diferentes, que no necesariamente son actores; esa es una de las cualidades del teatro de Pippo Delbono. Esta libertad en su teatro crea un universo común entre los espectadores” (Periódico La Jornada, 2011)

Bobó «posee la energía de un niño»; su encuentro le permitió sobrellevar su crisis personal debido a su enfermedad:

...marco un punto de inflexión, una nueva vida. Él, sordomudo, analfabeto, microcéfalo, es puro teatro. Teatro, danza y poesía están en cada uno de sus pequeños movimientos, en cada objeto que coge. Descubrí la vida y la capacidad artística de gente como él; como Nelson, un mendigo que encontré en Nápoles; como Gianluca, con síndrome de Down, etc. Son personas llenas de heridas y de luz que están en mi compañía.

(Delbono, Entrevista, 2020a).

El *Teatro de la rabia* de Delbono,²⁶⁴ estruja el alma y la libera, se duele de ella. La *Gioia* es ese camino «que llega a la alegría, pero después de momentos duros, de soledad», explora el ritual del dolor y la alegría. El gesto *rabioso* es «grito de libertad» (Delbono, Entrevista , 2020b). La rabia es el lenguaje que expresa su compromiso político con el otro.

Delbono nos aproxima desde su delirio personal, como perturbación visceral, íntima. Sus gestos y palabras se matizan de inocencia; él mismo es un niño «grande» que invita a jugar a los niños con los que nadie juega, circo callejero de griterío y silencio «*Eros* crea libertad, comunicación, el amor es importantísimo». El director es para él un guía «...tiene que cuidar la relación con los actores, con el público, cuidar un giro mágico que se va construyendo, seguir el giro mágico» (Delbono, Entrevista, 2020a). El giro es la pausa que precede al encuentro, posibilidad para transformar y transformarnos, espacio de rebelión, desde el lugar que cada cual elija, con libertad. El giro es ese «vacío» donde cada espectador inventa su propia historia. Al respecto precisa:

²⁶⁴ Delbono ha publicado un libro sobre su teatro que lleva por nombre: *Teatro de la rabia*. Así lo refiere en la entrevista publicada en el diario *La Vanguardia* en 2005.

Si yo veo el Guernica, veo mi guerra, no lo que me dicen que todos debemos ver ante esa pintura. El espectador debe estar libre de ataduras, incluidas aquellas que le impone el director de escena. A mí siempre me agrada cuando un espectador me dice que ha visto cosas en las que yo ni siquiera había reparado.

(Delbono, Entrevista, 2005a)

En el contexto de la pandemia retornamos de algún modo al tiempo trágico de un modo inesperado y violento; al rehacer nuestros rituales diarios para celebrar la vida y honrar la muerte, nos ha puesto en situación de dar una respuesta conjunta, devela lo lejos o cerca que nos hallamos unos de otros, hacia dónde vamos y qué desafía nuestra capacidad de amar; hemos sido marcados por una pausa obligada, dolorosa. La distancia física nos obliga a caminar junto al otro sin hablarnos ni tocarnos, instaura formas nuevas del sentir: ansiar el contacto y resistirse al mismo tiempo genera contradicción e incrementa la tensión/deseo.

La fuerza de su teatro reside en resistir la hostilidad a partir de vínculos de amor genuinos, combatir la impavidez y la intolerancia desde una locura lúcida, capaz de reconocer la maravilla: la dimensión humana del otro. Delbono sabe elegir con quiénes construye; es consciente de su elección: «estoy loco y al mismo tiempo lúcido, consciente, con los pies en el suelo, porque tengo que estar bien puesto con los pies, porque esto puede devorarme, irse, escaparse... la locura de la cabeza con los pies en tierra» (Delbono, Entrevista, 2020a). Su obra es marginal no solo por ideología, sino porque los actores son «espectros» de un paisaje humano desesperanzador, a quienes la ficción/genuina del teatro devuelve a la vida; en las tablas son insustituibles, como Bobó: «...tiene siempre un pie en el suelo (...) tiene la verdad y la ficción. Sobre el espacio es él mismo, pero al mismo tiempo es otro (...) Para mí, ese es el secreto del

actor» (Delbono, Entrevista, 2005b), ojalá hubiere más «Bobós» en los escenarios. *Guerra*²⁶⁵ (Fig. 30), que redimensionen humanamente a espectadores y actores. Bobó avanza con diminutos pasos de hada/duende desde el fondo del escenario hasta el proscenio, «habla» en silencio de la humanidad; se eleva, elevándonos, desde un vínculo amoroso forjado de manera intencional por el director que se entrega a las pulsiones que surgen de cada lado en reconocimiento mutuo.



Fig. 30. *Guerra*.²⁶⁶ Pippo Delbono

5.6 El coro le canta al mundo

El teatro/oráculo *no lugar* y lugar de preguntas; donde la palabra es acción en sí misma, inestable, evanescente, flexible, moviliza al espectador «a buscar el sentido del enigma, y sobre todo a oír en la palabra otro mensaje», según Ubersfeld (Lidell, 2015, pág. 309).

²⁶⁵ El Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito (FITEQ) bajo la dirección de Rossana Iturralde fue el festival internacional más importante que ha tenido lugar en Ecuador con XI ediciones, su sentido: “actualizar en el mundo contemporáneo de las artes escénicas las propuestas de nuestros creadores y de esta manera promocionar internacionalmente el teatro ecuatoriano. Sensibilizar un público que esté abierto a tendencias artísticas contemporáneas y en formación continua”. El festival permitió tener contacto con artistas y grupos destacados a nivel internacional. Entre algunas actividades del festival, participé de los talleres con Pippo Delbono y Theodoro Terzopoulos; sus propuestas resonaron en mí profundamente, casi treinta años después, en 2020, tuve el honor de entrevistarlos para la presente investigación gracias a la amable gestión de Iturralde.

²⁶⁶ Esquivel. G. (2010). Festival de Teatro. *La Guerra*. Publicaciones Semana S.A. Obtenido de: <https://www.semana.com/imprensa/teatro/articulo/la-guerra/21634/>

La Orestíada (*Agamenón, Las Coéforas y Las Euménides*), propuesta del *Teatro Nacional de Grecia* (Fig. 31). El placer de escuchar por más de tres horas a *Esquilo* en su original griego. Disfruto la sonoridad de la palabra sin preocuparme por el significado, lo reconozco en cada inflexión, hace parte de las tragedias más apreciadas, no solo por ser la única trilogía que ha llegado completa a nuestras manos. Mi interés se vuelca al coro, la multitud de voces al unísono crean una especial resonancia en mi paisaje interno y estado de ánimo, replican el «eco» que internamente y en silencio se gesta dentro. La indagación corporal al límite destaca en el personaje *Orestes* la extenuación y la resistencia del actor. Presenciar el caldeamiento del elenco me hace sentir parte de la familia, el *Epidauro* canta, la perfecta acústica da vida al gigante de piedra. La estirpe del «hipócrita» (ὕποκριτής) actor en griego, también encarnado en cuerpo y voz de mujer; finalmente aparecen las actrices diosas y heroínas ancestrales. La conexión con el coro me devuelve al teatro ritual, nada solemne, vinculado al pueblo, los *otros* y yo hacemos parte de la celebración sagrada de la vida.



Fig. 31. *La Orestíada*. Teatro Nacional de Grecia, Epidauro. Autora de la tesis, 2018

Es imprescindible el canto y la danza en *Mujer en llamas*. En Sirince, Turquía, el *Tiyatro Medressesi*²⁶⁷, vecino del complejo arqueológico de la antigua ciudad de *Éfeso*, actual Selçut, donde se hallan, entre otros, los restos del *Teatro Griego* y la antigua biblioteca de *Celso*, la tercera más importante del mundo antiguo junto a las de Pérgamo y Alejandría. Cerca del complejo, la última columna del *Templo de Artemisa* en pie desafía el transcurrir del tiempo, restos de una de las siete maravillas del mundo antiguo se hunden irremediabilmente en el pantano sobre el cual originalmente fue construida.

Celal Mordeniz, director del *Tiyatro Medressesi*, en colaboración con el *Open Program-Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, gestan un espacio de exploración y encuentro al que asistimos en 2019, bajo la dirección de Mario Biagini²⁶⁸ para estudiar formas descentralizadas de trabajo con comunidades, individuos (Fig. 32) y grupos, poco «visibles» en el espacio social y que habitualmente no asisten al teatro²⁶⁹.

²⁶⁷ Tiyatro Medressesi. Kayserdagi Mevkii, Sirince, Selcuk – IZMIR. Obtenido de: <https://tiyatromedresesi.org/monofest/18/ninninin-devinimi-sarkilar-dizisi/?fbclid=IwAR0mxs6Bh46dRml7dWz5IT6Og9a4HH855OMY7hdE19S0V7xHpTWijb75Ki8>
<https://www.facebook.com/themedrese>

²⁶⁸ Codirector (con Thomas Richards) del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, director del Open Program. En 2007, Biagini estableció un nuevo equipo artístico en el Workcenter-Open Program, que desarrolla la práctica artística en el campo del trabajo teatral, estando abierto a la comunidad, grupos y personas ajenas al mundo del teatro. En el ámbito del teatro, Biagini ha dirigido recientemente el monodrama *Katie's Tales* de Agnieszka Kazimierska, estrenado en 2018, y un recital poético de Felicity Marcelli *E il popolo canta* sobre la dialéctica entre la tradición del canto popular italiano y la modernidad. Traducido del italiano y comparado con la versión en inglés por Katarzyna Woźniak, consulta de traducción Agnieszka Kazimierska. Milán (2014).

²⁶⁹ Sitio web. Grotowski. Net Institutu im. Jerzego Grotowskiego. Revista de investigación en línea: *Performer*. Publicada por el Instituto Grotowski. No. revista 21. Publicado Julio 2021 Skontaktuj się z nami Instytut im. Jerzego Grotowskiego Rynek-Ratusz 27, 50–101 Wrocław tel. 71 34 45 320 sekretariat@grotowski-institute.pl
Recuperado en: https://grotowski.net/performer/performer-21/w-workcenter-open-program?fbclid=IwAR35mp89-GLu3KSifpFJviH8ssi0CkQrtt8d3jalYfhng59iDc_xrBwrn0



Fig. 32. *Open program*. Autora de la tesis. Sirince-Turquía, 2018

Un encuentro de «prácticas humanas»,²⁷⁰ el *Open Choir* (sesiones de canto) parte del programa, indaga en la relación acción, espacio y canto. Biagini aclara que desde el punto de vista performativo destacan la capacidad de interactuar de manera orgánica y precisa:

...experiencia, libre de preocupaciones sobre la actuación y no sujeta a un propósito calculado (...) estar juntos en el mismo espacio durante varias horas - y no hacer un espectáculo; dándonos la oportunidad de conocer gente que no conocemos pero que por un tiempo reconocemos como miembros de la misma familia. Luego está la posibilidad de unidad (comunidad) y compartir. El espacio, ya sea una iglesia o un centro comunitario, una casa o una habitación vacía, se convierte en lo que es, un lugar para conocer a otros mientras se respira intimidad simple.

²⁷⁰ La propuesta del Programa Abierto estuvo acompañada de una treintena de actividades en campos como el videoarte, la danza de diversos estilos y tradiciones, la fabricación de máscaras, la creación musical y el canto en las tradiciones afropacífica, griega, gregoriana, india, coreana, persa y turca, además de vigiliadas nocturnas, performances, sesiones de artesanía en madera, yoga, meditación y charlas sobre antropología y filosofía. Nuestros colegas de todo el mundo llevaron a cabo actividades que enriquecieron y profundizaron nuestra investigación y experiencia sobre el arte de vivir y trabajar juntos. Culminó durante los tres días y noches de MedFest, una festividad que se fue descubriendo y ensayando durante el Campamento de Verano *Constellations*. Recuperado en: <https://www.theworkcenter.org/equipos/op/present-activities/174-csc-2024>

(Biagnini, 2021)

La experiencia nos abre al contacto humano desde un trato respetuoso que valora la subjetividad del otro en aprendizaje compartido, en este encuentro las invitadas eran tres mujeres «cantoras»²⁷¹ colombianas de la costa del Pacífico: Alba María Valencia, Julia Aida Ribera, María Altagracia Cajares (Fig. 33), quienes dirigieron el taller: «The voice of the rhyhm: afro-hispanic songs» guiadas por Jorge Romero Mora, integrante del Open Program²⁷², lo que motiva reflexiones existenciales y políticas a través del canto, el contacto, la palabra y la acción; no se trata de proselitismo sobre un «método» que no existe, Biagini lo explica de esta manera:

Todos los días tengo que aprender a estar dispuesto a darle espacio a la otra persona, a encontrar un equilibrio entre mi mirada y la mirada de los demás, entre mi palabra y la palabra de la otra persona. Cada vez más a menudo también me doy cuenta de que, en primer lugar, tengo que aprender a estar en silencio. Entonces es como si estuviéramos redescubriendo el significado de hacer algo juntos.

(Biagnini, 2021)

²⁷¹ Open Program. *Cantoras*. (1' 11'' de 08 de 2019). Obtenido de: https://www.dropbox.com/s/13lr84egpd9hris/IMG_5704.MOV?dl=0

Open Program. *Cantoras*. (3' 25'' de 08 de 2019). Obtenido de: https://www.dropbox.com/s/13lr84egpd9hris/IMG_5704.MOV?dl=0



Fig. 33. *Open program “Las Cantoras”.* Autora de la tesis. Sirince-Turquía, 2019

La intención de la exploración apunta a que los «invitados» funden su propio campo de libertad, desde una motivación inicial personal. Mi ejercicio individual fue asignado y conducido con delicadeza por Felicity Marcelli. Sin forzamientos, la maestra sugiere posibilidades, observa atenta y expone con claridad y firmeza su criterio; el resultado externo resulta de una experiencia que enciende mi mirada interna, sin anular la externa, atiende en lo que exploro; me conduce al encuentro con mi canto interior: «canto a mí misma» en primer lugar.

Aprendo a reconocer el «exceso» y la resistencia a soltar que tiene que ver con el miedo; la «reducción» implica escoger lo esencial de aquello que conviene a la búsqueda; observar con pulcritud el propio movimiento, sonido, pensamiento y sensación interior. El rigor no es forzamiento, sino capacidad para reconocer y soltar lo que está de más: autoobservación sostenida, sentida y elegida. El temor inicial se transforma en descubrimiento gozoso, la *maravilla* deviene de un acto de amor auténtico a lo que se hace, como lo siente Biagini: es como «ver jugar a un niño», algo que hace parte de la vida misma, de la naturaleza:

Quizás el arte imita realmente a la naturaleza y trata de comprender sus leyes en la práctica. Buscamos el momento en que el contacto con el otro se vuelve sencillo, la mirada es discreta y el miedo al que estamos acostumbrados desaparece.

(Biagnini, 2021).

La exploración individual parte de un «arrullo»,²⁷³ un pasaje de *La Gaya Ciencia*, de Nietzsche, la imagen de la *Górgona-Medusa*, el cuento popular de *La doncella manca*, articulado a una historia testimonial, y el texto de *Andrómaca* en *Las Troyanas* de Sartre. El ejercicio propuesto poseía una energía dionisiaca irregular, súbita y quizás cruel, pero sin llegar a ser perversa.

El aporte de Biagini y Felicyta me condujo a pensar de otro modo lo dionisiaco, en el contexto que proponía el ejercicio lo asumí internamente como algo que necesita sanar, «curar» el dolor que provoca la temprana muerte de un niño, para que el sentimiento actúe oculto, en contención. Lo apolíneo afloró desde esta comprensión en equilibrio, belleza y calma: el arrullo de una madre que calma su propio dolor por la pérdida del hijo, pero sin enfatizar en el reclamo ni el deseo de venganza, sino en el amor.

Para llegar a este momento fue necesario «transitar» antes por todas las opciones y reubicarlas, escogimos el *arrullo* y la reflexión de Nietzsche. La pregunta interior que conducía la búsqueda no tenía que ver con aquello que se saca a la luz, sino con aquello que debe permanecer oculto. Cuál es el rostro que en este instante necesito reconocer de mí misma, cuándo el momento oportuno para hacerlo, de qué modo y con quiénes. Entender el contexto en

²⁷³ Canto popular esmeraldeño ecuatoriano que se lleva a cabo para “despedir” a los niños que fallecen, no se trata de una celebración triste, sino alegre, con juegos y risas, para que el “almita” no se asuste y así ayudarle a transitar al más allá.

el que me hallo y el alcance de mi acción en tal contexto exige prudencia y tacto. Preguntarme qué quiero compartir y que pueda necesitar el otro en ese momento. Resistir la propia violencia y canalizar el propio ego es una tarea mayor.

Aprendí a escoger pensando en mi necesidad y en la del otro, a observarme con delicadeza, a tratarme con aprecio; transitar el miedo como lo entiende Nietzsche, entre la “embriaguez del sufrimiento” y “el bello sueño”; de este modo, la fuerza dionisiaca (desbordada y oscura) y la apolínea (belleza que aclara y simplifica) toman forma (Nietzsche, 1998, pág. 22), conviven en «*tensión erótica*»: el conocimiento como resultado del intercambio humano genuino (Fig.34).



Fig. 34. *Open program*, Tyatro Medresesi. Autora de la tesis. Sirince-Turquía, 2018

5.7 La danza del laberinto, las transfiguraciones.

Asisto por primera vez a una corrida de toros en *Las Ventas*, Madrid (2019). La plaza de toros se me antoja la recreación del laberinto. Estructura generalmente circular, no es del todo redonda, corredores y escaleras conectan espacios y niveles, múltiples entradas/salidas. Me invade la

extrañeza, mezcla de temor y curiosidad; ignoro a qué me enfrento, me moviliza la **certeza** que la muerte se hará presente. Me estimula el mito y el reencuentro con lo sagrado.

La segunda corrida: *Arena*,²⁷⁴ en Sevilla (2018). *La Maestranza* deslumbra, su forma oval abraza al mismo tiempo la tierra azafrán y el ocaso, en el instante en que el día y la noche se besan: el momento del dios *Pan*. Ver a Israel Galván bailar en una plaza de toros es una invitación imposible de rechazar: lo telúrico convoca, la memoria antigua se pone en marcha. Un encuentro distinto, el bailar se enfrenta a sí mismo y al público como lo testimonia el propio bailar: «en la plaza de toros me podían temblar las piernas y podía ser un desastre. Me acuerdo yo que viví ese momento de una super concentración. Tener el control totalmente de mi cuerpo centímetro a centímetro como nunca antes» (Netflix, 2018). Dos mundos enfrentados como ante un espejo; los espectadores somos el marco físico que sostiene el rito; cuerpo a cuerpo asistimos al milenar ritual de la vida y de la muerte. El torero Miguel Dominguín ha dicho:

...la muerte es un metro cuadrado que anda dando vueltas por la plaza. No hay que pisarlo en el momento en que el toro viene hacia uno, pero nadie sabe dónde se encuentra ese metro cuadrado. Podríamos decir que esto es el destino.

(Didi-Huberman, 2008, pág. 34).

Es la noche, la negrura se apodera del lugar; hace refulgir ese trozo de desierto que es la arena. Me dispongo a recibir la potencia del espacio sagrado que empieza a gestarse dentro y fuera de mí. El bailar aparece, hombre y animal, ser híbrido: humano y divino, *daimon-metaxy*; a la vez, ofrenda sacrificial y oficiante del sacrificio, *sentidor intuitivo* que habita el espacio

²⁷⁴ Galván Israel. (2018). *Arena*. La Maestranza (/5' 47'' de 08 de 2018). Obtenido de: <https://www.youtube.com/watch?v=RFrq-a2ba9s>

liminal que ronda el abismo. Su baile es pulsión erótica indómita que alienta al duende, el admirable despliegue de exactitud resulta de un trabajo sostenido rigurosamente, segundo a segundo —como al torero el bailar— posee el don de escuchar la proximidad de la muerte; o, como lo expresa Lidell: «El Extasis. Torear es vivir muriendo» (Solo te hace falta morir en la plaza, 2021, pág. 63), en escena llevamos a cabo un acto de entrega suprema.



Fig. 35. Pablo Picasso. «Corrida: la muerte de un torero» (1933). Museo Nacional Pablo Picasso, París. Autora de la tesis. 2021

El primer contacto visual con la arena de *Las Ventas* es sorprendente: un enorme espacio vacío. La morfología semicircular concentra la energía y la atención en el centro. La corrida inicia con la banda de músicos, el antiguo rito se transforma de a poco en espectáculo, protocolos previos y saludos. El torero entra en la plaza, su rico traje recuerda a aquellos que son honrados con valiosas ofrendas antes de ser inmolados a la divinidad. El «cortejo» lleva capas en tonos rojos y amarillos/oro, los movimientos son como una danza, la música en vivo acompaña y enfatiza ciertos momentos, el público entusiasta comenta, grita, silba, arenga desde el asiento, opina, reclama, alaba, festeja.

Se abre el portón: aparece el ser espléndido, fuerza poderosa, vital. Mira desconcertado a su alrededor y se dirige hacia la danza de las telas rojas seducido por el movimiento y el color; incapaz de resistir, las embiste. El reloj de arena ha echado a andar, por un momento dudo de dónde proviene la amenaza y el peligro. Dos fuerzas que al enfrentarse desbordan (Fig. 35). La belleza del ingenio humano y la belleza de la naturaleza salvaje me seduce. Son uno, hombre y bestia (y hombre/bestia, Minotauro). Un registro de *fricción* interno, entre admiración, horror y com(pasión) me sacude; la violencia del acto se impone: somos desafiados. La sangre y la carne retornan al lugar al cual pertenecen, la arena bebe la sangre negra. El desconcierto reina en mi interior.



Fig. 36. Israel Galván. *Arena*²⁷⁵. Plaza de toros la Maestranza-Sevilla. 2018

El bailar siente a su manera el peligro: «tengo una fuerte violencia, antes que me mates tú, te mato yo. Es como una guerra con el público. No ofrecerle una cosa que saben que van a ver» (Didi-Huberman, 2008). En *Las Ventas* y *La Maestranza* (Fig. 36), la realidad y la *otra* realidad

²⁷⁵ Galván Israel (2018) *Arena*. La Maestranza. Sitio web: Flamencomania.es. Obtenido de: <https://flamencomania.es/noticias/solo-destellos-de-israel-galvan-en-la-arena-de-la-maestranza>

convocan a lo mismo: el duelo a muerte pone en juego la vida. Al finalizar la «corrida», sentí deseos de sacar en hombros a Galván como se hace con los toreros; bailar en *La Maestranza*, para él fue un reencuentro con su gente «...sentía con el público de mi ciudad, de Sevilla, que venía de un viaje largo, venía de vuelta (...) el regreso del bailaor chico que volvía más grande» (Didi-Huberman, 2008).

Lo erótico es el cuerpo danzante en peligro; el bailaor, señala García Lorca, geometra inmediato de su cuerpo en movimiento no crea rizomas a ciegas, al contrario:

... En cada momento ha de «medir líneas, silencios, zigzagúeos, y curvas rápidas con un sexto sentido de perfume y de geometría, sin equivocarse nunca de terreno, como el torero cuyo corazón debe latir en la cerviz del toro: ambos corren un peligro común.

(Didi-Huberman, 2008, pág. 40)

Los golpes de los pies en la arena son el «llamado», la voz del cante que lo acompaña es el llanto que da paso a una alegría profunda, la risa de la sangre que se sabe aún viva. Una implosión de corazones lo acompaña, nosotros, los espectadores. Su baile devora la plaza: el espacio y él son uno. Danza con los muertos, hombres y bestias, sin distinción. La pasión desbordada reconoce el latir del inframundo que ha sido convocado, les da a beber la sangre negra de su baile; los «soní'os negros» celebran la vida queriendo burlar la muerte, al menos por un instante. La luz artificial deja ver los perfiles exactos que son luz y sombra, remolino, vendaval de manos y pies. Danza nutricia e hipnótica que conecta con la propia raíz, esa que es imposible soltar. Permanecemos sujetos a este otro tiempo-espacio creado por el duende oscuro, capaz de germinar la arena del tiempo al ponerla a danzar con el aire.

En *El Bailaor de soledades* (2008), Didi-Huberman se refiere a la potencia vital, un baile que nos atraviesa. En la plaza de toros, Galván es un *aparecido*, no sabemos de dónde viene ni qué conjuga en su danza hipnótica para encantarnos, arrastra con su paso un mundo extinto denso y liviano al mismo tiempo, sus movimientos se proyectan como sombra para crear las condiciones rítmicas: ausencias

...Le gusta mucho quedarse en el borde oscuro antes de entrar en el círculo de luz. No muestra lo que sabe hacer, deja que surjan, en momentos impensables, los destellos de su inmensa ciencia corporal y de su energía psíquica, tan misteriosa.

(Didi-Huberman, 2008, págs. 21-22)

La alteración permanente del espacio por medio de sus movimientos da cuenta de su sabiduría corporal, ahonda en sí mismo hasta el cansancio; el movimiento nace ante nuestros ojos y crece con el aliento de nuestra experiencia. El bailaor se nutre con la presencia del espectador. Como la luna que se deja ver y se esconde, se adueña del tiempo, lo suspende y lo vuelve a poner en marcha, danzamos con él desde la implosión interna que nos desafía a retomar la inocencia del cuerpo arcaico:

...como una caricia del suelo, un trabajo de seducción de la tierra, semejante a lo que hace el toro antes de embestir. Un acercamiento al substrato, un juego y un tocar donde vemos hasta qué punto el baile flamenco arranca del suelo siempre y al suelo vuelve siempre.

(Didi-Huberman, 2008, pág. 23)

La plaza, espacio de peligro, finalmente es espacio para dejarse caer, abandonarse. Concentración y disipación de fuerzas: «Bailar las soledades equivaldría literalmente a perderse como persona en el espacio y en el tiempo de los movimientos producidos» (Didi-Huberman,

2008, págs. 26-27). Galván se apropia de la corporalidad del toro, su danza dentro/fuera del marco habitual de la corrida, los elementos y dispositivos propios de esta se reajustan a su cuerpo que desafía el espacio/desierto vacío. Sus movimientos sacuden, alborotan, rasgan el aire, son vendaval y, al mismo tiempo, se silencian y arremolinan en el centro mismo del beso guardado, de la palabra no dicha, del grito silente que irrumpe en ese espacio oscuro donde nos encontramos a salvo y perdidos.

Arena destaca el espacio de la plaza como una zona de peligro donde el bailar se atreve a correr un riesgo. La materia del suelo, la arena, es la sustancia que recoge la sangre del animal y del hombre, el desierto donde olvidamos por un momento quiénes somos, nuestras costumbres y reglas. Sentados frente a nosotros mismos somos cientos de cuerpos y cabezas enfrentados, rostros superpuestos que denotan algo curiosamente homogéneo: «La corrida constituye un proceso de purificación comparable a la tragedia griega, no basado en el verbo, sino en el desarrollo de un diálogo coreográfico que se impone a todo lo demás; si no, resultaría insoportable para la vista» (Didi-Huberman, 2008, pág. 42), nos hallamos en el límite que ansia la proximidad con la divinidad de regreso al mito.

Todo acontece y se contiene en el centro inexorable/inconcebible de la arena. Es como la llama José Bergamín «Poesía, la poética y la estética de las obras dedicadas a la tauromaquia (...) el toreo es claro silencio luminoso (...) soledad sonora» (Didi-Huberman, 2008, págs. 31-32). La danza de Galván halla el acento, concentra y sabe detener, atrapa el silencio, le pisa los talones. Reacciones simultáneas involucran todo su cuerpo, nos mantienen atentos a sus miles de cuerpos en conmoción; la Tauromaquia como arte subversivo, en acuerdo con Lidell, rescata nuestras emociones: «Belmonte se batía a las alturas del Arte, al servicio de una Verdad que solo

los animales poseen. El toro nunca actúa, el animal es la Verdad, y ahí reside su poder divino». (Lidell, 2021, pág. 60).

El «Minotauro» no descifra el acertijo del laberinto, para él únicamente es espacio vacío. Se enfrenta al torero/estratega: quién *sabe* lo que puede ocurrir: «Ciencia infusa de los terrenos, posee el minotauro/toro el torero debe comprender al vuelo y poner en juego a cada instante» (Didi-Huberman, 2008, pág. 34). El bailar sabe que no hay tiempo para dudar; monta a lomos del tempo/ritmo y se deja ir, dando rienda suelta a su danza que es ciencia y gracia, don de conocimiento para conducirse por el laberinto y liberar finalmente al ser de maravilla que habita dentro (de algún modo en ese encuentro único e irrepetible, el torero es *ambos/solo* al mismo tiempo), tensión que supone un intercambio constante de roles: amantes/enemigos; un combate que al aproximarse a su final se reanuda, metamorfosis de cuerpos y espacios en busca del perfil definitivo, cuando todo sucumbe irremediamente. El teatro y la danza como celebración de la vida terminan irreparablemente encontrándose con la muerte, donde el vacío se ensancha (lo inevitable y lo evitable).

Al igual que Huberman, preguntamos: ¿Cómo se forma ese espacio vacío? Jacques Durand responde: «De la simple y potente energía negativa que desprende un toro a su alrededor: crea el miedo, luego crea el vacío» (Didi-Huberman, 2008, pág. 42). La función del artista consiste en sostener y extender el encuentro con el espectador: prolongarlo con pequeñas muertes. El vacío no como carencia, pérdida o final, sino como concentración, tensión sostenida, desgaste, estrategia para burlar el tiempo.

Galván parece multiplicarse, bailar/torero/toro, para hacerle frente al espectro (lo ausente) con el cual batalla, «(...) que un animal, que una bestia muda, levante los ojos y tranquilamente

nos atraviese. Eso es lo que llamamos Destino: estar en frente, y nada más, y siempre en frente» (Didi-Huberman, 2008, pág. 37). Saberse solo en escena, preparado para enfrentar lo desconocido, sentir la amenaza del espacio y, al mismo tiempo, multiplicarse, metamorfosearse, mientras esperamos que surja el perfil definitivo, es aceptar el desafío.

Huberman sugiere que Galván busca en *Arena* la hibridez de la tauromaquia, algo que estaría a igual distancia de la herida y la belleza: enfrentamiento, perfil y desvarío constituyen parámetros de una danza liminal de ruptura, asignificante «...donde el bailaor —según Ortega y Gasset— hace la belleza más visible que la herida, el torero hace más visible la herida que la belleza». (Didi-Huberman, 2008, pág. 41). En este enfrentamiento performático, el desgaste del bailaor, músicos y cantores es tremendo, saber complejo: «intentarlo todo hasta el agotamiento e incluso más allá, puesto que el imposible es el invitado de honor de ese género de fiesta» (Didi-Huberman, 2008, pág. 43). Se trata de un baile que requiere una atención excesiva, rigurosa, cuidada al extremo, el caos lo lleva el bailaor dentro, lo envuelve una misteriosa serenidad, nos recuerda *la tempestad congelada* de Müller que da paso a la perplejidad y a la fascinación, una toma de conciencia ampliada de las partes y del todo que aviva un encuentro paradójicamente disonante Michel Leiris nos dice que:

...instalar una a una las ansias en el espectador, de esa estrecha falla —más allá o más acá— nace el mayor placer, comparable a la disonancia musical, un desfase semejante que le confiere un carácter híbrido, a medio camino de la norma geométrica y de su destrucción.

(Didi-Huberman, 2008, pág. 45)

Bailar/actuar a la altura del torero es poseer el arte de hacer ver lo inevitable, sugerir el enfrentamiento, indagar en lo inmóvil (el tiempo almacenado), para desviar la violenta embestida

—siempre sobrehumana—, pues afrontarla hasta el final supondría para el torero su aniquilación; al igual que él, el actor o el bailarín ansían encontrar «el perfil definitivo», salir invictos y que el espectador guarde ese instante en su memoria más profunda (Didi-Huberman, 2008, págs. 43-44). El cuerpo solitario de Galván se multiplica, la inmensidad del espacio vacío de la plaza lo vuelve invencible, lo agiganta; el bailaor hace parte del vacío, logra que este aparezca y desaparezca a voluntad.

La situación *en soledad* le obliga a encontrar el modo de abarcar el espacio, no queda otra salida que evocar la presencia ausente (la sombra), la propia presencia espectral. El movimiento invisible/visible es *sentido*, desborda su cuerpo y nos alcanza multiplicado, transfigurándose (como *Dioniso*) en otro; para ser percibido desde esa singularidad creada en el instante mismo del sentir de su danza:

...el bailaor se aísla únicamente para ser varios, no para formar él mismo unidad, ni conjunto, sino al contrario, para crear lo múltiple con su solo cuerpo en movimiento —una multiplicidad muy singular, huelga decirlo—. Esta es la primera cuestión filosófica que nos plantea el admirable bailaor.

(Didi-Huberman, 2008, págs. 20-21)

Un bailaor de «eservas y destellos»,²⁷⁶ nos conduce a pensar en dispositivos de contención y estallido propios de la «*tensión erótica*» que poco tiene que ver con un desempeño virtuoso, precisamente porque va *más allá*: se gesta en el misterio de lo inefable «Gracias a las reservas

²⁷⁶ ...Con lo cual muestra sobre todo cómo cesa de hacer, concepto técnico fundamental que el arte flamenco designa con el término de remate (...) El destello sirve aquí para que todo cese de golpe. El cuerpo guarda su reserva hasta que estalla la desmesura —momento de deslumbramiento rítmico—, pero la propia desmesura no se forma, ni se desarrolla, ni se contornea sobre sí misma, cual ornamento arquitectónico, sino para dejar ser, de repente, el trasfondo y el espacio, la audiencia y el silencio, la retirada del bailaor en la oscuridad. (Didi-Huberman, 2008, págs. 21-22)

—sus lugares secretos, su material de soledades, allí su fuerza nunca parece agotarse y reina una especie de oscuridad, de inmensa calma, una profundidad constante, subyacente en cada gesto—, los destellos parecen aún más deslumbrantes”. (Didi-Huberman, 2008, pág. 21). Salir vivos de la plaza/teatro nos confronta con el hecho de nuestra propia muerte, transfigurados a través del ritual sagrado.

5.8 El encuentro con el oráculo, Attis ha llegado para susurrarme que estoy viva

En el teatro de Terzopoulos, el mito no es un cuento de hadas, es una experiencia condensada; el proceso de ensayo no es la ejecución de un concepto dramático, es una aventura en un viaje al paisaje de la memoria, una búsqueda de las claves perdidas de unidad entre el cuerpo y el habla, la palabra como entidad natural. (Heiner Muller, junio de 1987, Berlín)

El teatro como espacio sagrado nos llama, la búsqueda del oráculo²⁷⁷ del tiempo perdido hallado en el presente, donde el sacrificio y la ofrenda ocupan un lugar liminal, al inicio o al cierre del acontecimiento. Reconocemos la voz antigua que despierta la inquietud interior y moviliza la pregunta, acudimos al llamado portando la misma pregunta, el *Oráculo de Delfos*²⁷⁸ (Fig. 37), y el santuario de *Eleusis*²⁷⁹ son parte de un proyecto de vida. En ambos se gestaron preguntas que inspiran y contextualizan la concepción espaciotemporal, las acciones-textuales y las imágenes de *Mujer en llamas*.

²⁷⁷ «...es la respuesta, más o menos misteriosa de un ser sobrenatural -sea dios, héroe, o espíritu de un muerto- a una pregunta acerca del porvenir, que se ofrece a través de un intermediario humano en un lugar determinado y siguiendo un ritual preciso», (Hernández de la Fuente, David, 2019, pág. 27)

²⁷⁸ Delfos era considerado el centro exacto del universo, *ónfalo* (ombbligo del mundo) en el siglo XVI a.C. mil años antes de su época dorada. En su origen fue Santuario dedicado a *Gaia*, diosa de la tierra; adquirió el estatus de oráculo en el siglo X a. C. con los dorios, consagrado al nuevo dios, *Apolo*, donde residía la *Pitia* o *Pitonisa* (*Sibila*), a quien consultaban sobre religión, leyes y demás. Se desarrollaba además el Primer Festival Artístico del mundo antiguo (Juegos Píticos).

²⁷⁹ *Eleusis* dedicado a la diosa *Démeter* y su hija *Perséfone*, sede de los Misterios Eleusinos, acogió uno de los mayores cultos de la Grecia antigua.

La escena es el oráculo (Fig. 38) donde formulamos preguntas que generan respuestas ambiguas que animan/alientan una respuesta interior que acrecenta la «incertidumbre», no como angustia sino como liberación. Las respuestas se «extienden» y encarnan en escena, anidan nuevas interrogantes que cultivan nuestra curiosidad, generan estados de arrebatos, delirantes y/o introspectivos que «asombran». Poesía y profecía se hallan ligados a la locura divina, según lo nombra Platón; así Apolo y *Dioniso* «...inspiran a los mortales a través de una locura sublime y a la vez terrorífica» (Hernández de la Fuente, David, 2019, pág. 60).



Fig. 37. Oráculo de Delfos. Autora de la tesis, 2019

La escena, como la voz «pura» de la *Pitia*²⁸⁰ alumbra como llanto de recién nacido; se anuncia de un modo indescifrable, interpretamos, fracasamos repetidamente; cambiamos de estrategia. Nuestro cuerpo atiende al matiz sonoro, se involucra desde la sensación, hasta que la vibración entra en sintonía con nuestro ser y adquiere un sentido compartido. En ese momento finalmente comprendemos lo que ocurre. Cuando surge la risa, no preguntamos el por qué, lo

²⁸⁰ *Gea* o *Gaia*, diosa de la tierra, fue honrada en *Delfos* en una cueva conocida como la Cueva de *Gaia*, en las faldas del monte *Parnaso*. La custodiaba la serpiente *Pitón*; de ahí el nombre *Pitia*. La *Sibila* se diferenciaba de la *Pitonisa* en que no estaba asociada a ningún santuario en particular, era itinerante y habitaba en cuevas cerca de ríos y afluentes.

experimentamos, nos regocijamos, disfrutamos el júbilo compartido. Como espectadores, no se trata solo de interpretar o decodificar racionalmente, se trata de entrar en esa vibración extraña, otra.

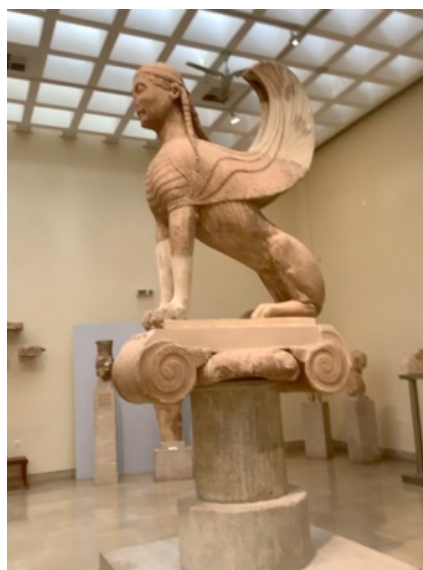


Fig. 38. Museo Arqueológico del Oráculo de Delfos. *Esfinge*. Autora de la tesis. 2019

Actuar (como bailar o cantar) es ahondar en el ritmo, el tono, la intensidad, el timbre, la duración del cuerpo sonoro atravesado por el silencio y la pausa. *Mujer en llamas* ansía conectar con la voz interior que se extiende en la palabra/voz-cuerpo; una «cuidadosa» atención matiza el manejo del ritmo en la exploración actoral: observa el pulso y el acento en la palabra, los movimientos/acciones; articulan los demás materiales escénicos que involucran formas, dimensiones, peso, volumen, luz... hasta encontrar la «melodía» de la obra. Ello depende del modo en que organicemos y diseñemos los dispositivos que capten, despierten y sostengan el deseo/interés/inquietud del espectador en «*tensión erótica*». El desafío es descubrir los «sonidos puros» que se manifiestan por sí solos: se trata de sentir (e intelectualizar quien así lo desee).

Ir al teatro es peregrinar, aventurar tierras extrañas; una ligera idea nos convoca y ninguna certeza. El teatro, «desierto nómada» donde metamorfosean los cuerpos, la palabra y el sonido son consecuencia y causa del silencio del actor y del espectador. El actor pronuncia cada sílaba, cada sonido consciente de lo que hace. El espectador guarda silencio y escucha para escucharse a sí mismo, sin silencio no hay encuentro, vamos al teatro en busca del silencio, o de la respuesta silente.

El santuario de *Eleusis* (Fig. 39), lugar de peregrinaje e iniciación en el culto místico, semejante a la inspiración profética de la *Pitia*, que ansía la salvación en el más allá: «Ambos son casos de posesión divina, de recepción del dios en el interior del mortal (*enthousiasmós*)» (Hernández de la Fuente, David, 2019, pág. 137), cercanos también al culto místico de *Dionisos*, al que se alude en las *Bacantes* de *Eurípides* y que, en los misterios eleusinos junto a *Démeter* y *Perséfone*, aparece bajo el nombre de *Yaco*. Ambos santuarios: *Delfos* y *Eleusis*, se hallaban muy ligados entre sí.

Al llegar al poblado de *Eleusis*, no podía hallar el lugar sagrado, dos gentiles pobladores (padre e hijo) se ofrecieron para acompañarme. Al pasar bajo un árbol de flores blancas, escuchamos el canto en griego de una niña pequeña. Ese hecho me sorprendió: la voz nos acompañó hasta la entrada al santuario. Me retiré los zapatos para pisar las milenarias planchas de mármol, me lavé, y pedí permiso para entrar.



Fig. 39. Santuario de *Eleusis*²⁸¹. Grecia

Tuve la «gracia» de ser la única peregrina en todo el complejo al menos durante poco más de dos horas, al cabo llegaron muy pocas personas. No era un lugar especialmente «turístico» lo cual me alegró. Deposité mis «ofrendas» (dos atados de mis rizos y florecillas blancas), entre las hendiduras de piedra-mármol. El guardia del lugar me seguía; desconfiado, escudriñaba en mis escondrijos, temeroso. Me entregué en cuerpo y alma al lugar.

En 2020 tomo contacto con el maestro Teodoro Terzopoulos²⁸² gracias al vínculo generoso de una querida amiga²⁸³. Me levanto muy temprano para preparar nuestro encuentro,

²⁸¹ Kalliopi, P. A (2010). *Eleusis*. Caisse des Recettes Archéologiques, Àthenes (pág. 6).

²⁸² *Attis Theatre* fue fundado en 1985 en Delphi por Theodoros Terzopoulos. Uno de sus objetivos elementales es la investigación sobre la tragedia griega antigua y obras importantes de teatro internacional. En 35 fructíferos años, *Attis Theatre* ha presentado 2.100 representaciones en todo el mundo. Colabora con festivales internacionales y teatros extranjeros como coproductor de producciones multilingües y multiculturales. Promueve el método de actuación de Theodoros Terzopoulos y ha organizado 400 talleres y 50 conferencias teóricas, la mayoría de ellas en conjunto con las academias de teatro más eminentes. Se han publicado y traducido libros sobre *Attis Theatre* en muchos idiomas (griego, inglés, alemán, chino, turco, ruso, polaco, coreano, mandarín, italiano, francés) y se han publicado muchos artículos y ensayos en revistas teatrales y académicas. Las representaciones teatrales antiguas del Teatro Attis se consideran ejemplares y se están estudiando en academias y departamentos de teatro de todo el mundo. *Attis Theatre* suele albergar en sus instalaciones exposiciones artísticas (Kounellis, Psychopaidis, Tziotis, Meimaroglou, Chrysiopoulos, etc.), maratones de poesía y presentaciones de libros. *Attis Theatre* tiene dos escenarios. (Attis Teatro., s.f.)

estoy «entusiasmada». El lago San Pablo, el *taita* Imbabura y la *mama* Cotacachi (volcanes del Ecuador) por compañía, enciendo la chimenea que abriga mis espaldas. Del otro lado del mundo/pantalla aparece el rostro de un hombre de poco más de setenta años, sonriente y cálido, —siento que me hallo ante el oráculo—, consulto de manera apropiada y cuidadosa. Me sorprende ver a sus espaldas también una chimenea, dos hemisferios y el mismo telón de fondo. Soy en ese instante una *mujer en llamas*. Me acompaña otra amiga desde Chile²⁸⁴ que hace de «intérprete». Siento que me hallo ante un personaje milenario que reconozco bastante bien. Le comparto mi visita a *Eleusis*, y la idea de que asistir al teatro es para mí ir de peregrinación al oráculo. Siempre con una sonrisa amable responde:

Es una linda idea. (...) Es un lugar mágico. ¿Qué es eso? Si yo hiciera una hipótesis, aquí, el oráculo define muchas cosas, muchas cosas. Si vas ahí, tienes que comunicarte, encontrar, escuchar la frecuencia de la naturaleza. El deseo del oráculo es unificar en ti, que tú estés unido con la naturaleza. Si tú te unes con la naturaleza, escuchas y tienes el sentimiento de la naturaleza, y tú puedes unirse con el Dios. Y esto es, este es un principio muy antiguo y arquetípico. Esta unidad entre el ser humano, cuerpo y alma, el ser humano, naturaleza y Dios. Este es el triángulo. El más importante, después viene la ciudad. Sin la unidad del ser humano, naturaleza y Dios; no puede haber unidad con la ciudad. Este aspecto lo tenemos en Esquilo, esta unidad, el deseo. No tenemos este principio en Sófocles, lo que significa que la ciudad es destruida; y no tenemos esta unificación en Eurípides, tenemos los problemas psicológicos del ser humano, no hay armonía. El conflicto entre el ser humano, el Dios y la naturaleza y la ciudad. Tú sabes. Esta es la diferencia

²⁸³ Rosanna Iturralde, actriz y directora, coordinadora del Festival Internacional de Teatro Experimental de Quito (FITEQ), programó la presentación de *Ajax*, de Attis Teatro, dirigido por Teodoro Terzopoulos en Quito y el taller, actividades a las cuales asistí en 2009.

²⁸⁴ La actriz, directora y dramaturgista, Macarena Andrews, quien fuera parte del proceso previo al montaje *Descripción de un cuadro*, facilitadora del taller de dramaturgismo organizado por la FAUCE en 2014.

entre los tres grandes poetas griegos, Esquilo, Sófocles y Eurípides. Es por la armonía entre ser humano, naturaleza, Dios y ciudad, todos sin armonía. Este es el deseo del teatro. Este es el deseo. Por esta razón, nosotros vivimos hoy la tragedia, tenemos la tragedia, porque hemos perdido la relación entre ser humano, naturaleza y Dios y las ciudades son destruidas. Dios no está en la vida y el ser humano es destruido. Esta es la tragedia total y absoluta.

(Terzopoulous, 2020)

Esta fue exactamente la sensación que despertaron estos lugares, los teatros y santuarios antiguos, la conexión entre la naturaleza, el ser humano y su entorno social. El teatro hace posible ese encuentro y movilizaba internamente a todos (actores y espectadores) para conectar con ese dios interior, con la pregunta y con la respuesta: El oráculo es uno mismo, otro modo de escucharnos, desde la extrañeza y la fascinación, el misterio. Imagino que «llegamos» con una pregunta que intentamos responder a lo largo de nuestra vida, desde lo que somos y hacemos; cuando «partimos», finalmente llega la respuesta de boca de aquellos que compartieron nuestra existencia, aquellos a quienes hicimos parte de nuestro tiempo y tocamos de algún modo.

Diseñamos dispositivos que permitan que el otro/espectador «contacte» consigo mismo a través de la experiencia compartida en «*tensión erótica*». Nos preocupa cómo contactar con el otro, ¿Cuáles son las características fundamentales de los dispositivos que proponemos? ¿De qué modo asumimos e integramos esa presencia/ausencia que es el espectador en el proceso de gestación de la obra?, ¿qué lugar ocupa?, ¿cómo lo mantenemos «presente» durante el proceso de creación de la obra? Compartimos estas preguntas con Terzopoulous, el espectador para él está siempre presente como si se tratase de una divinidad, *Dioniso* es su dios, *Attis* —el nombre de su grupo— es otro de los nombres de *Dioniso*, lo «mira» por encima de las cabezas de los

espectadores, mira directamente al «núcleo de sus ojos», entonces, abre su cuerpo (su axis), su energía, y esta se amplía, «al mismo tiempo estoy muy concentrado aquí (se toca el bajo vientre, zona del ombligo); inmediatamente, si estoy así, creo un triángulo energético; hacia abajo y hacia arriba». Terzopoulous va en busca de la Divinidad, no mira a los espectadores, no interactúa con ellos, jamás se dirige directamente hacia el público: «Los atravieso».²⁸⁵

Le compartí que uno de los desafíos del teatro era sostener la «inquietud» y que ello implica una «tensión erótica», un «movimiento» de encaje y desencaje, que nos arraiga y al mismo tiempo arroja fuera de uno mismo, muchas veces con violencia, semejante a un fenómeno de la naturaleza, como un tifón. Pregunté sobre el lugar que ocupa *Eros* hoy en el teatro; se halla en agonía como observa Byung Chul-Han o nos desafía a reencontrarnos como seres humanos a través de una tensión, un amor compartido. Para Terzopoulous, si la comunicación entre actor y espectador es lógica, no hay *Eros*. Ahonda en ello del siguiente modo:

Si el actor, es un actor global, si tiene una función global, cuerpo, energía, todas las elecciones de la energía en acción, todo el cuerpo en acción como *Dionisio*, él puede comenzar el juego erótico con el espectador, con el otro, cada uno con el otro. Inmediatamente, tenemos una acción de teatro profundo, erótica, un teatro fértil, inmediatamente. Y esta es nuestra tarea, esta es realmente nuestra tarea. *Eros*, es muy importante, es muy importante. *Eros* es un poder creador, que da todo de regreso.

(Terzopoulous, 2020)

Intento aproximarme aún más a esta reflexión, e insisto en saber cuál es su mirada con respecto al modo en que se sostiene esta pulsión que construye y deconstruye. Cómo hallarla,

²⁸⁵ Ver anexos entrevistas

sostenerla y recrearla. Terzopoulous ha creado su método de trabajo: *El Dionisio Interno*,²⁸⁶ recientemente traducido al castellano (investigué en la versión actual inglés/alemán), por la Universidad de Columbia, gentilmente nos ofrece enviárnoslo. La obra explica principios y conceptos de modo sistemático, y su propuesta de entrenamiento, centrada en el triángulo de energía que se halla en el vientre: «Aquí está la casa de la energía» (se toca dicha zona del cuerpo) recalca. Para él compartir su trabajo es lo más importante, más que director se considera profesor «El teatro es el maestro (...) estoy para el actor» (Terzopoulous, 2020). Dado el contexto mundial de pandemia, le consulto de qué modo el teatro puede encontrar nuevas formas de resistencia. Insiste en la necesidad de reencontrar la felicidad, dada la pesadumbre y depresión en la que entró mucha gente, estar feliz para él significa:

...redefinir la energía, trabajar más con el cuerpo, el alma, ser más espiritual, más alma, más filosóficos, tenemos que redefinir la relación con la naturaleza, entre nosotros, tenemos que redefinir el Hades, porque el sistema nos ha cerrado, este es el concepto del sistema, cerrarnos, que estemos cerrados. Limitarnos, pero tenemos que hacer lo opuesto.

(Terzopoulous, 2020)

Al despedirnos, comparte otra de sus ideas: después de esta catástrofe, el ser humano debe ser otro, no podemos volver del mismo modo, nombra una ciencia: la *Anthroposcene*, necesitamos crea un mundo nuevo, nos dice, intentar ser y hacer las cosas de mejor manera, «yo soy un optimista» (Terzopoulous, 2020).

²⁸⁶ Título al que hace referencia Terzopoulous en la entrevista realizada por la autora de esta tesis en 2020, inédito hasta ese momento en su versión al español.

Al igual que Müller, su maestro, la exploración de Terzopoulous es una ofrenda a los muertos. El teatro sería el espacio para conectar con el dolor de la pérdida, con aquello que sabemos no volverá: es el umbral que hace posible lo impensable, activa el presentimiento para dar rienda suelta a los presagios, a las advertencias. Müller genera dispositivos que nos ubican en ese umbral: nos advierte. Para Terzopoulous es el umbral ante *Tánatos*:

Es un espacio abstracto, una zona gris, ante el Hades. Ante los muertos. Hades, el espacio de los muertos. Por esta razón, acepté desde el primer momento, de Heiner Müller, tú sabes, su concepto sobre los muertos, sobre el fantasma, sobre el retorno de las personas muertas. Su regreso. Tengo que comunicar, intento despertar a los muertos.

(Terzopoulous, 2020)

Quienes entraron y regresan del *Hades (Odiseo o Hércules)* saben, ven la realidad de un modo diferente; se hallan en «situación de negación de la realidad», contraria a la nuestra, que es afirmación, han trascendido esta realidad. Esto supone un teatro filosófico que se pregunte por el ser. Para Terzopoulous la estética resulta de la ideología.

5.9 La risa del minotauro: el juego del tiempo

Navegamos, el mar está calmo y espléndidamente azul, reflejo del cielo. Estoy sentada sobre la cubierta, tengo diez años, a mi lado hay varias ánforas de barro de distintos tamaños, visto unas ropas simples, estoy descalza. Observo el mar... a nuestro costado pasa un navío deslizándose liviano y veloz hermosamente adornado, parece una visión, pasa tan cerca, que puedo ver los pares de sus remos y a sus tripulantes, sus velas desplegadas al viento pintadas en franjas de rojo y

blanco, observo la madera noble... en un instante desaparecen de nuestra vista. Vamos a la Atlántida, una isla entre el Egeo y el Mediterráneo, nadie lo ha mencionado, solo lo sé.

Madeleine Loayza

(Sueño con la Atántida en medio del Egeo, 2005 [inédito]).



Fig. 40. Minotauro. Museo de Atenas²⁸⁷. Autora tesis, 2018

Cuna de la civilización Minoica, la isla de Creta oculta otro imaginario infantil, atemorizante y seductor que despierta honda compasión/estremecimiento, el “monstruo del laberinto”, el temible Minotauro de nombre *Asterión* (Fig. 40).

Heraklión nos recibe una mañana de agosto; mi fantasía se extiende más allá del borde de las costas, anhelo encontrar al «ser de maravilla», híbrido portentoso, humano y animal. Desde el avión, lo imagino jugando en el mar como un niño. Su liberación, producto de mi fantasía, me enternece.

²⁸⁷ Minotauro (junio/2019) *Picasso y la antigüedad. Línea y arcilla*. Museo de Arte Cicládico, Atenas. Autora de la tesis.

Recorro los restos de muros de piedra del que fuera el palacio/laberinto de Cnosos, recojo fragmentos: articulo el rompecabezas. Me siento en los graderíos del primer teatro y recorro el primer camino de occidente. En los rincones y recovecos anidan los espectros, su sombra me persigue curiosa, presiento la imponente cerviz a mis espaldas y los afilados cuernos dorados, la vergüenza y obsesiva pasión de *Minos*.



Fig. 41. Palacio de Cnosos. Autora de la tesis. Creta, 2018

Disfruto con una idea «perversa»: quizás, el minotauro fuese el propio *Minos* obsesionado por los toros y su palacio, el laberinto (Fig. 41). Podría ser que en su «delirio» por el magnífico buey —regalo de *Poseidón* para honrarlo—, el rey haya perdido la cabeza (la razón humana) y se travistiera de mujer para yacer con la bestia y luego ocultara al objeto de su deseo/vergüenza en el mítico laberinto, haciéndolo accesible solo para él. La imagino una comedia de Aristófanes mientras recorro las salas del museo.

El Museo de *Heraklión* guarda los tesoros más bellos, la delicada orfebrería y alfarería hablan de una civilización excepcional. Las bellísimas pinturas: delfines y nadadores, jardines, fuentes, muchachos y mujeres de cabellos negros rizados y grandes ojos rasgados (en sus manos y cabezas, serpientes) honran las paredes del improvisado palacio. Súbitamente “conecto” con la

plaza de toros y las corridas españolas, los trajes de las bailaoras de flamenco, faldas en capas y estrechez de cintura, pechos que embisten el aire, rizos por doquier (en sus manos y cabeza, castañuelas y peinetas). La morfología y la idea del laberinto me seduce, lo considero un pretexto interesante para pensar el abordaje del espacio, el desierto-laberinto/ nómade.

Es posible que el «rugido» de la tierra creara el mito del «bramido» del temible *Minotauro* atrapado en el laberinto (el «bullicioso» *Bromio/Dioniso* metamorfoseado en toro), (Fig. 42), debido a los temblores que azotaban Creta, hasta que uno finalmente arrasó por completo el palacio de Cnosos, sus pobladores huyeron al continente y se asentaron cerca de Argos, en Micenas.



Fig. 42. Museo de Heraklión. Autora de la tesis Creta. 2019

La imagen del ser excepcional nos seduce de inmediato. Hijo de *Pasifae*, esposa de *Minos*, medio hermano de *Ariadna*. El mito cuenta que *Minos* intentó burlar a *Poseidón* quien le había entregado un magnífico toro blanco para que lo sacrificara en su honor; el rey, embelesado con el animal, burla al dios y sacrifica otro en su lugar. Encolerizado, el dios enloquece de deseo a *Pasifae*. Con la ayuda de *Delos* (constructor del laberinto), la reina se oculta en el interior de una

vaca de madera cubierta con piel auténtica para copular con el animal; dio a luz al minotauro, de nombre *Asterión*, a quien *Minos* encierra en el laberinto para ocultar la injuria.

Al minotauro le eran sacrificadas siete doncellas y siete efebos atenienses cada nueve años, deuda con los minoicos por haber asesinado a su príncipe *Andrógino*. El ateniense *Teseo* gracias a la estratagema del «hilo de *Ariadna*», logra salir con vida del laberinto, luego de matar al minotauro (Fig. 43); sin embargo, incumple su promesa de amor y abandona a su salvadora en la isla *Naxos*, donde *Dioniso* la halla desconsolada, la toma por esposa y le entrega la corona de *Anfitrite*, antigua diosa marina, esposa de *Poseidón*. Debido a la hazaña, y por haberlos liberado de la deuda, *Teseo* es considerado uno de los más grandes héroes del pueblo ateniense.



Fig. 43. La muerte del Minotauro²⁸⁸

Este ser condenado a la soledad conmueve al mismo tiempo que provoca pavor, sentimiento trágico. Incapaz de razonar, ajeno a su condición (más bestia que hombre), es víctima/verdugo. Oculto en el laberinto, *Asterión* no puede ser visto y tampoco puede hacer

²⁸⁸ Douglas, D. (2018). *Picasso Metamorfosi* (p. 74). Skira Editore. Milano: Palazzo Reale.

daño de forma deliberada. Fuerza atávica/telúrica que encierra en sí el secreto de su origen: la pasión entre lo humano y lo animal, producto del desvarío, como castigo de la divinidad.

El laberinto posee una morfología fascinante, moviliza nuestra curiosidad, seduce, nos «extravía»: perder para hallar. La experiencia de opresión/liberación, es tensión «deseante» que pone en juego el temor y la fascinación. Curiosidad insensata que ansía encontrar el ser de maravilla. ¿Hay un acto más insensato que entrar al laberinto?, ¿hay acto más insensato que jugar?

En el laberinto, la tensión nos activa interna y externamente; da lo mismo avanzar que retroceder, la entrada es al mismo tiempo la salida y viceversa. ¿Qué nos impulsa a poner un pie dentro? Entramos al laberinto para superar una prueba: encontrar la salida. Entramos para salir. ¿Desafiamos a la muerte jugándonos la vida en un despropósito? La «maravilla» es también lo «monstruoso»; no pertenece por completo a este mundo, entre la realidad y la imaginación, no hay otro modo de encontrarla. La escena es, precisamente, este espacio «intemperie», somos el «encuentro» con el minotauro, donde se devela el *thaumastón*.

Jorge Luis Borges, en su cuento *La casa de Asterión* (1947) y Julio Cortázar, en la obra de teatro *Los Reyes* (1949), reivindican al minotauro como un ser inocente, puro. Ese *otro* a quien se encierra porque su diferencia constituye una amenaza. Permanecen atrapados en el laberinto del mundo, menciona Borges, en un manicomio o cárcel. Encerramos todo lo que no se ajusta a la «realidad», lo que «avergüenza» y amenaza al sistema en este proyecto de mundo inventamos monstruos y justificamos su encierro. Cortázar acepta lo teratológico (figura del Minotauro)

aplicable a lo que menciona George Canguilhem²⁸⁹. Cortázar propone una inversión del mito, el minotauro es el poeta, el hombre de espíritu libre, en contraparte, *Teseo* es el defensor del orden, el fascista que va a matar al poeta. Pero será necesario introducirnos en el laberinto como imaginario y observar cómo opera en tanto juego.

Al interior del laberinto el corazón, el cuerpo y la cabeza, se disparan, se ponen en marcha. Se parte de una tensión/contradicción que supone no encontrarse con el minotauro; sin embargo, al adentrarnos en él estamos siempre a punto de encontrarnos con eso/ese *otro*. Tal estado hace que experimentemos el tiempo de otra manera. La estructura lineal estalla: cada segundo, cuenta. El sentido de la inmediatez —el aquí y el ahora— agudiza los sentidos, somos capaces de sentir la propia respiración, el latir acelerado del corazón, el sonido de cada paso. Solo frente a la resistencia es posible dar marcha atrás y cambiar de dirección, como ocurre en el juego: una vez que inicia no hay manera pararlo de forma voluntaria, solo rompiendo las reglas del tiempo o si acontece el accidente; es decir: lo impredecible rompe la regla (recordamos a Baudrillard) en el juego siempre se establecen reglas, nunca leyes. Sin reglas no hay juego, dentro del laberinto no podemos abandonar el juego, la contingencia del dispositivo formal/estructural lo impide de tal forma acciona el dispositivo mental, el laberinto se halla también en la mente y se estructura desde la memoria, la memoria evita reincidir en el error, al menos, no del mismo modo.

Cuando cometemos un error enfrentamos el fracaso, tropezamos de nariz contra el muro de piedra, recibimos el golpe; si el error se repite constantemente nos invade el pánico, la muerte

²⁸⁹ Se recurre a los monstruos para legitimar una visión intuitiva de la vida en la que el orden *se* desvanece frente a la fecundidad. Pero ese orden que se desvanece es *nuestro* orden; si la ficción poética bucea en el 'anti-cosmos' no es porque busque o se goce meramente en la abolición de un orden. Al menos en el caso de Cortázar la abolición del orden se funda en la necesidad, por momentos angustiosa, de descubrir un orden, de conocerlo." El artículo de Canguilhem es el titulado La monstruosidad y lo monstruoso. (citado en *Diógenes* (Buenos Aires), No. 40 (diciembre, 1962) Editorial Sudamericana. P. (En, "Los Reyes", p. 539).

ronda cercana, sigue nuestros pasos, el vértigo aumenta, el tiempo se acaba (¿Quién echó a andar el reloj de arena?). El tiempo nos devora ¿podemos evadirlo? quizás existe una posibilidad: invitarlo a jugar con nosotros. El arte juega con el tiempo, el ser humano no ha hecho otra cosa que jugar con él, lo distrae como a un niño pequeño, inventa estratagemas. En el laberinto se conjugan espacio y tiempo, el laberinto está hecho para burlar al tiempo. Pensar es poner en marcha el laberinto de la mente, ganarle tiempo al tiempo, entretenerlo. Cuando jugamos o nos dedicamos al «ocio» decimos: ¡Voy a pasar el tiempo! ¡Voy a matar el tiempo!

En el laberinto el tiempo cobra forma y lo que cuenta es el tiempo. No sabemos cuándo encontraremos la salida, el tiempo se «entretiene»; si no hallamos la salida, el juego se torna cruel, opera en contra —de aliado a enemigo— hasta desear encontrarnos al minotauro para poner fin al martirio.



Fig. 44. *Minotauro contemplando amorosamente a una mujer dormida*. Autora de la tesis. Museo Nacional Pablo Picasso París, 2021

Los juegos establecen, como regla, un tiempo. No podemos extender el juego de manera indefinida porque el tiempo adquiriría *rasgo de realidad*. Ya no es el tiempo del juego, sino el tiempo de lo real. El tiempo de la cotidianidad, cronológico, marca un final, la realidad se agota.

No salimos vivos del laberinto por cuenta propia, no es posible, nadie lo logró jamás. El minotauro carece de entendimiento, actúa por instinto, si llegase a salir del laberinto no entendería que está «afuera» porque tampoco sabe que se halla «adentro»; está en un *no lugar*: el laberinto. *Teseo* logra salir con la ayuda de *Ariadna*: su amor hace de *Teseo* un héroe. El amor vence a la muerte y el tiempo vence al amor. *Teseo* vence al minotauro, a la muerte, ha obtenido tiempo, ya no precisa del amor.

Otro artista subyugado por la imagen del Minotauro es Picasso. Mirar su obra anima el espíritu lúdico, la diversión y el ingenio sentidos en cada trazo, el goce sensual ¡Qué capacidad maravillosa de convocar la risa! La energía de un niño jugando en la orilla del mar, *Eros* desatado. Permanecemos inmóviles ante los ocurrentes rostros que semejan «monstruos» de cien cabezas, miles de ojos y millones de miembros; capacidad multiplicadora que nos conduce de regreso al interior del laberinto, a través de la geometría mítica, sagrada, donde el sentimiento trágico transmuta en risa, en libre carcajada. En este laberinto «picassiano» caben todas las posibilidades; sin embargo, prevalece la inocencia, el juego que desconcierta, la captura imposible. El minotauro/pintor juega con nosotros a las escondidas y se divierte. El humor resiste al dolor, sorprende; lo erótico adquiere relevancia al despertar una imaginación lúdica acompañada al humor.

Juan Groch (Picasso. Enigmas de su obra erótica, 2005), hace referencia a esta carga erótica presente en su obra. En reiteradas ocasiones cita a Picasso: «Entre arte y erotismo no hay diferencia». Así, la obra de arte exige una respuesta de quien la observa (y continúa la cita) «Un hombre no ha de quedarse indiferente ante una obra de arte, no ha de pasar lanzándole una ojeada negligente... Tiene que vibrar, conmoverse, crear a su vez, con la imaginación si no puede

hacerlo realmente» (Groch, pág. 23 y 25). En la *Suite Vollard*, convive lo real y lo imaginario, el minotauro es parte de la mitología personal del pintor de su apasionado temperamento. «(...) su naturaleza híbrida entre lo animal y lo humano nos hablan con claridad de su carácter de *sombra* en un momento intermedio de integración en su conciencia» (Groch, 2005, pág. 63). Necesidad que se expresase de mil modos diferentes, infinidad de variaciones de sí mismo «Soy una mujer. Todo artista es una mujer. Y además ha de ser una zorra» (Groch, 2005, pág. 54). Nos interesa esta actitud dispuesta al riesgo, al juego, como una «diversión seria»; observamos el carácter irónico y sarcástico de su postura, la intención lúdica que la anima, se enfrenta a sí mismo desde el humor; así, «eleva» el insulto de «zorra» al asignárselo a sí mismo.

La entrega apasionada es, en sí misma, erotismo puro. Se deja seducir por la propia obra y nos seduce, sostiene el juego, nos lleva de revelación en revelación hasta la maravilla, como resultado de una exploración ingeniosa y placentera. El laberinto de espejos que es su obra nos devuelve el propio perfil multiplicado en preguntas, arrebatos de trazos, color, espacio, vértices y fugas de tiempo.

Su obra es la música de *Pan* capturada, repinte de sentires, nuevamente entregada al vuelo, reavivada por el duende, «poseía» del fauno/pintor. Los minotauros de Picasso despiertan ternura y espanto (Fig. 44), necesarios para desatar su bestialidad híbrida y gestar la atracción salvaje, curiosa y prohibida.

5.10 El ruiseñor ciego: el canto de la entraña

Elijo mi propia *Odisea* arrojándome voluntariamente hacia los lugares que honran la imaginación desbordada de mi infancia, juventud y madurez; la parte sagrada que convoca mi inocencia curiosa y osada.

La intimidad de la casa del poeta andaluz «aviva» el más allá en este tiempo: encarna espectros dueños de la palabra que desarman nuestro mundo cierto. De vuelta al espacio espectral, entre la realidad y la maravilla que levanta su palabra, atravesamos la puerta/umbral de *La Huerta de San Vicente*.

Los anfitriones «ausentes» se develan en cada objeto en que «vibra» su presencia, (el balcón abierto de la habitación de Lorca «aroma a naranjas»), espacios profanados con mi desmedida pasión de *médium*. Los objetos son restos inmortales, nos trascienden, testigos silenciosos de nuestro paso por esta tierra; respiramos los espacios, recogemos los pasos, olfateamos las huellas, imaginamos las voces. Los espectros «rondan» espacios y objetos, al reivindicar su presencia en cada detalle adquieren dimensión sagrada; se «activan» desde la experiencia «sentida», cobran brillo, pulcritud y permanencia: destacan. Testimonio de lo que fue y ya no será más, desde el aquí y el ahora presente. La selección de los objetos define la condición de origen del acto creador y determina su alcance. Hay objetos que poseen una memoria almacenada, son capaces de «atraer»y «despertar» la imaginación creativa del actor y el espectador, «claman» ponerlos en juego, «susurran», gritan y se lamentan, necesitamos aprender a escuchar y despertar las voces que habitan los objetos.

Gonzalo Armero en su obra *Federico García Lorca, vida, poesía*, refiere el relato que hace José Mora Guarnido en *La Arquitectura del cante jondo*, sobre su paseo con Manuel de Falla por Granada:

...desde una ventana salió la canción antigua, pura, levantada con brío frente al tiempo (...) aquella guitarra no era la guitarra que viene en los estuches de pasas y tiene manchas de café con leche,

sino la caja litúrgica, la guitarra que sale por las noches cuando nadie la ve y se convierte en agua de manantial. La guitarra hecha con madera de barca griega y crines de mula africana.

(Armero, 1998, pág. 54)

Ese fue el momento en que a Falla se le ocurrió organizar el concurso de *Cante Jondo* en los bosques de abedules de la Alhambra. Lorca²⁹⁰ fue uno de los entusiastas que se involucraron en el evento.

La vida se reinventa también desde los objetos, al transformar sentires y humores, arrancar lágrimas, risas y aullidos. El *Cante Jondo* nace de primitivos sistemas musicales de la India como manifestación del canto; el Flamenco, consecuencia de este, tomará forma en el siglo XVIII, señala Guarnido²⁹¹.

²⁹⁰ Recuerdo el poema de Lorca “La guitarra-poema de la siguiriya gitana (cante jondo)” ejercicio con Natalia Iosifovna, maestra de voz, para entender como el tempo y el ritmo vive en todo.

²⁹¹ El Cante Jondo es un canto teñido por el color misterioso de las primeras edades de la cultura; el cante flamenco es un cante donde se nota la seguridad rítmica de la música construida. Color espiritual y color local: he aquí la honda diferencia. Es decir: el cante jondo, acercándose a los primitivos sistemas musicales, es tan solo un perfecto balbuceo, una maravillosa ondulación melódica, que rompe las celdas sonoras de nuestra escala atemperada, que no cabe en el pentagrama rígido y frío de nuestra música actual y quiebra en pequeños cristallitos las flores cerradas de los semitonos. El cante flamenco, en cambio, no procede por ondulación sino por saltos, como en nuestra música. Tiene un ritmo seguro, es artificioso, lleno de adornos y recargo inútiles y nació ya hacía siglos cuando Guido d`Arezzo había dado nombre a las notas. El cante jondo se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo y a las músicas naturales del chopo y la ola; es simple a fuerza de vejez y estilización. Es, pues, un rarísimo ejemplo de canto primitivo, de lo más viejo de Europa, donde la ruina histórica y el fragmento lírico comido por la arena aparecen vivos como en la primera mañana de su vida (...) Por eso mientras muchos cantos de la península tienen la facultad de evocarnos los paisajes donde se cantan, el cante jondo canta como un ruiñeñor sin ojos. Canta ciego y por eso nace siempre de la noche. No tiene mañana, ni tarde, ni montañas, ni llanos. No tiene más que una luz de noche abstracta donde una estrella más sería un irresistible desequilibrio. Es un canto sin paisaje y por lo tanto concentrado en sí mismo y terrible, como un lanzador de jabalinas de oro a gente oscura que llora por detrás de los árboles. La figura del cantaor está dentro de las grandes líneas: el arco del cielo en lo exterior, y el zigzag que asciende dentro de su alma. El cantaor cuando canta celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz. Tiene un profundo sentido religioso del canto. Se canta en los momentos más dramáticos, y nunca jamás para divertirse, como en las grandes faenas de los toros, sino para volar, para evadirse, para sufrir, para traer a lo cotidiano una atmósfera estética suprema. La raza se vale de estas gentes para dejar escapar su dolor y su historia verídica. Cantan alucinados por un punto brillante que tiembla en el horizonte. Son gentes extrañas y sencillas al mismo tiempo. (Citado en Armero, 1998, p. 54).

Nos atrae aquello que se halla en el límite de la sinrazón, la hibridez de las formas antiguas del cante jondo (los soleares y la siguiriya), cantos de raíz que son desespero por ser agua, pájaro, o nube «la siguiriya es como un cauterio que quema la garganta y la lengua del que la dice». Hay un ardor, una quemazón, un fuego que se enciende que es pura pulsión de vida «los cantores son mártires de la pasión irresistible del cante» (Armero, 1998, pág. 54). Al *cante* le da vida la percusión del propio cuerpo, las palmas que sacan (ese adentro negro) hacia afuera, a la luz de las manos encendidas «la noche oscura del alma», poema de San Juan de la Cruz, para romper el cristal del optimismo y entregarse a la fatalidad, aliarse con ella, como según José Mora Guarnido lo hace Manuel Torres²⁹² «sentidor intuitivo de la fuerza de los ‘soníos negros’, vital representante de ese misterioso poder de sentimiento y expresión empujado desde los pies, que es el ‘duende’» (Armero, 1998, pág. 57)

El zapateado y las palmas en conexión con la tierra —madre raíz de donde extraemos la fuerza que nos «sostiene»— son desafío, un llanto/llamado a los muertos que se fuga por los pies para recordarnos el lugar en el que este cuerpo/tierra, cuerpo/desierto detendrá su danza. El hacer del creador es contradicción, dice Lorca, no existe otro camino pues se necesita la violencia; el contratiempo, en el acto de crear. Es más herida, que cura; veneno más que medicina «En nuestra época el poeta ha de abrirse las venas para los demás» (Armero, 1998, pág. 185). El zapateado y las palmas son los instrumentos de carne y hueso de aquellos que poseen únicamente el propio cuerpo; el cuerpo/instrumento al que acompaña la guitarra es el tesoro que guarda el duende.

²⁹² La primera conferencia de Federico García Lorca sobre el Cante Jondo la daría en *Plaza de los Aljibes de la Alhambra*.

Miro al bailar y no me siento sola, me acompañan al igual que a Galván espectros conmovidos con su danza del tiempo inmóvil. La alegría subyace a la tragedia como presencia/ausencia que irrumpe en otro cuerpo vivo, lo atraviesa con un revoloteo de cuerpos que vienen y van. Cortejo y apareamiento entre este mundo y el de *más allá*, espacio/desierto en el que vivos y muertos se asombran por igual desde las ventanas de sus ojos ciegos.

El cantaor cierra los ojos cuando canta para asomarse a ese adentro y reconocerlos en su propia sangre, *sangre negra*; reinventa mundos en las formas diversas del *cante* para envolver al espectador y hacerle obra de arte, «resucitar» a sus espectros como imágenes, sueños, memoria.



MUJER EN LLAMAS

Escritura performativa infinita

Madeleine Loayza Cabezas

Valencia 2021, año de la pandemia COVID-19.

Como mujer de teatro, vivo en la cuerda floja, inventando lo que no existe. No me detienen las voces de «mal agüero», me deslumbran de igual modo la ternura y el horror: de ambos he aprendido. Me sostengo en el asombro, encendida ante todo lo que me mueve a vivir. He resistido medio siglo en pie para agradecer cada día la maravilla de hacer lo que hago. Solo quiero agitar mis entrañas en ese espacio vacío —útero/hoguera— que es el teatro. Estoy aquí y ahora comprometida con mi elección de vida, enamorada de la realidad que construyo, a la par que apuntalo mi corazón, mi cabeza y mi cuerpo, día a día.



Fig. 45. *Sombra*. S. Hidalgo, 2018

¿Qué busco? La belleza propia y la ajena, la capacidad de sorprenderme de mí misma, la pureza que guardo en la entraña porque es solo mía. La conmoción ante lo inefable: un teatro con rostro de «recien nacido», inocente. Juego al teatro para rebelarme y sacar a la luz el lado más puro del horror; me llama el teatro que se «ensucia» y se atreve a mostrar lo que no es, aquello que somos incapaces de reconocer de nosotros mismos: la fragilidad que habla de la propia muerte es el amor. El teatro esta naciendo siempre *entre* mundos. Presencia viva de la ausencia y por eso doblemente vida/espectro; nos habla del más allá desde el más acá, poesía

íntima y presentimiento, seducción de lo recientemente alumbrado, pureza. Convivio de la belleza inefable y su revés, rebelión y ternura que nos recuerda: *ser humano*.

Estructura de la dramaturgia esceno-performativa

La obra se estructura en nueve pasajes, sin progresión narrativa (nueve son los meses que toma gestarse humano, autofecundación). Se sugiere alterar en cada función el orden de los pasajes constituidos en tres ejes: el contexto, la acción imaginada y el texto/voz. El primero aborda el fundamento conceptual o sentido motivador del pasaje; el segundo, es en sí, la acción esceno-performativa del pasaje; el tercero corresponde al material escrito/vocal que incorpora la actriz a la performativa escénica.

Esta escritura performativa es el punto de partida para la exploración práctica que alumbrará a su vez una nueva dramaturgia, nunca definitiva.

Los pasajes del rito

La exploración performativa toma como referente los *Misterios Eleusinos*, (ritos de iniciación al culto de las diosas *Démeter* y *Perséfone*), para reflexionar acerca de la vida y la muerte desde el amor, con énfasis en el vínculo madre/hija/o. Los *Misterios Eleusinos* operan como una imagen guía de potente carga espiritual que la artista-investigadora recrea a partir de una mitología personal, inquietudes existenciales y experiencia de vida.

Se trata de una escritura performática liminar que opera en las fisuras *entre* un modo de acción simbólica y otro. Escribir desde el cuerpo, para el cuerpo del otro —lector/espectador—; transitar la narrativa oral/corporal/escrita, cuidando la presencia/ausencia del otro, el tipo de trato y relación que queremos brindar a los demás.

Proponemos un relato paralelo a los *pasajes del rito eleusino* con los *pasajes de la obra performativa*, que sirve como guía para la presente escritura, así como para la propuesta esceno-performativa²⁹³.

La *muerte*, sacudón que nos coloca ante lo relevante: la verdad de uno mismo. Cuestionamiento íntimo, personal, único e irrepetible. Llegar hasta el *umbral* de la vida y la muerte. Viajar a través de todos los elementos de la *escena* y de regreso a la *realidad cotidiana*.

La iniciación en los Misterios Eleusinos²⁹⁴, conlleva perdurar más allá de la propia muerte. Los no iniciados (espectadores) permanecen en el fango/bardo filtrando agua con una criba, si no pasan la prueba deben enfrentar a los demonios/guardianes de las puertas (aquello con lo que dialoga/interroga la actriz). La iniciación era una vivencia única, especial y penetrante (de los espectadores), éxtasis, convocado por técnicas que provoca estados psíquicos jamás experimentados que permiten una percepción sobrenatural («*tensión erótica*»). En ese estado, el iniciado se encuentra cara a cara con *Deméter*, lo experimenta como algo real, embargado por el éxtasis, la cercanía de la diosa (aquello con lo que se encuentra la actriz) es felizmente percibida en ese momento, pues saben que de estas entrañas brotará una vida nueva: vida y muerte van de la mano (la escena y la vida son una). Cada iniciado, a través de esta experiencia, se libra del miedo a la muerte (se responde a si mismo/a). Los Misterios filosóficos y sobrenaturales son la

²⁹³ Las palabras en cursiva dan cuenta del recorrido escénico-performativo.

²⁹⁴ Los misterios son una forma de religión personal, llevada al plano íntimo, donde se busca una dimensión espiritual profunda que depende de una decisión privada, con la finalidad de aspirar a alguna forma de salvación. El miedo a la muerte es un hecho de la vida inevitable que nos une a los seres humanos. Cuando uno ve la muerte de cerca, aparece el miedo y la preocupación por cosas que no se pensaban antes. No reflexionamos sobre los acontecimientos hasta que nos toca. Por eso, cuando se llega al último escalón de la vida terrenal, uno piensa que algún tipo de purificación. De este modo, los misterios son la llave maestra para una “vida futura” de paz. La raíz intrínseca de los misterios podía dividirse en dos posibilidades: curaciones e inmunizaciones; y supuesta beatitud después de la muerte, por otra.

base de las creencias. La doctrina esotérica, aporta enseñanzas de mayor profundidad y sentido para quienes penetran en la esencia de las cosas. Dos marcos de actuación: uno público o exotérico, comprensible para todos; y uno secreto o esotérico, comprensible para los iniciados (la obra se puede percibir desde estos dos marcos, dos posibilidades para el espectador).

El primer acto de los misterios mayores era trasladar los objetos sagrados (los objetos vivos de la escena, y demás objetos, incluido el ropaje), desde Eleusis hasta el Eleusinion, templo en la base de la Acrópolis de Atenas.

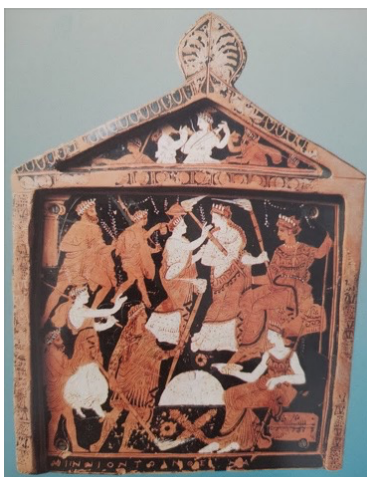


Fig. 46. Escenas del culto de Eleusis²⁹⁵ (*Iacchos* presenta a *Démeter* los misterios)

Los *Mysteria*, procesión que recorre de Atenas a Eleusis: la gran celebración tiene lugar en la sala de iniciaciones; el *telesterion* (la sala del teatro o espacio donde se desarrolle la obra), alberga miles de iniciados (Fig. 48). El hierofante (la actriz-directora) revelaba las respuestas sagradas. *Démeter* concedía dos dones: el trigo, (maíz), y los misterios que guardaban la esperanza de una vida futura feliz y próspera. El iniciado (espectador) recibía el don de la eterna

²⁹⁵ Kalliopi, P. A (2010). *Eleusis*. Caisse des Recettes Archéologiques, Athenes (pág. 17).

bienaventuranza en su camino sagrado al otro mundo y se le otorgaba el sentido de ver en su interior la contemplación de la verdad.

El espacio

La obra se basa en la morfología semicircular del laberinto, dividido en tres niveles, con un total de nueve subespacios interconectados que desembocan en el centro. El pasaje décimo (10) corresponde el centro del laberinto y, es a la vez, el primero (1), entrada/salida. Los pasajes no responden a una lógica causal, su «imagen» circular opera en «copresencia». Una vez dentro del laberinto/obra, se presentan diversas opciones de avance; los pasajes/escenas, a excepción de los pasajes primero y último, pueden trastocarse en cada función. El *caos*/desorden «habita» al interior del *kosmos*/orden que lo contiene.

Equipo involucrado

La obra cuenta con el soporte de varios artistas cercanos a la investigadora, amigos y profesionales del arte escénico ecuatoriano²⁹⁶.

Idea original, investigación y autoría: Madeleine Loayza

Diseño gráfico: Mauricio Maggiorini

Música y letra de las canciones: Martín Salcedo Loayza.

Fotografía y video: Martín Salcedo Loayza.

Diseño de iluminación: Gerson Guerra.

²⁹⁶ En anexos se adjuntan los CV de los miembros del equipo.

Escenografía, vestuario y utilería: Madeleine Loayza, Ana Lía Padilla, Edmundo López (*Díos shoes*), Rommel Tandayamo (Colectivo *La Bocina*)

Asistencia danza: Carolina Vásconez

Asistencia dramaturgica: Carmen Jijón

Ejecutante: actriz-performer/directora: Madeleine Loayza.

Consideraciones previas

Disposición espacial: una sola fila de espectadores ubicados en semicírculo, máximo treinta personas. Trabajo uno a uno.

Duración: 90 minutos.

Escenas/movimientos: 9

Dispositivos tecnológicos: proyección de videos y fotografías

Sonido: música (viva)

Dispositivos objetuales:

1 batea antigua de madera (mercado de Otavalo), cabe la mujer.

1 esqueleto/escultura (madera de cedro hecho a mano, Colectivo *La Bocina*²⁹⁷)

5 kilos de arroz (Manabí).

5 kilos de sal (Océano Pacífico)

2 panes de maíz (Imbabura)

²⁹⁷ Proceso de construcción del esqueleto (utilería). Artista Rommel Tandayamo, 2021. Obtenido de: https://www.dropbox.com/sh/f3ak09xw3ay4jvx/AABgc_pmh9l-VND014pDBV8Ta?dl=0

- 1 litro de leche de cabra (Pijal)
- 1 litro de lágrimas (hechas a mano)
- 2 espejos de mano (*París, Porte de Vanves, Marché des puces*)
- 1 cortina de gasa blanca (Otavalo).
- 1 par de coturnos blancos (*Díos shoes* by Edmundo López, Quito)
- 1 capullo de crisálida blanco donde cabe el cuerpo de la mujer.
- 1 par de manos de yeso.
- 1 máscara-efigie de *Dioniso* (*Eleusis-Atenas*).
- 1 camisón rojo (seda)
- 1 camisón blanco (lino)
- 1 canasto para cargar niños a la espalda (totora del lago San Pablo)
- 2 aventadores (totora del mismo lago)
- 2 sillas vienesas de mi bisabuela (recicladas)
- 3 ramas de árbol en tres tamaños diferentes (auténticas y tratadas)
- 1 pañuelo blanco de 45 x 45 cm (lino).

Pasaje primero: El jardín de *Perséfone*

Pureza del movimiento, lo inmóvil, la pausa y el silencio.

«La pureza no se puede perder nunca cuando se la lleva dentro»»

(Camarón de la isla²⁹⁸)



Fig. 47. Flores negras y blancas. S. Hidalgo, 2018

ENTRADA DE LOS ESPECTADORES

Silencio puro/ausencia de la palabra/o sonido alguno.

El Anfitrión/Anfitriona recibirá al visitante en el «Umbral». Entrarán uno a uno, hasta ubicarlos dentro del recinto. El espacio semicircular, cinco grupos de seis bancas, sin respaldo, de diversa longitud y altura. Cada invitado escogerá donde tomar asiento.

²⁹⁸ (2018) *Camarón. Documental de investigación/emotivo*. Obtenido en: Netflix. Duración: 1 hora y 44'

CONTEXTO

La entrada de los invitados hace parte de la «acción» del primer pasaje. Destaca lo inmóvil y el silencio de su presencia. Ellos son los «protagonistas». En pasaje termina cuando todos se hallan dentro del espacio esceno-performativo.

La noche del San Pedro/Cotacachi

El oráculo-esfinge trenza sus cabellos de hiedra bajo la higuera, a la noche serán serpientes, sus bocas escupen el «canto cruel» que asciende desde el inframundo, ruego de diosa secuestrada. *Perséfone*, la del aliento leve, no olvida el sabor de la granada, la sangre agridulce del pecho materno. Las piedras se encienden en la oscuridad, encierran corazones al rojo vivo: son las abuelas y los abuelos. El canto cruel asciende en vapores y medicinas, entra por las faldas de la vidente acariciando su sexo, sus pechos y lengua hasta vomitar el jugo sagrado. Gemidos, gruñidos, arcadas, (significantes). Las escalas de las voces de los muertos, sus últimos suspiros. Escucha tu propósito. El cielo estrellado, la neblina en las faldas de la mama y el taita. En pie hasta el amanecer, sostengo en ambas piernas/pilares todo el dolor humano; me balanceo, respiro, me mezo y acuno a mi misma. *La Ménade* observa el universo desplazarse de atrás hacia adelante y de adelante hacia atrás. Por eso tiene el cuello quebrado. El universo tiene rostro de hombre. El abuelo fuego gatea como niño y toca los tambores. Es más negro que la noche más negra, es la noche primera. Las semillas de la planta sagrada que aliviana el sufrimiento a los humanos a nacido de la mano del frenético. Ahora lo sé, me preparaba para recibir el golpe mortal que me volverá inmortal.

La corteza de la diosa

La obra *es* el laberinto, espacio de tránsito semicircular.

El espectador se «pierde», tratando de descifrar el enigma.

La *Pitonisa* les «susurra» al oído la respuesta/pregunta.

Suspendida en el aire, vuela.

El espacio es el círculo sagrado.

El que transita el laberinto es el espectador.

La bestia mitad hombre/mujer-pitón, aguarda

Petrificada en el mármol de las milenarias canteras de *Éfeso*, Anatolia.

La diosa de la que mana miel y leche.

Zumbido de abejas y olivos, aceite para ungir.

La diosa permanece hechizada.

Dentro del sarcófago de su carne/mármol

Armadura en pie de guerra por siglos.

El espíritu de la diosa escapa al amanecer.

Gusta del sol, la danza y el cante.

Por la noche vuelve a su cuerpo/tumba,

para honrar a la noche, la luna y las estrellas.

El polvo del tiempo sobre sus hombros,

el reloj de arena no se detiene jamás,
mientras el templo se hunde en el pantano,
la última columna/nido de cigüeña se yergue desafiante.
El centro es el centro, diminuto.
Alrededor vacío por donde transita el espíritu de la diosa.
La bella permanece inmóvil.
No acumula años, ni arrugas: almacena tiempo.
Sé cuándo debo partir.
Hago silencio.
—bajo el ruido—
Escucho el llamado.
Caen los últimos granos de arena.
Observo a la diosa de carne/mármol.
No más sangre y grito.
No más llanto y risa.
No más.
Partir con una rosa/roja en la boca.
El último abrazo:
Las voces que arrullan a la diosa

antes de partir.

Ella es el oráculo.

Ella predice su futuro.

Ella niega su futuro.

Ella es el futuro.

ACCIÓN IMAGINADA

Advertencia:

Mirar indirectamente a la *Pitia*, salvo desear convertirse en estatua de piedra o de sal.

La anfitriona/esfinge-oráculo

Llevará un camisón ligero de gasa natural blanca.

Dará las espaldas al público.

Utilizará un espejo para mirar al público y, en el segundo espejo una fotografía de su rostro fijo, “como si” fuese el rostro vivo.

Sentada sobre el trípode, detrás del cortinaje blanco.

Junto al trípode una rama de árbol de cabeza, como bastón, cetro o tirso (ramas/raíces).

Esperará que el último de los asistentes tome asiento, y *sienta* el silencio.

Portará un ropaje que la envuelve de pies a cabeza como capullo/crisálida de seda, un par de coturnos blancos como *Dioniso-Zagreos*, el cazador/cazado, descuartizado y engullido, quien renace con el sacrificio del cabrito recién nacido.

El capullo de seda queda suspendido en el aire, flotando.

Sobre el cortinaje blanco proyecciones de miradas humanas/animales miran al espectador.

TEXTO

Oráculo: Pide que cierren los ojos....

Abra el presunto cuerpo y exponga todas sus superficies: la piel con cada uno de sus pliegues, arrugas, cicatrices, con sus grandes planos aterciopelados y, junto a ella, el cuero y su vellón de cabellos, el abrigo suave del pubis, los pezones, las uñas, los cascos transparentes del talón, la leve ropavejería poblada de pestañas de los párpados; pero no solamente eso: abra y extienda, explicita los labios mayores, los pequeños labios con su red azul, bañados de mucosidad; dilate el diafragma del esfínter anal, corte longitudinalmente y aplane el negro conducto del recto, luego del colon, luego del ciego; a partir de ese momento la banda será una superficie completamente estriada y contaminada de mierda; como si con sus tijeras de modista abriera las piernas de un pantalón, ándele, ponga en descubierto el presunto interior del intestino delgado, el yeyuno, el íleon, el duodeno o bien, en la otra punta, suelte la boca de las comisuras o arranque la lengua hasta su raíz distante y pártala, extienda las alas de murciélagos del paladar y de sus húmedos subsuelos; abra la tráquea y conviértala en el armazón de un casco en construcción; provisto de bisturís y de las pinzas más agudas, desmantele y deposite los haces y los cuerpos del encéfalo; luego extienda toda la red sanguínea intacta sobre un inmenso jergón, y la red linfática, y las

delicadas piezas óseas de la muñeca y del tobillo; desmóntelas y colóquelas de punta a punta con todas las capas del tejido nervioso que recubre el humor áqueo y con el cuerpo cavernoso de la verga, y extraiga los músculos mayores, los grandes filetes dorsales, extiéndalos como lisos delfines durmientes. Haga el mismo trabajo que hace el sol, o la hierba, sobre su cuerpo cuando usted se asolea.

(Lyotard, 1990, pág. 9)

La noche del león alado

La plaza desierta se inunda. Es casi la hora.

Ella ríe, delirante, con la lluvia hasta las rodillas: Conjura a la tempestad.

Bramido del cielo.

Él responde a las súplicas: la inunda de agua sal.

Arde. Enciende. Quema.

Abrazada al león alado espera al barquero.

Nadie/Sola.

Negros caballos transfigurados en barcas emergen del abismo. Revientan en tropel al filo de la plaza.

Lo imposible: mármol-mar. La ciudad acuática retorna al origen.

Nada más bello que dejarse caer a fondo,

apretada a las heladas escamas,

a horcajadas del deslumbrante tritón.

Pasaje Segundo: Encintada

Oscuridad, dame tu mano y vamos a jugar de mil maneras.

«A queré, y a perdoná yo quiero enseñá a mi niño»

(Gitana de la calle, Granada).

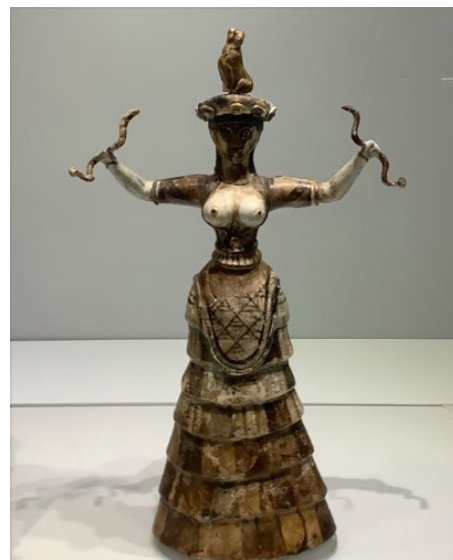


Fig. 48. Museo Arqueológico de Heraklión, Creta. Autora de la tesis, 2018

CONTEXTO

La doncella manca

El río abraza su cintura, faldas y pechos mojados. Ella golpea la ropa contra las piedras. Él avanza a sus espaldas, (la toma con violencia por los cabellos). Surge el grito. Él ejecuta dos movimientos, veloces y exactos (con su “machete”). Se hace el silencio. Dos peces gemelos (rojo brillante) huyen corriente abajo. Ella tiembla, su cabeza golpea las piedras, el rostro se hunde hasta el fondo, (revoltijo de trapos, cuerpo y cabellos). El río/amante la arrastra hasta la

orilla. *Ellas* la nombran: despierta, se lleva ambas “manos” al vientre, *las* siente, *lo* siente: hijo del río, y de nadie más.

ACCIÓN IMAGINADA

Ella, acurrucada dentro de la batea de madera llena de arroz blanco; no sabemos si viva/muerta: no importa.

El cuerpo del niño/niña, abrazado a su vientre, cubierto con cintas blancas; no sabemos si está vivo o muerto: tampoco importa.

Ella “sumerge” en las semillas de arroz sus manos ausentes, ahora muñones.

Ella carga a sus espaldas al niño/a, dentro de un canasto de totora, ambas manos envueltas en vendas blancas.

Ella remoja sus pechos de pan con leche.

TEXTO

«Este Dios es mi niño. Esta carne divina es mi carne. Está hecha de mí. Tiene mis ojos, y la forma de su boca es la mía. Se parece a mí. Es Dios y se parece a mí. Y ninguna mujer, jamás, ha disfrutado así de su Dios, para ella sola. Un Dios muy pequeñito al que se puede estrechar entre los brazos y cubrir de besos. Un Dios calentito que sonrío y respira, un Dios al que se puede tocar; y que vive»²⁹⁹.

²⁹⁹ Extracto del primer texto escrito y dirigido por J. P. Sartre, Barioná, el hijo del trueno (Universidad Francisco de Vitoria [UFV] Madrid, 2015)

Pasaje Tercero: Las voces que arrullaron a la princesa

«Un dolor tan agudo, como alfiler que atraviesa el infinito»

M.L

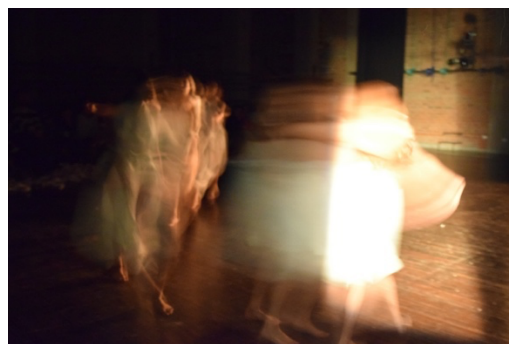


Fig. 49. *Luz pura*. S. Hidalgo, 2018

CONTEXTO

«Nunca he visto morir a nadie, mi curiosidad es insaciable. El cansancio se posa sobre él como un enorme pájaro y frena sus movimientos, su cuerpo que ya sólo es una ondulación del terreno, agitado por un leve temblor de tierra, hasta que alcanza el reposo y acata las leyes de la gravitación que nos acostumbramos a llamar muerte (...) La sospecha, o quizá la certeza, de que ya no participaré más de esta vida, o la punción lacerante con la que mi cuerpo ansioso de sueño absorbe semejante certeza, me empuja a dar otra vuelta absurda alrededor del agua estancada que no deja atisbar su fondo»³⁰⁰.

³⁰⁰ Extractos del cuento *Traumtext*, de Heiner Müller (Müller, (2012)

ACCIÓN IMAGINADA

Un camino de un pie de ancho y el largo de cinco kilos de sal de mar, gruesa y blanca. La mujer avanza lentamente con pies descalzos.

La rodean *espectros acústicos* (niños/niñas).

Ella atraviesa el camino,

Ella canta.

Retira las vendas del esqueleto con sus dientes.

Arrulla al esqueleto y lo guarda en el capullo de crisálida.

Con sus dedos cava en la sal tumbas diminutas.

Siembra en las tumbas su aliento.

Cubre los agujeros de sal.

Ella mira *con ojos de niña*, se aproxima a los asistentes, sostiene un pañuelo blanco entre su rostro y el de ellos/ellas, les susurra con ternura infinita.

TEXTO

1. Chigualo esmeraldeño (Prado, 2017) (Geova, 2020) (Centro Catequístico Francisco Palau, 2020)

“Adiós niño” (cantora: Rosa Wila) (Wila, 2013)

Adiós niño, la gloria te está llamando (tres veces)

Niño subite al cielo, la gloria de está llamando

Anda limpia los caminos, la gloria te está llamando

Para cuando vaya allá, la gloria te está llamando

Tu padrino y tu madrina, la gloria te está llamando

Adiós niño, la gloria te está llamando (tres veces)

Niño cuando te vas, la gloria te está llamando

Me dejarás tu corona, la gloria te está llamando

Para cuando yo me muera, la gloria te está llamando

Con ella sube a la gloria, la gloria te está llamando

Adiós niño, la gloria te está llamando (tres veces)

2. «Esta vida, así como la vives y la has vivido, tendrás que vivirla otra vez e innumerables veces más; y no habrá nada nuevo, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indeciblemente pequeño y grande de tu vida tiene que volver a ti, y todo en el mismo orden y sucesión, y también esa araña y esa luna entre los árboles, y también este instante y yo mismo. El eterno reloj de arena de la existencia volverá siempre a invertirse, y tú con él, grano de polvo del polvo».

(Nietzsche, 2011, pág. 223 [Aforismo 341])

3. Almita triste, almita pequeña, almita fría. Los nombres de niños ahogados en el Mediterráneo.

4. «Cuando muera voy a contarle todo a Dios» (Aide, Kadish, 5 años, bombardeo de Siria, 2016)

Pasaje cuarto: El ruiseñor ciego

Pautas para bailar con la propia sombra

«La muerte es un metro cuadrado que anda dando vueltas por la plaza...»

Torero Miguel Dominguín



Fig. 50. Pichón. Nauphila, Grecia, autora de la tesis, 29 junio de 2018

CONTEXTO

Aclarar la intención del movimiento. Velocidad/agilidad: *aleteo* de pies, baile aéreo. Movimientos simples/exactos: dos y dos, no más. Movimiento que revienta el aire, carga que explota, metralla. El acento dentro, implosión. El giro/catapulta lanza el movimiento, energía tremenda, el cuerpo es un resorte. Extremar el movimiento hasta que el cuerpo tiemble. Cesar de golpe, remate/destello. El cuerpo reserva/estalla, la desmesura. Instante/deslumbramiento rítmico. El trasfondo/espacio, la audiencia/ silencio, la retirada de la *bailaora* en la oscuridad. Súbitamente.

El toro era del norte, rojo y henchido, se le veía subir por la pradera como las barcas egipcias que traen a los emisarios y las vendas perfumadas. Ella estaba ya en la vaca luminosa, delfín de oro entre las hierbas, y fingía un mugido solitario y blando, un temblor en la piel de la voz (...) El toro vino a ella como una llama que prende en los trigos. Todo el oro fúlgido se oscureció de pronto y Axto, desde lejos, oyó el alto alarido de Pasifae. Desgarrada, dichosa, gritaba nombres y cosas, insensatas nomenclaturas y jerarquías. Al grito sucedió el gemir del goce, su lasciva melopea que en mi recuerdo se mezcla todavía con azafrán y laureles. No sé más, Axto murió en mitad de una palabra. Me acuerdo de la palabra: sonrisa

(Cortázar, 1949, pág. 4).

ACCIÓN IMAGINADA

La esfinge

La escena/corrida de toros, ceremonia sacrificial y simulacro:

Aparece la Parca-Esfinge, custodia del oráculo.

Ave inmensa con alas de totora, ser híbrido: mujer/muerte-arpía.

Al-Leteo infinito.

Anuncia con sonidos extraños un lenguaje extinto, mezcla de todas las lenguas.

Ave voraz...

Alas y torso, piernas cercenadas en el vuelo.

Aparición del inframundo, dientes humanos.

Dos picotazos: uno en cada ojo...

La mujer

Ella viste de negro.

Ella sostiene un capón rojo-sangre.

Ella “torea” con el capón rojo-sangre.

Ella baila, sola.

Ella se hace el amor a sí misma, (besa la palma/rostro de su mano apasionadamente).

Ella canta, acompañada

Ella insulta sin voz.

Ella se rasca la cabeza para ver si germinan mejores ideas.

Ella se golpea la cabeza.

Ella dispara con sus manos “ausentes” a los presentes.

Ella palmotea revés de dorso y palma. Las palmas suenan como el fuego.

Ella no tiene manos. Palmear es hacer sonar las sílabas del alma.

Ella conoce el lenguaje de señas (el lenguaje de los “sordomudos”, los espectros) pregunta en silencio: ¿las penas saben nadar? ¿las manos saben nadar? ¿la segunda voz, la voz otra, la verdadera?

La Gorgona/vedette

Se burla de sí misma (la parodia con el metro cuadrado)

La playa llena de cadáveres. Ella, en traje de baño y gafas oscuras, busca su metro cuadrado donde tomar el baño de sol. Moscas invisibles la rodean, sobrevuelan los cadáveres invisibles y las cabezas visibles, ella las “espanta” (Las moscas —de Sartre— “chupan” los ojos; por eso los muertos los mantienen cerrados, moscas de la carne, la carroña las atrae)

TEXTO

Pautas para bailar con la sombra:

«Tiramos la cadera para arriba»

«No me hagáis medias tintas»

«Arriba, no abajo, pensá en rodillas pá arriba»

«De lo seco, crezco»

«Que no acaba nunca».

«Hay que aprender a soltar los tacones»

«Aguantemo’ ahí»

(Cante)

«Estoy viviendo en el mundo

con la esperanza perdía;

no es menester que me entierren

porque estoy enterrá en vía».

(Cante gitano, Sevilla)

Pasaje quinto: La despedida para siempre jamás

«La mujer se rehace y trasmuta en las llamas del propio aliento,
dialogo infinito, por los siglos de los siglos... amen»

M.L.



Fig. 51. Tu pelvis. M. Salcedo, 2020

CONTEXTO

Doce años después he descifrado el acertijo: Quien ama cuida. Descienden el Sol y la Soledad. Caída en picada al fondo del abismo, mi cabeza no resiste más embestidas del alma, no hay respuesta, ni explicación alguna: las cosas pasan, es todo. Explicaciones inútiles. La única respuesta que ansío no llegará.

ACCIÓN IMAGINADA

Ella porta un vestido de seda rojo, zapatos rojos de tacón alto, labios rojos.

De su cuello cuelga un letrerito que no alcanzamos a leer, lo enseña al público, sin sonreír.

Entra él/gato

Él coloca dos sillas vienasas una frente a la otra a una distancia de tres metros.

Ella se sienta en una de las dos sillas vienesas, la que tiene en frente se halla vacía, desde siempre y para siempre jamás.

Él/gato (no sabemos todavía quién), entra con una bandeja de plata, sobre la cual hay dos copas y una botella de *bordeaux*.

Él/gato destapa y sirve la botella de vino en ambas copas, deja la botella en la mesa.

Ella agradece sin sonreír, no bebe.

Él/gato la mira con impaciencia de siglos.

Ella aguarda con paciencia de milenios.

Él/gato delgado, bello. Ella y él/gato se aman. Él/gato se arroja a sus pies, recorre sus piernas con su boca. Ella acaricia su cabeza entre sus piernas. Él/gato maúlla en su regazo. Él/gato le dibuja en la parte trasera de las piernas una línea desde el talón hasta el muslo, le dibuja sobre la piel unas medias *leg avenue* con línea negra y unos ligeros. Se miran con intensidad.

Él/gato le da una bofetada y sale.

Ella, sola con la copa de vino, desde siempre y por siempre jamás.

La sobreviviente Alicia/Julieta³⁰¹ inicia el “diálogo”, ocupa alternadamente una silla y otra, se trata de un “paseo infinito”. Se enfatiza en el caminar distinto/igual desde una silla a la

³⁰¹ Coincidentemente el nombre del personaje es el de mi abuela materna de noventa y siete años, Alicia Julieta Arboleda Espinosa de los Monteros, sobrina-bisnieta de la quinta generación de Mariana de Jesús, la “Azucena de Quito”, santa beatificada el 20 de noviembre de 1853, por el Papa Pío IX. Mariana de Jesús de Paredes, primera santa quiteña, patrona del Ecuador.

otra, se escucha cada paso que se acerca/aleja, con tacones o pies descalzos. Alicia/
Julieta, uno/dos/miles de pasos que van y vienen, desde siempre y por siempre jamás.

TEXTO

A: Lo que más extrañaré: no ver tus viejos huesos calentándose al sol.

J: Tu mirada al verme llegar.

A: Tu tristeza/alegría rondándome.

J: Acariciar con mis manos ausentes, tu ausencia.

A: Sentirte aullar por las noches.

J: Sufrirte en cada caricia.

A: Morirte a voluntad.

J: Quédate con mi lengua...

A: Mi sexo...

J: Mis dos manos...

A: Te entrego mi cabeza extraviada y llena de gusanos.

J: Pero... ¡ay! ¡devuélveme mis ojos! ¿qué daño pueden hacerte?

A: ¡Piedra ya eres!

J: ¿Qué te arde? ¿Qué te enciende? ¿Qué te quema?

Se escuchan las voces de las nueve mujeres, cartografía sonora de testimonios en respuesta a las tres preguntas formuladas: ¿Qué te arde? ¿Qué te enciende? ¿Qué te quema?

El amor me arde por dentro, veo su ausencia: escapa; me habita y abandona. Me enciende el silencio de esta vida, las preguntas internas, los momentos presentes en calma. Me quema la injusticia, me quema el dolor y el sufrimiento, la tierra sufre. Me quema mi cuerpo. Soy una mujer que desconozco, su presencia me aplasta. Mis carnes flojas me sofocan, me avergüenzo. Mis pasos se relentizan. No gozar de mi cuerpo, ni tomar la vida que ahora se desvanece, alma y corazón atrapados en mi cuerpo. Nostalgia de vivir. Ciega ante mis dones. ¿Aún pueden, pulsarme la vida y el gozo? ¿Podré mirarme como la diosa que soy? Que mis abuelas se conduelan de mí. Que el miedo no marchite mi ser. Me arde, la luna llena, ataque de pánico, llanto. Ansío desaparecer. Me duele el útero. Siento terror de que ya no me quieran. Una niña sin consuelo. Podría morir. Me siento rota. Enloquecí. Me arde cuando el tiempo se acelera en mi mente, me arden la injusticia y la presión. Me quema el sufrimiento de mis hijos, la rabia y el maltrato, me queman. Cuando tengo que callar y quiero gritar. Me enciende viajar al cielo solo sentándome, sentir la vibración de la música, un chocolate me enciende, viajar dentro de un libro, la risa de mis hijos cuando mirándonos a los ojos simplemente, somos.

Pasaje sexto: La metamorfosis del espectro

Había una vez... una luz pequeña, luciérnaga, estrella, ¡voz o mirada!

M.L.



Fig. 52. *Perfil*. M. Salcedo, 2021

CONTEXTO

Un día de pronto ya no nos reconocemos ante el espejo: perdemos la batalla contra el tiempo. El deterioro irremediable del cuerpo físico y mental se anuncia. La mente, consejera cruel, cruje, anticipa el inminente desastre: la decrepitud toca nuestra puerta. Escuchamos su risa burlona del otro lado. La pesadilla se hace realidad. La tierra se abre a nuestros pies, nos llama, hambrienta. Perdemos: el equilibrio y el sabor a la vida. La mirada se arruga, adviene el mundo gris, antesala de la blancura inmóvil, silente, definitiva. Somos: restos de memoria. Antes del último embuste, la imaginación y el delirio llegan para salvarnos. Somos, *más del allá que aquí y ahora*, pasajeros en tránsito, metamorfosis del espectro, *al fin*, el ser humano ha quedado atrás.

Carta para Antonin Artaud (pendiente de entrega: el cepillo de dientes y el chocolate).

Tu muerte me mata

Recojo mis entrañas, milímetro a milímetro.

Las pupilas viajan desatadas.

Aquieto la piel insoportable.

Sacudo uno a uno mis suspiros.

El corazón encogido desaparece, solo es temblor.

Noche eterna a pleno día.

Me asomo al abismo de la pregunta estúpida,

pronto vendrá el dolor,

el supremo,

el de la pérdida irremediable: jamás tu risa.

El cordero permanece impávido.

La fuente calla.

Los humores ascienden del fondo.

Los sonidos de la *Pitia* no se escuchan, se presienten.

El temblor está adentro, no afuera.

El mensaje es claro: resiste.

Opinamos, calculamos a regañadientes.

Nos mordemos la lengua.

¡Arena del tiempo, ponte a danzar con el aire!

No quiero...

olvidar el timbre de tu voz,

el exacto acento de tu risa,

tu frente sembrada de preguntas.

Aúllo tu nombre en silencio.

Sacudo con furia las entrañas imposibles.

Regalarte mi aliento: último beso.

Enclavarme en tu mirada.

Matarte, antes yo misma,

con estas manos ausentes,

para dejar de esperar...

¡Que se rompan todas las copas! ¡Todas!

Quiero el vidrio molido de tu aliento leve.

ACCIÓN IMAGINADA

La acción performática que se propone se realizó por primera ocasión en 2014, muestra final del taller de performance del maestro Gonzalo Rabanal³⁰².

De espaldas al público se mira al espejo. *Medea/Medusa*, habla/gruñe, resopla con la boca y los ojos, rabia y lágrimas, los movimientos de la boca intensos, escupe espuma por la boca. Los ojos estáticos/extáticos, blancos. Sobreviene la quietud.

Ella, está semidesnuda.

Ella, sentada en la silla vienesa.

Ella se coloca bandas elásticas por todo el cuerpo:

piernas, brazos, senos, rostro, cabello, reformándolo.

Ella, se pinta la boca de rojo.

Ella, sonríe.

Su cuerpo a punto de estallar.

³⁰² Gonzalo Rabanal comenzó su carrera en 1987 con su primera exposición *La life en la raja* (Galería Enrico Bucci) y con la formación del colectivo Los Ángeles Negros (sic), donde conjuntamente con Jorge Cerezo y Patricio Rueda realizaron breves intervenciones que plasmaban las dimensiones de la marginalidad y su huella en el espacio urbano. Entre su obra de *performance* se destacan *El cría cuervos* (Museo de Arte contemporáneo, 1999), donde el artista llega a un acuerdo con su propio hijo para que este lo azote veintisiete veces; *Mal decir la letra* (Museo de Arte Contemporáneo, 2000) que problematiza la educación familiar y donde participan el padre y los tres hijos de Rabanal junto al payador popular [Santos Rubio](#); *Cuadro Inmóvil* (Centro Cultural Alameda, 2002) elaborada a partir de la referencia a la obra pictórica de Francis Bacon; *La cosa de la carne* (Museo de arte contemporáneo, 2004) donde reflexiona sobre la erotización, la violencia y el consumo en relación al cuerpo. Ha realizado varias *performances* en el extranjero, como *Entre Pieles* (Alemania, 2002), *Padres hijos y madres* (Argentina, 2007) y *Auras de cuerpos hechos* (Italia 2008). Cofundó el colectivo multidisciplinario *Deformes*, que tras realizar importantes talleres y encuentros desde el año 2002 organizó la Bial Internacional de Performance DEFORMES (2006, 2008, 2010, 2012 y 2014) donde han asistido importantes artistas de la escena internacional, lo que ha contribuido a la consolidación de la disciplina, al diálogo y la colaboración entre los artistas de diferentes generaciones, a la revisión crítica e histórica de la disciplina en Chile y a la sistematización de los estudios teóricos de la performance. Obtenido de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95355.html>

Ella, corta con tijeras las bandas elásticas que la aprisionan.

Ella canta.

TEXTO³⁰³

Texto de la canción: “Nuestro juramento³⁰⁴” (bolero³⁰⁵)

Autor: Julio Jaramillo

Si *tú* mueres primero *yo* te prometo,

sobre *tu* cadáver dejar caer,

todo el llanto que brote de *mi* tristeza,

y que todos se enteren de *mi* querer.

A partir de esta estrofa, será cante jondo

Si *yo* muero primero es *tu* promesa,

escribirás la historia de nuestro amor,

con toda el alma llena de sentimiento,

la *escribirás* con sangre, con tinta sangre del corazón.

³⁰³ Las palabras en cursiva han sido intencionalmente modificadas con respecto al original (*yo/ tú; tú/yo; mi/ tu; tu/mi; tú/mi; tú/yo; mi/tu; escribiré/escribirás; escribiré/escribirás*).

³⁰⁴ Jesús. Benito *Nuestro juramento*. Cantautor: Julio Jaramillo. Obtenido de: https://www.youtube.com/watch?v=NI3JS_10ssg

³⁰⁵ Diario “El Universo” (2010). Bolero del puertorriqueño Benito de Jesús, popularizada por el cantante y compositor ecuatoriano Julio Jaramillo. Obtenido de: <https://www.eluniverso.com/2010/07/01/1/1378/nuestro-juramento-cancion-boricua-volvio-ecuatoriana.html/>

Pasaje séptimo: El arrullo de la princesa

«Yo soy ceniza, la ceniza es tierra, la tierra es una diosa, entonces no estoy muerta».

(Himno de Démeter. Pp. 40-89. siglo VII a. C.)

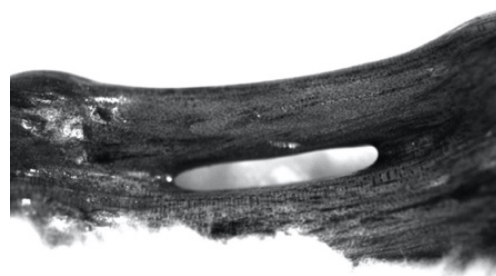


Fig. 53. *Hombro y agua*. M. Salcedo. 2021

CONTEXTO

La madre que llora a su hija arrebatada. La furia de la madre es el hambre del ser humano. La diosa se oculta en la anciana y se devela diosa en su plenitud. Las flores son *Perséfone* (*Narciso-narcótico*). La mujer en las llamas sagrada se purifica. Mensajeros del inframundo. Mensajes del *hierofante*. Cese de la guerra. Regalos y ofrendas a las diosas. *De parte de la princesa muerta*³⁰⁶

Autoretrato

Doncella, retratas los canelos con tu pincel de hebras de fauno, sin saberlo, te entregas al abrazo del rey de las sombras: Hades, desde siempre, acechada por el dios, tu loco enamorado. ¿No te fue posible descifrar el enigma? ¿Develar la trampa del dios enamorado? Disfrazado de pájaro se deslizó en tu lienzo, fijó su mirada en ti y tú, se la devolviste arrobada. Tu perdición: te detuviste

³⁰⁶ Título del libro escrito por Kenizé Maurad (regalo de mi prima F. C. cuya temprana muerte motivó esta escritura)

a escuchar su canto, sin miedo, maravillada. En ese instante muerto de amor el inmortal, tomó figura de un corcel blanco. Loca de amor la mortal montó en su lomo. La tierra tronó y se abrió de par en par... Por un instante pude mirar el paraíso prohibidos a los mortales: el río Estigia y tú a horcajadas de él, radiante. Se perdieron en el bosque oscuro, de árboles infinitos, cuyas copas ocultan la luz, sus raíces: las de todos los árboles de la tierra. Doncella, regresas en primavera a cubrir de amor a tu vástago a quien dejaste regando el jardín. En marzo, el día de su nacimiento, vuelves, y coronas de flores sus rizos, mientras duerme. Él te sueña, como te sueño yo en este instante, regresas a noche perpetua, presa de la adoración de un dios.

ACCIÓN IMAGINADA

Ella sentada en un trípode. Arrulla el esqueleto con calavera de ternero entre sus brazos. Rellena amorosamente el esqueleto con migas de pan que toma con su boca. Antes de la media noche ambas arderán en llamas, hasta que los huesos descansen.

TEXTO

«¡Oh, *Helios*! Hónrame a mí, ¡que soy diosa!, si alguna vez he regocijado con palabras u obras tu corazón y tu ánimo; y también a la hija que di a luz, dulce retoño, famosa por su hermosura, cuya voz afligida alcancé a oír al través del vano viento —cual si fuese violentada—, aunque no lo vi con mis ojos. Pero tú, que con tus rayos contemplas desde el divino éter toda la tierra y el Ponto, dime sinceramente, si es que **en** alguna parte viste a mi hija amada, ¿cuál de los dioses o de los mortales hombres se la ha llevado, cogiéndola a viva fuerza, contra su voluntad y durante mi ausencia?». (Acedo, 2020)

Yo, la del espíritu disponible, calmo y sereno.

Soy la luna arrebatada por la tierra,

La que rinde su centro por completo,

sumida una de sus partes por siempre en la oscuridad.

Soy satélite del dios bifronte, luz y oscuridad.

¡Estais todos apestados! ¡Tiemblen!

Pasaje octavo: La anunciación

«Para que le nazcan manos nuevas hay que cantarle al otro, ayudarle a partir sin miedo».

M.L.

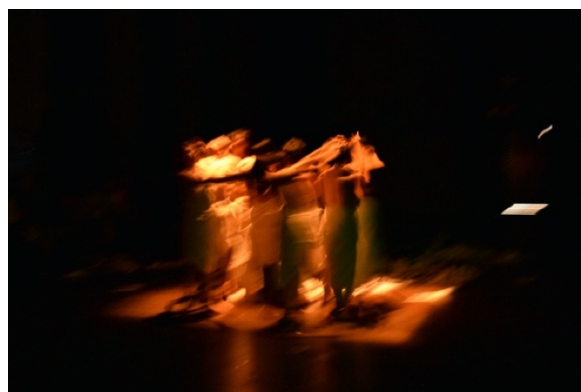


Fig. 54. *Canto y danza*, S. Hidalgo, 2018

CONTEXTO

La primera noche sentí sus pies regordetes posándose sobre las tejas de la casa. Mi abuela había dejado el tentador dulce junto a mi cama, mi único gusto por la vida. Fue amor a primera vista. Desde entonces, cada noche siento su aleteo, el batir de sus enormes alas de totora ya no me asusta. El ángel mestizo sentado al filo de mi cama devora el dulce de higos. Lo miro curiosa mientras finjo dormir. Mi agonía se prolonga una noche más. *(Mientras transcurre la obra, se cocerá un dulce de higos, su olor inundará lentamente el espacio hasta que la cocción alcance el punto, al culminar la obra se compartirá el manjar con cada asistente)*

ACCIÓN IMAGINADA

Permaneció tumbada, desde las cinco de la tarde hasta siete días después. Todo era gris oscuro. Hubo un relámpago, acompañado de un violento trueno, y la habitación de la moribunda quedó

iluminada por una luz cegadora. Tras ese repentino fenómeno, abrió los ojos, levantó la mano derecha, con el puño y una expresión amenazadora:

Ella —¿espectro, sombra, fantasma?— dirige la *V sinfonía de Beethoven*, sin sonido (lenguaje de los muertos/lenguaje de sordomudos).

Ella se carcajea con la *V de Beethoven*, sin sonido, sin manos.

Ella dirige la *V de Beethoven* con sonido

Ella se carcajea con la *V de Beethoven* con sonido, con manos.

Ella es una directora de orquesta:

Directora del coro de carcajadas y risas de los espectros.

(Prótesis de madera, manos pequeñas de niña)

TEXTO

«Morirás en el mar.

Tu cabeza mecida por las rugientes olas,

tu cuerpo meciéndose en el agua,

como un barco perforado.

En la flor de la juventud te irás

antes de cumplir los treinta años.

Salir temprano no es una mala idea;

pero seguro lo es si mueres solo

sin que ninguna mujer te llame a su abrazo:

Déjame abrazarte en mi pecho,

Tengo mucho espacio.

Déjame lavar la suciedad de la miseria de tu alma.

Huiré de una patria azotándome la espalda con latigazos día y noche;

de una mujer que no sabe cómo alimentar mi alma con el néctar de su cuerpo.

Huiré de todo

para abrazar con indiferencia la muerte.

Estás destinado a ir;

hoy, mañana,

o al día siguiente.

Nadie puede detener la pesada rueda de la destrucción

corriendo sobre el cuerpo de la vida.

Todo es en vano.

No vendrá ningún salvador de último minuto

a rescatar el cuerpo del mundo.

Todo es en vano.

Sin destello de luz

para espantar la oscuridad.

Todo está muriendo:

el tiempo, el idioma.

Carcajadas. Sueños.

Canciones. Amor. Música.

Todo en vano.

Todo se ha ido

excepto un vacío violento,

cadáveres envueltos en un silencio melancólico

y un fuerte aguacero de destrucción».³⁰⁷

Penélope

No volverá, jamás volveremos a vernos. Su cuerpo fue devorado por el monstruo que habita en el corazón de los cerdos devoradores de niños. Ya no le temo a las insaciables fauces de *Escila* y *Caribdis*. Ahora solo recibo sus huesos. Las playas mediterráneas vomitan las sobras, fauces

³⁰⁷ Abdel Wahab Yousif, poeta sudanés ahogado en el Mediterráneo. La predicción de un joven poeta sudanés sobre su destino se hizo realidad el pasado mes de agosto cuando se ahogó en el Mediterráneo. Abdel Wahab Yousif, más conocido como "Latinos", murió cuando una lancha neumática repleta de inmigrantes africanos se hundió en el mar poco después de zarpar de Libia rumbo a Europa.

Latinos eran bien conocido entre la joven generación de fanáticos de la poesía en Sudán. El cóctel de privaciones que había soportado en su corta vida coloreaba sus versos con espesos matices de melancolía. Nacido en Manwashi, sur de Darfur, en el seno de una familia pobre, *Latinos* logró, contra viento y marea, abrirse camino a la Universidad de Jartum. Pero ni siquiera la licenciatura que obtuvo en la Facultad de Economía le abrió una ventana de esperanza. Como decenas de jóvenes de Darfur su último recurso fue Libia, una puerta a través de la cual sucesivas oleadas de africanos continúan enfrentando todos los peligros con la esperanza de llegar a salvo a las costas europeas. La trágica muerte de *Latinos* el pasado mes de agosto provocó conmoción entre sus amigos y fanáticos de la poesía en Sudán. Además de la tragedia, se dieron cuenta de que la forma en que murió fue una demostración perfecta de un escenario que se describió en su verso reciente: *Morirás en el mar*. Obtenido de: (Africafundation.org, 2020)

indolentes, la miseria de los cerdos de corazón de piedra. En el principio de los tiempos Circe los convirtió en cerdos todavía no alcanzan semejanza humana. Los cerdos de hocicos de piedra y entrañas de piedra, bebedores de sangre, se ceban de tiernas pieles de infantes. Trituran sus huesos con sus hocicos de piedra incapaces de escuchar los alaridos. Yo los escucho. Cada noche, las olas traen sus lamentos. Salgo (siempre al amanecer) ya no para esperarte, ya no te espero. Recojo tus huesos entre caracoles, conchas y estrellas de plástico. Reconozco: la falanfe del índice de tu mano derecha, un trozo de tu pie izquierdo, la esquina de tu pelvis, y la curva de tu calavera, en el lugar exacto dónde se hallaba tu boca. Cuando junte todos tus huesos terminaré mi obra. Tu esqueleto colgará delante de mi puerta, así, en las madrugadas y atardeceres, acompañada de la flauta de *Pan*, parecerá que has vuelto. Al menos eso podré contemplar: la sombra de tu esqueleto.

Pasaje noveno: Acuérdate de mí

Ella: ¿Dónde estás?

La sombra: Tan cerca, como puedas imaginarme

M. L.



Fig. 55. *Libación*. S. Hidalgo. 2018

CONTEXTO/TEXTO

Conjugar el verbo traspasar:

Yo traspaso.

Tú traspasas.

Él traspasa.

Nosotros traspasamos.

Vosotros traspasáis.

Ellos traspasan.

*Besos de muerte*³⁰⁸

Se besaban a través del pañuelo blanco: tal era el desvarío; ciega ella, perdió también un trozo del pómulo hundido y él la punta de su nariz. No malgastaron ni uno solo de sus besos. La noche del eclipse fue tal el ardor que se comieron a besos los labios. La monja de la leprosería encontró al día siguiente la ventana de «Julietta» abierta de par en par y, en el piso, el pañuelo de «Romeo» ¡Última frontera!

ACCIÓN IMAGINADA

Ella y él sostienen un pañuelo entre sus rostros. Cada vez que alguien se quede con el pañuelo, el otro dará las espaldas al público, ocultará su rostro de algún modo, con otra parte del cuerpo o con los objetos. No se le verá a ninguno el rostro. Ella y él “recitan” el texto “traspasar” (énfasis en el humor negro, parodia de tragedia griega). Ella y él se aproximan indistintamente al público y formulan preguntas a través del pañuelo.

Ella se recuesta en la batea de madera.

Él coloca el pañuelo sobre el rostro y una moneda en cada ojo, arroja encima de su cuerpo un puñado de sal, otro de arroz.

El cantor está entre el público, se pone a cantar acompañado por su guitarra. Si el cantor no está presente físicamente, se proyecta el video; se llevan a cabo las mencionadas acciones en otro espacio y en otro tiempo, futuro/pasado/presente, no importa).

³⁰⁸ Basado en un hecho real de hace casi un siglo. Testimonio de un familiar; “ella” contrajo lepra, a pesar de lo cual, “él” la visitaba todos los días, se besaban a través de un pañuelo. Fallecieron en el “Hospital San Lázaro de Quito”: orfanatorio, leprosería y manicomio.

TEXTO/CANTO**Canción: *Ruiseñor***³⁰⁹

Autor: Martín Caetano Salcedo Loayza.

Voy

cazando al ruiseñor

sin eco de su voz

canto de trovador

tras piel de plumas voy

cazando al ruiseñor.

Voy

y es que hoy te vi

volaste hasta aquí

huyendo de ti.

Volverte

y luego beberte (bis)

El viento agudo mi luna

te miro cantando

³⁰⁹

Salcedo. Martin (2021). Ruiseñor. Obtenido de:
<https://www.dropbox.com/s/nuv6alof32u4nco/WhatsApp%20Audio%202021-08-31%20at%2009.32.26.mpeg?dl=0>

y dejo de hablar

el viento agudo mi luna

me miras cantando

y dejas de hablar.

Deja, deja de tocarme

deja de mirarte al sol

deja de mirarme.

Sentir tu fuerza y tu latir

canto que me vio nacer

me vio crecer.

Voy

cazando al ruiseñor

sin eco de su voz

canto de trovador

tras piel de plumas voy

cazando al ruiseñor.

Solo voy dos pasos detrás de ti, dos pasos, nada más.

(la cantaora improvisa, *cante jondo*).



Fig. 56. *Vida*. S. Hidalgo 2018

Se sugiere: Escuchar la flauta de *Pan* (al amanecer y en el ocaso).

¡Comedia finita est!

Nota final

Aquí termina este viaje de 1083 días, suman el número 12 que representa una estructura completa, equilibrada, constituida divinamente. Las 609 suma el número 15, simboliza el amor y los cambios que el amor trae a la vida, nuevos comienzos en el amor, éxito en el amor, cambios importantes en la vida, nuevas elecciones, nuevas ideas y nuevos esfuerzos creativos.

CONCLUSIONES

Concluimos la travesía aceptando el desafío inicial: embarcarnos en el propio cuerpo, sintiendo a fondo los «temblores», el movimiento oracular: *saber volver* a una misma. La pregunta se entrega, circula de mano en mano y de corazón en corazón; por un instante: reposa y se «ancla» en este cuerpo-mente-virtual de papel-plumas, aéreo y terreno que, a momentos arde y otros se escurre fuera de control.

Desandamos el camino de estos «cincuenta pasos» atravesando humores (propios y ajenos), «revivimos» después de cada pérdida/partida, recogemos aciertos y errores, los «acunamos» con sabiduría y bondad, reconciliándonos con nuestras limitaciones. Salimos por la puerta de la *casa matriz* para habitar la distancia y sumergirnos en palabras *otras*. El paisaje se extiende reconocible/irreconocible, diversos. Ahora *sabremos volver* al espacio sagrado donde aguarda la *maravilla*, nuevo intento: diseñar geografías del alma, vivir y amar.

El recorrido que deriva en esta tesis validan el enunciado: La «tensión erótica» como experiencia senso-perceptiva y receptiva entre actor/espectador en el montaje esceno-performativo: Descripción de un cuadro, resulta del modo en que se articulan los elementos que configuran la poiesis teatral, a través dispositivos contrahegemónicos (liminales, relacionales y testimoniales); que, como reflexión teórico-empírica basada en la praxis, construye la base conceptual y escritura performativa: *Mujer en llamas*; como hipótesis de la presente investigación.

El estudio abordado destaca la importancia de Eros en el pensamiento filosófico y su alcance («tensión erótica») en la poiesis teatral en tanto dispositivo «contrahegemónico». Reflexión que gesta el soporte conceptual y dramático de la escritura performativa: *Mujer en llamas*,

enfocándose en los dispositivos poéticos que convocan dicha, desde la experiencia autoetnográfica como artista-investigadora, dramaturga-directora y actriz.

Como lo hemos señalado, la investigación artística recurre a una combinación de métodos, algunos científicos, como el estudio de caso con énfasis en su variante fenomenológica. Con respecto al espacio donde se realizó la investigación, se trata de una experimentación de campo (*in situ*) que observa y registra como retroalimentación, las reacciones y opiniones de los involucrados (muestra intencional). Como características de los resultados obtenidos, el presente estudio articula las *metas procedimentales* que descubren y evalúan los diferentes modos de la acción artística generada y las *metas conceptuales*, en lo que respecta a la reflexión desarrollada sobre el tema de estudio a partir de la praxis; como *meta indirecta* señalamos la «aparición» del cuerpo dramático *Mujer en llamas*, a más del soporte conceptual planteado al inicio como objetivo específico.

A continuación, retomamos los objetivos específicos propuestos, en correspondencia con las conclusiones:

El objetivo 1: *el enfoque epistemológico de la investigación desde la perspectiva de la filosofía, la teatrología y praxis teatral*, observa que, la eroticidad en el pensamiento filosófico en resonancia con la teatrología como estrategia de humanización (ética de lo erótico) opera como dispositivo “contrahegemónico” en la praxis teatral contemporánea. Tal afirmación resulta de la I Parte: Enfoque epistémico y metodológico de la investigación, capítulo 1: *El flechazo de Eros: El origen liminar de la “tensión erótica»* (perspectiva filosófica y alcance escénico). *Eros*, fuerza vital creadora, activa en escena «*tensión erótica»*», por medio de dispositivos que desestabilizan el modo habitual de percepción de los involucrados, gestada desde la

intencionalidad y devenir de la experiencia convivial; el carácter liminar de la «*tensión erótica*» se observa en la *erótica platónica: Eros, interfaz* entre el mundo de lo físico y lo metafísico. En contraparte, la concepción vitalista artaudiana instala la animalidad de la carne (*chair*); ambas miradas en cierto modo convergen en Ortega y Gasset (*Estudios sobre el amor*, 2018) en su planteamiento con respecto a la *percepción micrológica* del artista que opera por intención e intuición y que pone atención en el detalle y singularidad de los fenómenos.

El matiz liminar de la «*tensión erótica*» —pulsión emancipadora de *Eros* y *Tánatos*— halla «cuerpo» en la acción performativa del montaje *Descripción de un cuadro*; actor/espectador se reconfiguran de forma mutua y constante desde el placer, en tanto la escena experimenta «la finitud del límite» y el «exceso», plantea H. Marcuse (*Eros y Civilización*, 1983). Los dispositivos escénicos propuestos *desbordan* el estado habitual de percepción del espectador desde una lógica del «estallido». En consecuencia, categorías racionales como la sensatez y utilidad entran en crisis debido a una «extenuación del sentido», como la califica Baudrillard, (*De la seducción*, 2011). De este modo, la dinámica escénica actúa por «desgaste» y no en progresión, afirma R. Valles (*Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*, 2015), pues la «*tensión erótica*» da cuenta de la experiencia perceptible y perecible: «ensual más que conceptual», «intuición más que noción» (Marcuse, 1983).

En lo concerniente al objetivo 2: La presencia de Eros en el pensamiento filosófico y su incidencia en la praxis teatral centrada en el encuentro actor/espectador, se destaca la escena performativa que retoma la magia ritual como ethos erótico o «razón libidinal» (Marcuse, 1983). Así, la experiencia sensible del actor se extiende y completa en la experiencia del espectador y viceversa; en tanto rito sagrado referenciado con el mito, ansía «proximidad con la divinidad»,

asevera W. Otto (*Dioniso. Mito y Culto*, 2017). En consecuencia, la maravilla (thaumastón) resulta del proceso de hibridación de ambas experiencias. Tal acto entraña osadía, pues enfrenta lo impredecible y lo inefable del encuentro con la alteridad. Esta experiencia performativa liminar se sostiene en un trayecto audaz: Por un lado, es resistencia activa que observa el intercambio lúdico y por otro, resistencia política desde el amor y la muerte; la dinámica de ambas fuerzas constituye amenaza para el sistema, pues despierta la rebelión del espectador como apropiación espiritual «desposesión», al decir de Byung-Chul Han (*La agonía de Eros*, 2017).

Así mismo, la «*tensión erótica*» por medio de dispositivos transgresores (en resistencia), acumula tensiones que se conducen en la ejecución del acto mismo, al tiempo que articulan la complejidad de la escena. En este proceso, la curiosidad del espectador se aviva mediante la *contención* de Tánatos que, simultáneamente, sostiene en inquietud la *extensión* de Eros: encuentro de realidades enfrentadas, goce vital, intuitivo y lúdico, «reversibilidad seductora» (Baudrillard, 2011), que amplía el territorio de la experiencia humana.

De este modo, la «*tensión erótica*» acontece siempre que el espectador se involucre en el juego y acepta el «simulacro». Para el actor, objetivar estrategias de seducción implica un compromiso ético con el contexto en resistencia a toda forma totalizadora. La osadía de *Eros* provoca la inversión constante de roles, subordinación/insubordinación en el «juego cortejo», asegura M. Fimiani (*El verdadero amor y el cuidado común del mundo*, 2014), entre la «presión» del amante/actor y la «cerrazón» del amado/espectador. Se trata de un control consciente del *exceso* de fuerzas que alternan entre la posesión y la entrega. Así, la tensión entre los diversos lenguajes se incrementa hasta la «posible ruptura» (Deleuze, G. y F. Guattari, 2001)

y provoca deliberadamente una reescritura desacostumbrada de la escena, que exige al actor y al espectador «arrancarse» sí mismos (Byung-Chul Han, 2017); esto es: superar la negación del otro. La fascinación ante lo desconocido y distante acontece como idea de un tiempo que nos excede y transforma en *la experiencia del instante*. La indagación espaciotemporal de la escena nos cautiva desde la percepción de lo no habitual y lo diferente.

En este contexto, la dirección escénica impulsa la organización polisémica, la lógica del «estallido» permite incorporar el devenir escénico y construir un lenguaje nuevo que se gesta desde el accidente y la espontaneidad e intensifica la experiencia del espectador, quien sostiene el sentido de la exploración escénica desde su ética personal, «muestra» su fragilidad como estrategia que estimula la creación desde el sentimiento de lo trágico: acontecer a la «intemperie» gesta la maravilla híbrida (frenesí y belleza).

En correspondencia con el objetivo 3: *la «tensión erótica» como intensidad sostenida (pasión) entre actor/espectador, a partir del análisis de los elementos que constituyen la poíesis teatral: poíesis productiva y poíesis receptiva del montaje* «Descripción de un cuadro», señalamos el modo en que los dispositivos reversibilidad «contrahegemónicos» conducen la «flecha de Eros» que desata la exploración creativa que ahonda en la experiencia del «goce ajeno»; el propio disfrute es consecuencia no objetivo. Idea que abordamos en el capítulo: *El juego, fuente del deseo: trato y trazo poético*. (Perspectivas de las Ciencias Teatrales) que profundizar en los conceptos: *poíesis* (Dubatti, 2010), (2014) y (2016) dispositivo poético/contrahegemónico, en opinión de Sánchez (Dispositivos poéticos III, 2016b); y que recurre a la fenomenología como metodología de estudio del ente poético, según Sokolowski (Introducción a la fenomenología, 2012) para descubrir las particularidades del modo operativo de los dispositivos: su devenir en

escena como fenómeno «móvil» y «mutable», apunta Rykner, (Sobre el dispositivo y su uso en el teatro, 2015). Los diferentes territorios y contextos determinan el modo operacional del dispositivo y, en algunos casos, se observan características comunes: lo paradójico y contradictorio; pues, la escena (juego infinito e inalcanzable) —según explica Agamben—, participa del «juego de poder» foucaultiano, (¿Qué es un dispositivo?, Cuerpos ajenos, 2011), para transgredir reglas y provocar disrupciones. *Eros* siempre es transgresión.

Bajo estas observaciones, la «tensión erótica» resulta de dos intenciones (experiencia del actor y espectador) articuladas por la *mismidad* de la escena, «da a luz» otro/nuevo ente poético. Para que esto suceda, el proceso inicial —a consecuencia de la «intensidad» del encuentro— se desgasta, «diversifica», «multiplica», «muta», señala Claire Spooner (Juan Mayorga o la dramaturgia de la brecha: una aproximación a la noción de escena, 2014). La interacción heterogénea (promiscua), produce el estallido y la consumación del deseo. Un mundo desaparece para que surja otro; mientras el actor, comprometido hasta las últimas consecuencias, resiste el «deseo de dominio» (¿Qué es usted, profesor Foucault?, 2013).

En lo que respecta al objetivo 4: el carácter contrahegemónico de los dispositivos del montaje *Descripción de un cuadro* que operan en «tensión erótica» en el encuentro actor/espectador. El análisis de la «poíesis teatral» (Dubatti, 2010) del montaje *Descripción de un cuadro*³¹⁰ evidencia la «tensión erótica» como intensidad sostenida (pasión), entre actor/espectador, en lo que respecta a la organización del discurso (textual y no textual), al construir un espacio de representación único (íntimo, personal e intransferible) fruto de la intuición e intención que profundiza en lo aparente, y también en lo inacabado y lo vulnerable,

³¹⁰ Entiéndase como la manifestación concreta de la voluntad artística del equipo involucrado en la propuesta.

discusión que se aborda en la II parte de la investigación: Hacia una filosofía de la praxis. La metamorfosis de Eros. (Observación, organización epistemológica y análisis del ente poético: *Descripción de un cuadro*) donde el mapeo del análisis (dialogo entre diversidades) ubica las zonas liminales de conexión entre las matrices/dispositivos del montaje que evidencian «tensión erótica» como la experiencia viva que observa las subjetividades, imaginarios y saberes desde la propia praxis y que, simultáneamente, atiende a lo común y lo diverso mediante dispositivos que producen formas «decoloniales». La autoetnografía, el método fenomenológico y, la hermenéutica como teoría de interpretación, facilitan el proceso de investigación-creación, en lo que respecta a los significados asociados a la experiencia centrada en la «micropoética interna» y «micropoética genética» (Dubatti, 2010) de todos los involucrados.

En este sentido, los dispositivos «contrahegemónicos» detectados y conducidos intuitivamente desde la dirección, interactúan de forma impredecible en la «*poiesis* expectatorial», y desafían al espectador a articular las distintas tensiones de la *poiesis*. La «intertextualidad» y la «metatextualidad» (dispositivos de indagación), complejizan la concepción del montaje y abren un espacio liminar entre la reflexión crítica y la praxis que diversifica el abordaje de la escena. El espectador (intuitivo y crítico) se apropia de la obra, «descifra» y «decodifica», sostiene E. Fischer-Lichte (La teatrología como ciencia del hecho escénico, 2015), las tensiones del territorio corporal, que se devela extraño e impredecible y que alienta la «*tensión erótica*». El carácter liminar del lenguaje del montaje desafía la subjetividad y la capacidad interpretativa del espectador, quien deberá considerar la parte y el todo del intercambio escénico, no solo desde la idea, sino, desde la propia experiencia en «*tensión erótica*».

Por su parte, el dispositivo corporal-performativo (en tensión/rebelión) crea textualidades que de-construyen y actualizan el texto, multiplicando la compositiva escénica. Así, la «extenuación» en la «repetición» destaca la dimensión temporal de las acciones performáticas, que resuenan en el espectador por medio de la intensificación y ampliación del desempeño actoral que lleva al límite la experiencia psicofísica. Tal estado de rebelión interna descubre estrategias de acción y reflexión y despierta la perplejidad del espectador, producto de la deconstrucción y resignificación constantes. Por otro lado, el discurso «hegemónico» de la puesta en escena es subvertido constantemente por el actor, quien ejerce su voluntad creativa más allá de las pautas señaladas: de este modo se activan dispositivos de «autosabotaje». Tal acción, autoreflexiva y vital, exige osadía para dejarse ser, «*tensión erótica*» que revivifica la escena.

Como lo hemos mencionado, la *poiesis* corporal cataliza la «*tensión erótica*» y destaca la dimensión aurática del convivio, según Dubatti (Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos, 2014); el cuerpo quiasmático sujeto/objeto erótico, «encarnación de la subjetividad», «sensación acumulada» en tanto fenómeno perceptible, afirma Merleau-Ponty (Fenomenología de la percepción, 1993), gesta un espacio energético que diluye los bordes de la convención actor/espectador (experiencia liminal) espacio íntimo en tensión prolongada.

Por otro lado, la presencia «espectral» por medio de acciones monótonas y repetitivas, hacen estallar el *continuum* y potencian lo «no-acontecimental» (Filolítica, Derrida), al indagar en el límite de la vida y la muerte. El silencio (dispositivo liminal) enfatiza la acción y lo inmóvil, deja ver la huella de *aquello* que se resiste a materializarse por completo. Destaca/anula, el aquí y ahora del espectador, instala nuevas tensiones en los cuerpos, despierta

la memoria antigua (indescriptible e innombrable). Irrumpe la estupefacción ante lo insólito, conviven pasión y lucidez.

Bajo estas características, la lógica espectral destaca la acción comprometida con el instante de la ejecución, la intensifica en «ausencia» o «suspensión» de la emoción. La escena deviene espectro/desierto asediado por dispositivos que destacan su «espacialidad nómada» desde la vivencia íntima. La repetición evoca el recuerdo, activa la memoria que contacta con lo «espectral»; juego de «aparecidos», donde la figura del actor deviene espectro (aproximándonos a la figura del *metaxy/daimon*) así, desde un modo de acción involuntario, atraviesa la «lógica sedentaria» y la presencia de lo real para *engañar al tiempo*. El desgaste intuición de la muerte/locura, contrapunto liberador ante lo opresivo/ razón, transforma el andamiaje escénico en algo inestable pero riguroso, desarticulado/ disonante donde el actor/espectador escucha su lamento interior que transmuta en sensación y musicalidad. La experiencia (distanciada/intensa) colma y despoja al espectador de los propios «humores» mantiene el montaje al borde de la confusión y la incertidumbre para que irrumpa —y se interrumpa— el caos.

El dispositivo vocal-sonoro (el texto leído desde fuera de la escena) encapsula la palabra del autor en la voz omnisciente del actor-lector; la vida expresiva-emocional de los actores en escena es pulsión o huella de la palabra (síntoma vocal) que fractura la frecuencia-tiempo de la dinámica de la escena (la palabra como *presencia* opera desde un cuerpo *ausente*) y «resuena» en las acciones microscópicas de los actores en escena.

El accidente, dispositivo espaciotemporal, *extiende* la experiencia de un cuerpo a otro, agita la percepción del espectador a través de acciones inconexas, discontinuas, sin desenlace, (tiempo-espacio-cuerpo-encarnado) que potencia la voluntad creativa en el intercambio de roles

y desata el caos. Transformación y mutación (múltiple y sostenida) que afecta el microcosmos de la escena y se sostiene en el modo de la acción, que *extiende* y *comprime* el tempo a voluntad. Las líneas de fuga llevan al actor y espectador al límite de su resistencia, confluencia de sentires en el vértice invisible que sitúa ambas partes al borde. Sobreviene el vértigo (la pausa y el silencio) un paisaje espectral «extinto» reaparece en la voz del canto y las sombras. La experiencia compartida es acción «invisible» que circula entre cuerpos que eligen o inventan, la experiencia del encuentro «genuino» crea imágenes poéticas.

La transmedialidad hace desbordar la escena e intensifica la experiencia sensorial, tensiona los materiales que intervienen en la poiesis escénica; los deseos del actor y espectador se «extienden» transfigurando la propuesta del texto de Müller desde la deconstrucción, reapropiación y antropofagia, afirma J. Dubatti (Territorio, Convivio y Existencia, 2019).

Para finalizar, con respecto al objetivo 5: dispositivos contrahegemónicos en el soporte conceptual del proyecto esceno-performativo *Mujer en llamas*, enfocados en la “tensión erótica» del encuentro actor/espectador; insistimos que la «tensión erótica» es convergencia de multiplicidades, tensión irresoluble e insólitamente gozosa, diversa e indefinible como lo es el sentir de cada espectador/actor. Esta tensión vehiculiza el contacto, hace circular la acción y la transforma. La conciencia intuitiva potencia la imaginación y activa la confianza que sostiene lo «impredecible» como rasgo erótico destacable. Así, los dispositivos que incorpora la escritura performativa *Mujer en llamas*, capítulo V: Nuevos desafíos para *Eros* (soporte conceptual del proyecto de investigación-creación), articula la medida y el arrebató, fuerza centrífuga que gravita hacia lo otro, desborde que observa los límites, aceptación e irreverencia. El espectador cómplice, acepta la tensión compartida como invitación a decodificarse y descifrarse a sí mismo.

Los dispositivos que destacan en la práctica de los artistas referidos alientan la convergencia de miradas a través de estrategias diversas. La estrategia geométrico-morfológica del baile de Galván explora dimensiones espaciotemporales que coexisten en simultaneidad; la propuesta de Lidell demanda del espectador una recreación constante de sus sensaciones e imágenes íntimas que la artista evoca y trae a presencia. Delbono, desde la «rabia» propone un juego de aproximaciones y distancias al que moviliza una mirada «amorosa» que apela al logos y a la intuición. *Los Colochos* sostienen acciones simultáneas, potencian la representación mental del espectador; lo involucran activamente en el juego a través de un dispositivo espacio-tiempo desafiante, entendido como un afuera y un adentro, objetivo y subjetivo a la vez. El silencio y lo inmóvil, el tiempo almacenado en *Aquella Compañía* convive con el arrebató, mito íntimo personal y social, comprometido con su contexto, da cuenta de una afectación profunda; en Terzopoulous el mito rige su teatro, cumple con el sentido de su exploración creativa y devoción espiritual, retoma su sentido raíz, convoca su origen telúrico: *Eros y Tánatos* en la figura de *Attis* (*Dioniso*).

La incomodidad que experimenta el espectador antes estas propuestas, resulta de la visión personal desafiada por dispositivos que apelan al placer y al displacer, «irrumpiendo» e interrumpiendo el discurso hegemónico. El deseo de complacer al otro como acto de rebelión contra uno mismo —humildad, no sumisión—: es un acto elegido que se agradece y disfruta. La discusión de este apartado se traslada a la escritura performativa *Mujer en llamas*. En esta escritura/juego infinito se incorporan, a través de la metáfora, las pulsiones que nos aproximan a los mencionados artistas y sintonizan con las preguntas que entregamos al «oráculo» que es la escena. De esta manera, el lector/espectador construye nuevos signos escénicos que develan la

potencia del metalenguaje de la obra, problematizada en el propio cuerpo, para dar cuenta de las «tensiones eróticas» que se fundan en las pasiones, tristes y gozosas, para gestar una poética propia.

Esta pulsión vital *late* como brasa adormecida, se extiende silenciosa con una fuerza incomprensible e incontenible, deviene llamarada; en un instante brillo leve —flama a punto de extinguirse— para devenir nuevamente hoguera, incendio, chispa divina, pasión en rebelión compartida, intensidad que aviva el aliento divinamente humano de una *Mujer en llamas*.

CONCLUSIONES EN INGLÉS

We conclude the journey by accepting the initial challenge: to embark on our own body, fully feeling the «tremors», the oracular movement: knowing how to return to oneself. The question surrenders itself, goes round from hand to hand and from heart to heart; for an instant: it rests and «anchors» itself in this virtual paper-feathers body-mind, aerial and grounded that, at times, burns and at others runs out of control.

We retrace the path of these «fifty steps» going through moods (our owns and others), we «relive» after each loss/departure, we collect successes and mistakes, we «cradle them» with wisdom and goodness, reconciling ourselves with our limitations. We have left throughout the door of the *womb house* to inhabit distance and to immerse ourselves in the others language. The landscape seems recognizable/unrecognizable, diverse. Now we will know how to return to the sacred space where wonder awaits, a new attempt: to design geographies of the soul, to live and love.

The route that arrives to this thesis validates the statement: *The «erotic tension» as a sensory-perceptual and receptive experience between actor/spectator in the staging of the performative-scene* : Description of a painting, is the result of how the elements that configure the theatrical poieses are articulated, through against-hegemonic devices (liminal, relational and testimonial); that, as a theoretical-empirical reflection based on praxis, builds the conceptual base and performative writing: Woman on fire; as hypothesis of the present investigation.

The study approached stands out the importance of Eros in philosophical thought and its scope («erotic tension») in theatrical poiesis as an «against-hegemonic» device. Reflection that

breeds the conceptual and dramaturgical support of the performative writing: *Woman on Fire*, focusing on the poetic devices that summon bliss, from the autoethnographic experience as an artist-researcher, playwright-stage director and actress.

As we have pointed out, artistic research uses a combination of methods, some scientific, such as study case with emphasis on its phenomenological variant. Regarding the space where the research was carried out, it is an experimentation field (*in situ*) that observes and records as feedback, the reactions and opinions of those involved (intentional sample). As features of the results obtained, this research articulates the *procedural aims* that discover and evaluate the different ways of the artistic action generated and the *conceptual aims*, in regards to the reflection developed upon the subject-matter of study coming from praxis; as an indirect goal, we point out the «appearance» of the dramaturgical body *Woman on Fire*, in addition to the conceptual support raised at the beginning as a specific objective. Next, we return to the specific objectives proposed, in correspondence with the conclusions exposed hereunder:

Objective 1: *the epistemological approach of the research coming from the perspective of philosophy, teatrology and theatrical praxis*, observes that eroticity in the philosophical thought in resonance with teatrology as a strategy of humanization (ethics of the erotic), operates as an «against-hegemonic» device in contemporary theater praxis. Such statement results from Part I: Epistemic and methodological approach of the investigation, chapter 1: *The arrow shot of Eros: The liminal origin of erotic tension* (philosophical perspective and scenic scope). *Eros*, creative vital force, activates «erotic tension» on stage, through out devises that destabilize the habitual way of perception of those involved, gestated from the intentionality and the convivial experience flow; the liminal temper of the «erotic tension» is observed by the *Platonic erotica*:

Eros, interface between the world of the physical and the metaphysical. In contrast, the Artaudian vitalist conception installs the animality of the flesh (*chair*); in a certain way both points of view converge in Ortega y Gasset (Estudios sobre el amor, 2018) in his approach to the micrological perception of the artist who operates by intention and intuition and who pays attention to the detail and singularity of the phenomenon.

The liminal hue of the «*erotic tension*» —emancipatory pulse of Eros and Thanatos— finds «body» in the performative action on the staging of *Description of a painting*; performer/spectator are reconfigured in a mutual and constant way that comes from pleasure, while the scene experiences «*the finiteness of the limit*» and «*excess*», as H. Marcuse states (*Eros y Civilización*, 1983). The scenic devices proposed *overflow* the usual state of perception for the spectator by taking him into the logic of «blast». Consequently, rational categories such as good sense and utility go in crisis due an «exhaustion of meaning», as Baudrillard describes, (*De la seducción*, 2011) . Is in this way that the scenic dynamics act by «weathering» and not in progression, as R. Valles says (*Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*, 2015), since the «*erotic tension*» attests the perceptible and perishable experience: «sensual more than conceptual», «intuition more than notion» (Marcuse, 1983) .

Regarding objective 2: *The presence of Eros in the philosophical thought and its incidence in the theatrical praxis centered on the encounter of the performer/spectator*, stands out the performative scene that returns to the ritual magic as an erotic ethos or «libidinal rationality» (Marcuse, 1983). Likewise, the sensitive performer's experience is *extended and completed* in the experience of the spectator and vice versa; As a sacred rite referenced with the myth, it yearns for «proximity to the divinity» », asserts W. Otto (*Dioniso. Mito y Culto*, 2017) In

consequence, the wonder (*thaumaston*) results from the hybridization process of both experiences. Such act involves courage, since it confronts the unpredictable and ineffable that comes from the encounter with the otherness. This liminal performative experience is sustained in a recklessness journey: On one hand, it is an active resistance that observes the ludic exchange and, on the other, the political resistance that comes from love and death; the dynamics of both forces constitute a threat to the system, since it awakens the spectator's rebellion as a spiritual appropriation «dispossession», according to Byung-Chul Han (*La agonía de Eros*, 2017).

Also, by the use of transgressive devices (in resistance), the «erotic tension» accumulates tensions that drive in the execution of the act itself, at the same time that they articulate the complexity of the scene. In this process, the spectator's curiosity is enlivened by the Thanatos *containment* who, simultaneously, maintains in a restlessness act the *extension* of Eros: meeting of confronted realities, vital joy, intuitive and ludic, «seductive reversibility» » (Baudrillard, 2011), which expands the territory of human experience.

In this order, the «erotic tension» occurs whenever the spectator engages the game and accepts the «simulacrum». As for the performer, objectifying seduction strategies implies an ethical commitment with the context resisting to any totalizing form. The audacity of Eros promotes the permanent exchange of roles, subordination/insubordination in the «courtship game», assures M. Fimiani (*El verdadero amor y el cuidado común del mundo*, 2014), between the «pressure» of the lover/performer and the «impasse» of the beloved/spectator. It is about a conscious control of the excess of forces that alternates between possession and surrender. Thus, the tension between the several languages increases to the point of «possible rupture» (Deleuze, G. y F. Guattari, 2001) and deliberately provokes an unusual rewriting of the scene, which

requires the actor and the spectator to «tear off» themselves. (Byung-Chul Han, 2017); this is: to overcome the disavowal of the other. Fascination with the unknown and distant occurs as an idea of a time that exceeds us and transforms us into the experience of the moment. The space-time inquiry of the scene captivates us by assuming the perception of the unusual and the different.

In this context, the stage direction promotes a polysemic organization, the logic of the «blast» allows to incorporate the scenic befall and the set up of a new language that is gestated coming from the accident and spontaneity and intensifies the experience of the spectator, who maintains the sense of scenic exploration from his personal ethics, it «shows» his fragility as a strategy that stimulates creation from the feeling of the tragical: to happen in the «outside» gestates the hybrid wonder (frenzy and beauty).

In correspondence with objective 3: *the «erotic tension» as sustained intensity (passion) between actor/spectator, based on the analysis of the elements that constitute the theatrical poiesis: productive poiesis and receptive poiesis of the staging of «Description of a painting»,* we point out the way in which the «against-hegemonic» reversibility devices guide the «arrow of Eros» that unleashes the creative exploration deepening into the experience of «other's enjoyment»; joy itself is not an objective as it is a consequence. Idea that we address in the chapter: *The game, source of desire: treatment and poetic stroke.* (Perspectives of Theater Sciences) that deepens into the concepts: poiesis (Dubatti, 2010), (2014) y (2016) poetic / against-hegemonic device, in the opinion of Sánchez (Dispositivos poéticos III, 2016b); and that appeals to phenomenology as a methodology to study the poetic entity, according to Sokolowski (Introducción a la fenomenología, 2012) to discover the particularities of the devises operating

mode: their way of being on stage as a «mobile» and «mutable» phenomenon, as Rykner points out (*Sobre el dispositivo y su uso en el teatro*, 2015). The different territories and contexts determine the operational mode of the device and, in some cases, common features are observed: the paradoxical and contradictory; as the scene (infinite and unattainable game) —according to Agamben—, participates in the Foucauldian «power game», (*¿Qué es un dispositivo?, Cuerpos ajenos*, 2011), to transgress rules and provoke disruptions. *Eros* is always transgression.

Under these observations, the «erotic tension» is a result of two intentions (performer and spectator experience) articulated by the *selfhood* of scene that is «giving birth» to another / new poetic entity. For this to happen, the initial process —because of the «intensity» of the encounter - wears out, «diversifies», «multiplies», «mutates», points out Claire Spooner (*Juan Mayorga o la dramaturgia de la brecha: una aproximación a la noción de escena*, 2014). The heterogeneous interaction (promiscuous) produces the desire outbreak and consummation. One world disappears for another to emerge; while the actor, committed to the last consequences, resists the «desire to dominate» (*¿Qué es usted, profesor Foucault?*, 2013).

Regarding objective 4: *the against-hegemonic nature of the devices used on The Description of a painting³¹¹ stage work, operate in «erotic tension» in the performer/spectator encounter*. The analysis of the «*theatrical poiesis*» (Dubatti, 2010) of the *Description of a painting* stage work shows the «erotic tension» as sustained intensity (passion), between performer/spectator, in what matters to the organization of the speech (textual and not textual), by building a unique representation space (intimate, personal and non-transferable) as a result of

³¹¹ This must be understood as the concrete artistic will of the team involved in this approach.

intuition and intention that deepens into the apparent, and also what seems unfinished and vulnerable, a discussion that is addressed in Part II of this research: *Towards a philosophy of praxis. The metamorphosis of Eros*. (Observation, epistemological organization and analysis of the poetic entity: *Description of a painting*) where the mapping of the analysis (dialogue between diversities) locates the liminal areas of connection between the matrices/devices of the staging that show «erotic tension» as the living experience that observes the subjectivities, imaginary and knowledge from its own praxis and that simultaneously, attends to the common and the diverse through devices that produce «decolonial» forms. Autoethnography, the phenomenological method, and hermeneutics as a theory of interpretation, facilitate the research-creation process, regarding the meanings associated with the experience centered on «internal micropoetics» and «genetic micropoetics» (Dubatti, 2010) of everyone involved.

In this sense, the «against-hegemonic» devices intuitively detected and driven by the stage direction interact with in an unpredictable way in the «*expectatorial poiesis*» and challenges the spectator to articulate the different tensions of poiesis. The «intertextuality» and the «metatextuality» (investigation devices), complex the conception of the staging and open a liminal space between critical reflection and praxis that diversifies the approach to the scene. The spectator (intuitive and critical) makes an appropriation of the work, «deciphers» and «decodes», maintains E. Fischer-Lichte (*La teatrología como ciencia del hecho escénico*, 2015) the tensions of the corporal territory, which are revealed strange and unpredictable, inspires «*erotic tension*». The liminal nature of the staging language challenges the subjectivity and interpretive capacity of the spectator, who must consider the piece and the whole of the scenic exchange, not only from the idea, but from the personal experience in «*erotic tension*».

In another sense, the corporal-performative device (in tension / rebellion) creates textualities that de-construct and update the text, multiplying the scenic composition. Thus, the «exhaustion» in the «repetition» highlights the temporal dimension of the performative actions, which resonate with the spectator through the intensification and expansion of the acting performance that pushes the psychophysical experience to the limit. Such a state of internal rebellion discovers strategies for action and reflection and awakens the perplexity of the spectator, product of constant deconstruction and resignification. On the other hand, the «hegemonic» discourse of the staging is constantly subverted by the performer, who exercises his creative will beyond the indicated guidelines, activating like this «self-sabotage» devices. Such action, self-reflective and vital, demands audacity to allow oneself to be, «*erotic tension*» that revives the scene.

As we have mentioned, corporal *poiesis* catalyzes the «*erotic tension*» and highlights the auratic dimension of the conviviality, according to Dubatti (Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos, 2014); the chiasmatic body subject/erotic object, «incarnation of subjectivity», «accumulated sensation» as a perceptible phenomenon, says Merleau-Ponty (Fenomenología de la percepción, 1993), creates an energetic space that dilutes the edges of the performer/spectator (liminal experience) intimate space in prolonged tension.

On the other hand, the «spectral» presence, through monotonous and repetitive actions, explodes the continuum and enhances the «non-existing events» (Filolítica, Derrida) by investigating the limits of life and death. Silence (liminal device) emphasizes action and what's immobile, reveals the trace of that which refuses to materialize completely. It highlights/cancels, the here and now of the spectator, installs new tensions in the bodies, awakens the old memory

(indescribable and unnamable). Astonishment breaks out at the unusual, passion and lucidity coexist.

Under these features, the spectral logic stands out the action committed to the moment of execution, intensifies it in the «absence» or «suspension» of emotion. The scene becomes a spectrum/desert besieged by devices that highlight its «nomadic spatiality» from the intimate experience. Repetition evokes memory, activates memory that contacts the «spectral»; a game of «ghosts», where the actor's figure becomes a spectrum (bringing us closer to the figure of *metaxy/daimon*) likewise, from an involuntary mode of action, it breaks through the «sedentary logic» and the presence of real to fool time. The worn-out, intuition of death/madness, a liberating counterpoint to what's oppressive/reason, transforms the stage scaffolding into something unstable but rigorous, disjointed/dissonant where the performer/spectator hears his inner lament that transmutes into sensation and musicality. The experience (distanced/intense) full fills and sheds the spectator of its own «moods», keeping the stage work on the brink of confusion and uncertainty so that chaos erupts - and is interrupted -.

The vocal-sound device (the text read from outside the scene) encapsulates the author's word in the omniscient voice of the performer-reader; the performers expressive-emotional life on stage is a pulsion or trace of the word (vocal symptom) that fractures the frequency-time of the dynamics of the scene (the word as presence operates from an absent body) and «resonates» in the performer's microscopic actions on stage.

The accident, a space-time device, extends the experience from one body to another, agitates the spectators' perception through disjointed, discontinuous actions, without an outcome (time-space-body-incarnated) that enhances the creative will in the exchange of roles and

unleashes chaos. Transformation and mutation (multiple and sustained) that affects the microcosm of the scene and is sustained by the mode of action, which extends and compresses the tempo at will. The lines of flight take the performer and the spectator to the limit of their resistance, a confluence of feelings in the invisible vertex that places both parties on the edge. Vertigo ensues (pause and silence) an «extinct» spectral landscape reappears in the voice of chant and shadows. Shared experience is «invisible» action that circulates between bodies that choose or invent, the experience of the «genuine» encounter creates poetic images.

Transmediality makes the scene overflow and intensifies the sensory experience, puts in tension the materials that intervene in the scenic poiesis; the performer and spectator wishes «extend» transfiguring the approach of Müller's text from the deconstruction, reappropriation, and anthropophagy, says J. Dubatti (*Territorio, Convivio y Existencia*, 2019).

Finally, regarding objective 5: *against-hegemonic devices in the conceptual support of the stage-performative project Woman on Fire, focused on the «erotic tension» of the performer/spectator encounter*; we insist that «erotic tension» is a convergence of multiplicities, an irresolvable tension and unusually joyful situation, diverse and indefinable as is the feeling of each spectator/performer. This tension conveys the contact, makes the action circulate and transforms it. Intuitive awareness empowers imagination and activates the confidence that sustains the «unpredictable» as a remarkable erotic trait. In this way, the devices included in the performative writing *Woman on Fire, Chapter V: New Challenges for Eros* (conceptual support of the research-creation project), articulates the measure and the rapture, centrifugal force that gravitates towards the other, an overflow that observes the limits, acceptance, and irreverence.

The complicit spectator accepts the shared tension as an invitation to decode and decipher himself.

The devices that stand out in the practice of the referred artists, encourage the convergence of views through various strategies. The geometric-morphological strategy of Galván's dance explores space-time dimensions that coexist simultaneously; Lidell's approach demands from the spectator a constant recreation to the feelings and the intimate images that the artist evokes and brings to presence. Delbono, approaches from the «rage» a game of approximations and distances which is mobilized by a «loving» gaze that appeals to logos and intuition. *Los Colochos* maintain simultaneous actions, enhance the mental representation of the spectator; they actively involve him in the game through a challenging space-time device, understood as an outside and an inside, objective and subjective at the same time. The silence and immobility, the time stored in *Aquella Compañía* coexists with the rapture, an intimate personal and social myth, committed to its context, shows a profound affectation; in Terzopoulous the myth governs his theater, it fulfills the meaning of his creative exploration and spiritual devotion, takes up his root sense, summons his telluric origin: Eros and Thanatos in the figure of Attis (Dionysus).

The discomfort experienced by the spectator before these approaches results from the personal vision challenged by devices that appeal to pleasure and displeasure, «breaking in» and interrupting the hegemonic speech. The desire to please the other as an act of rebellion against oneself - humility, not submission -: it is a chosen act that is appreciated and enjoyed. The discussion in this section is transpolated to the performative writing *Women on Fire*. In this writing / infinite game, the pulsion that approaches us to the mentioned artists is incorporated through metaphor and syntonies with the questions that we extend to the «oracle» that is the

scene. In this way, the reader/spectator constructs new scenic signs that reveal the power of the stage works metalanguage, problematized in the body itself, to testify for the «*erotic tensions*» that are found on passions, sadness, and joy, to gestate a poetic of his own.

This vital pulse *beats* like a dormant ember, it spreads silently with an incomprehensible and unstoppable force, it becomes a flare; in an instant, a slight glow - a flame about to extinguish - to become a bonfire once again, fire, divine spark, passion in shared rebellion, intensity that enlivens the divinely human breath of a *Woman on fire*.

ANEXOS

Anexos completos. Tesis doctoral. Madeleine Loayza, octubre 2021. Obtenido de:

<https://www.dropbox.com/s/uf9i4abvphcbi74/Anexos%20tesis%20doctoral%20Osad%C3%ADa%20de%20Eros.pdf?dl=0>

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, F. (2014). La tarea del intelectual. En F. Gros, *Foucault. El coraje de la verdad* (págs. 33-55). Madrid: Arena libros.
- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo?”, *Cuerpos ajenos. Sociológica, año 26 (mayo-agosto)*(73), 250. Obtenido de aip.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf
- Albarrán, C. (2019). El canto vivo en el trabajo del actor. Taller con el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 10(15).
- Andrews, M. (2014). *Taller de dramaturgismo*. Obtenido de Informe Taller de Dramaturgia y Dramaturgismo: <https://www.dropbox.com/s/xkko34145jfp5hr/Informe%20Taller%20Dramaturgia%20y%20Dramaturgismo%20UCE%202015.pdf?dl=0>
- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalem*. Barcelona: Lumen.
- Armero, G. (1998). *Federico García Lorca, vida, poesía* (Vols. ISBN: 84-605-7778-3). (P. M. Casa Museo Federico García Lorca, Ed.) Granada (Imp. Madrid): Museo y Patronato de Granada.
- Artaud, A. (1975). *Para terminar con el juicio de Dios y otros poemas*. Buenos Aires: Ediciones Caldeón.
- Artaud, A. (1990a). *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA.
- Artaud, A. (1990b). Van Gogh el suicidado por la sociedad. *Revista literaria Katharsis. Edición digital*. doi:<http://www.revistakatharsis.org>.
- Artaud, A. (2005). *Artaud. El arte y la muerte/otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Badiou, A. (2010). *La filosofía, otra vez*. Madrid: Errata Naturae.
- Badiou, A. (2012). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Badiou, A. (2017). Prólogo a La Agonía de Eros . En B.-C. Han, *La agonía de Eros*. Barcelona: Herder.
- Baldeón, Javier et al. (01 de 09 de 2018). *Los límites de la ficción*. Obtenido de [blog.uclm.es: http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/09/01.-Los-l%C3%ADmites-de-la-ficci%C3%B3n.pdf](http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/09/01.-Los-l%C3%ADmites-de-la-ficci%C3%B3n.pdf)
- Barker, H. (2005). *Death, the one and the art of theatre*. Oxford: Routledge.
- Barrault, J. L. (1975). *¿Quién conoce a Antonin Artaud?* (R. Alonso, Ed.) Buenos Aires.

- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bataille, G. (1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bataille, G. (1987). *La parte maldita*. Barcelona: Icaria.
- Bataille, G. (1997). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- Baudrillard, J. (2011). *De la seducción*. Madrid: Cátedra (Grupo Anaya S.A.).
- Bazurro Gambi, L. (2016). Cuerpo, performance, conflicto: hacia una estética del reconocimiento moral. *Resonancias. Revista de Filosofía*(1), 1-38. doi:www.filosofia.uchile.cl/.../cuerpo-performance-conflicto-hacia-una-estetica-del-recon...
- Bentivegta, A. (2009). Herbert Marcuse y la agonía de Eros. *Bajo Palabra. Revista De Filosofía*(Ii Época, N° 4), 57-68. Obtenido De Bajopalabra.Es/Numeros.../epoca-n.../273_0df5ea574d7a36910795c74c0cb5b087
- Bergson, H. (2016). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bernat, R. (2015). La teatralidad de los dispositivos de participación: Desplazamiento del Palacio de la Moneda. . En Ó. Cornago, *Ensayos de teoría escénica sobre la teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.
- Biagnini. (2021). *Revista de investigación en línea "Performer" No. 21* . Wroclaw: Sitio web. Grotowski. Net Institutu im. Jerzego Grotowskiego.
- Boal, A. (2012). *Estética del oprimido*. Barcelona: Alba.
- Bogart, A. (2007). Los puntos de vista escénicos. En Asociación de Directores de Escena de España, *Serie Debate No. 14*. Edición española de Abraham Celaya.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Bogart, A. (2015). *Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable*. Barcelona: Alba.
- Borges, J. L. (1947). *La casa de Asterión*. Buenos Aires, Argentina: Los Anales de Buenos Aires .
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos. Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bravo Delome, C. de. (2014). *El sentido de la poiesis en 'El Banquete' de Platón. Una contribución al problema de la esencia de la técnica*. Becas Chile, CONICYT. ALPHA (38).
- Brook, P. (2019). *Punta de lengua*. Madrid: Con tinta me tienes.
- Byung-Chul Han. (2017). *La agonía de Eros*. Barcelona: Herder.
- Camps, J. (01 de 09 de 2017). *¿Para qué sirve el orgasmo? Wilhelm Reich y la relación entre psicoanálisis y marxismo*. . Obtenido de Blog del docente rojo : <https://razonyrevolucion.org/para-que-sirve-el-orgasmo-wilhelm-reich-y-la-relacion-entre-psicoanali>

- Carnevalli, D. (2015). *Nacimiento y crisis de la forma dramática clásica*. Universidad Autónoma de Barcelona, España. Barcelona: Inédito (Cortesía del autor).
- Carrillo, P. (2015). La investigación basada en la práctica de las artes y los medios audiovisuales. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 20(64), 219-240.
- Carroll, L. (s.f.). Capítulo 7 “Una merienda de locos”. En L. Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*. Obtenido de http://www.rinconcastellano.com/biblio/universal/lcarrol_alicia07.html
- Chevallier, J. F. (2007). *Tres entradas en lo trágico contemporáneo y un poco más... [de Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzsche a una tragedia de los imposibles]*.
- Chevallier, J. F. (2011). *El teatro hoy en día*. Bilbao: Artezblai.
- Chevallier, J. F. (2011b). *Fenomenología del presentar. Literatura: teoría, historia y crítica*.
- Chevallier, J. F. (Enero-diciembre de 2012). El cuerpo en la escena contemporánea. Modalidades actorales o siete maneras de estar presente (Monográfico). *Revista colombiana de las Artes Escénicas.*, 6, 9-19.
- Colombini, M. C. (2016). *Hesíodo: discurso y linaje. Una aproximación arqueológica*. Mar del Plata: EUDEM.
- Corman, E. (2015). Lo que solo el teatro puede decir. En Garnier, E.; F. Grande, A. Corral, [eds.] *Antología de Teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia*. (págs. 251-279). Bilbao: Artezblai.
- Cornago, Ó. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Madrid: Visor Libros.
- Cornago, Ó. (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana.
- Cornago, Ó. (2015). *Ensayos de teoría escénica sobre la teatralidad, público y democracia*. Madrid: Abada Editores.
- Cortázar, J. (1949). *Los Reyes*. Madrid: Alfaguara.
- Cruz, D. (1970). *Filosofía sin supuestos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Danan, J. (2015). Entre teatro y performance: la cuestión del texto. En Garnier, E.; F. Grande, A. Corral, [eds.] Corral, *Antología de Teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia* (págs. 233-250). Bilbao: Artezblai.
- Delbono, P. y G. Senzani. (2014). *Sange*. Firenze: Edizioni Clichy.
- Delbono, P. (02 de 06 de 2005a). Entrevista. *Diario El Cultural*. (I. d. Francisco, Entrevistador) Almagro-España. Obtenido de <https://elcultural.com/Pippo-Delbono>
- Delbono, P. (04 de 02 de 2005b). Entrevista. *Diario El País*. (C. Jan, Entrevistador) Málaga, España. Obtenido de https://elpais.com/diario/2005/02/04/andalucia/1107472959_850215.html

- Delbono, P. (12 de 10 de 2020a). Entrevista . *Diario La Vanguardia*. Girona, España. Obtenido de <https://www.lavanguardia.com/vida/20201012/484002423575/delbono-advierte-de-que-su-espectaculo-es-muy-dificil-seguirlo-por-pantalla.html>
- Deleuze, G. y F. Guattari. (1977). *Rizoma (introducción)*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, G. y F. Guattari. (2001). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. y F. Guattari. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Deleuze, G. (1979). Un manifeste de moins (Un manifiesto menos). En C. B. Deleuze, *Superpositions* (págs. 83-131). Paris: Minuit.
- Deleuze, G. (1987). Cine, cuerpo y cerebro, pensamiento. La imagen-tiempo. *Estudios sobre cine*(2), 251. Obtenido de <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2008/06/cuerpo.html>
- Deutsch, M. (2012). *Germania, trágédie et état d'exception. Une introduction a l'oeuvre de Heiner Müller*. Genève: Manco Editeurs.
- Didi-Huberman, G. (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pretextos.
- Dias, M. S. (2014). *La dramaturgia del espacio: una lectura de los Shakespeares del Teatre Lliure*. Tesis doctoral, UPC, Departament de Composició Arquitectònica. Obtenido de <http://hdl.handle.net/2117/95480>
- Díaz Nuñez, S. (2016-01-11). *Perras palabras: del erotismo a la obscenidad en la obra de Alejandra Pizarnik*. Tesis doctoral, Universidad de Vigo, Vigo, España. doi:UNESCO SUBJECT : 6202.02 Análisis Literario ; 6202.01 Crítica de Textos ; 62 Ciencias de las Artes y las Letras
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y políticas*. Buenos Aires: Atuel.
- Domínguez, J., F.Galán y M. Renjifo. (2008). *Éticas del cuerpo*. (Ó. Cornago, Ed.) Madrid: Espiral/Fundamentos.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: ATUEL.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*(9), 44-54.
- Dubatti, J. (2016). *Teatro matriz, teatro liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Buenos Aires: Atuel.

- Dubatti, J. (2019). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Gedisa.
- Dubatti, J. (2019). *Territorio, Convivio y Existencia*. Charla Magistral, UNAM, Programa: Cátedra Bergman, México. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=MWjWFRkBho4>
- Duncan, I. (2008). *El arte de la danza y otros escritos*. (José A. Sánchez, Edición y estudio.) Madrid: Ediciones Akal.
- Estrada, E. (20/163' 37'' de 10 de 2020). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/s/tgji7r1a2l8em4r/zoom_0.mp4?dl=
- Eurípides. (s/a). *Las troyanas*. Biblioteca Digital: Obras clásicas de siempre. Obtenido de <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>
- Ezcurdia, J. (2012). Cuerpo y sustancia en la filosofía de Spinoza: la perspectiva deleuziana. *Revista Conatus, Filosofía de Spinoza*, 6(12), 33-43. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=15937>
- Ezcurdia, J. (2013). Amor, cuerpo y filosofía de la experiencia: hacia la lectura deleuziana de Bergson. *En-claves del pensamiento*, 7(14), 145-176. Recuperado el 04 de 05 de 2020, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2013000200007&lng=es&tlng=es.
- Féral, J. (2015). Teoría y práctica del teatro, Más allá de los límites. En Garnier, E.; F. Grande y A. Corral, [eds.] *Antología de Teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia* (págs. 177-232). Bilbao: Artezblai.
- Fimiani, M. (2014). El verdadero amor y el cuidado común del mundo. En F. (. Gros, *Foucault. El coraje de la verdad* (págs. 92-131). Madrid: Arena libros.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- Fischer-Lichte, E. (2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación teatral*, 4-5(7-8). Obtenido de <http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacion>
- Fischer-Lichte, Erika y Jens Roselt. (2008). La atracción del instante Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales. En E. y. Fischer-Lichte, *Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität*. *Theorien des Performativen* (A. Grumann Sölter, Trad., págs. 237-253). Argentina: Docer. Obtenido de <https://docer.com.ar/doc/nxcxvn1>
- Gallego, R. (Coord.). (2013). *Años treinta: teatro de la crueldad, lugar del encuentro*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Gallo, L. (julio de 2006). El ser corporal en el mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento Educativo*, 38, 46-61. Obtenido de <http://www.pensamientoeducativo.uc.cl/files/journals/2/articles/301/public/301-706-1-PB.pdf>

- García, A. (2009). Riesgo y Erotismo. *Revista Estudios*.
- García, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México, D. F: Paso de Gato.
- García Garzón, J. I. (24 de noviembre de 2018). *Teatre Municipal de Girona*. Obtenido de www.temporada-alta.com:
https://drive.google.com/file/d/1aMWYhlKheclG4g_CoIn1BRghP2JUCrNS/view
- Garnier, E. (2014). Teatro performativo y dispositivo: una aproximación a "Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy) de Angélica Lidell". *Dispositivo y Artes*, 69-76.
- Garnier, E. (2016). La poética de los dispositivos en el teatro performativo de Angélica Liddell: el ejemplo de "Y los peces salieron a combatir contra los hombres". En: Ferradás Carballo, Cristina y Mónica Molanes Rial [Eds.], *Teatros y escenas del siglo XXI* (págs. 265-273). Vigo: Academia del Hispanismo. Obtenido de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01482561/>
- Garnier, E.; F. Grande y A. Corral, [eds.]. (2015). *Antología de Teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia*. Bilbao: Artezblai.
- Génesis 6-67*. (2018). Los Teatros del Canal, Girona, España. Obtenido de <https://temporada-alta.com/es/event/genesis-6-6-7/>
- González, D. (2005). El teatro de Sarah Kane. Tragedia Contemporánea. *Pausa*(22), 25-30.
- Granés, C. (2015). *La invención del paraíso. El Living Theatre y el arte de la osadía*. Madrid: Grupo Editorial Penguin Random House .
- Griffero, R. (2011). *La dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Editorial Frontera Sur.
- Griffero, R. (2011). *La Dramaturgia del espacio*. Santiago de Chile: Artes del Sur.
- Groch, J. (2005). *Picasso. Enigmas de su obra erótica*. Buenos Aires: Dunken .
- Gros, F. (Coord.). (2014a). *Foucault. El coraje de la verdad*. Madrid: Arena libros.
- Gros, F. (2014b). La parresía en Foucault. En F. (. Gros, *Foucault. El coraje de la verdad* (págs. 131-140). Madrid: Arena libros.
- Grotowski, J. (1980). *Teatro laboratorio*. México: Siglo XXI . Obtenido de <http://www.edras.cl/wg/data.edras.cl/resources-files-repository/teatro-pobre.pdf>
- Gumbrecht, H. U. (2004). *Producción de presencia*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Gutiérrez Pozo, A. (2017). Creación artística como desrealización, novedad y virtualidad en el pensamiento estético de Ortega y Gasset. *Universitas Philosophica*, 34(68), 263-284. doi:10.11144/Javeriana.uph34-68.cado
- Heidegger, M. (1994). La Pregunta por la Técnica. En M. Heidegger, *Conferencias y Artículos. I*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Heidegger, M. (2007). *La pregunta por la técnica* . Barcelona: Ediciones Folio S.A.

- Heras, G. (2015). *La escritura del actor en el espacio, del taller a la puesta en escena*. Buenos Aires:: ATUEL.
- Heras, G. (2015). *La escritura del actor en el espacio, del taller a la puesta en escena*. Buenos Aires: ATUEL.
- Hernández de la Fuente, David. (2019). *Oráculos griegos*. Madrid: Alianza Editorial, segunda edición.
- Hernández, C. (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro*. Madrid: CDC (Centro de Documentación Crítica).
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*(26), 85-118.
- Herreras, E. (2010). *La tragedia griega y los mitos democráticos* (Vols. ISBN: 978-84-9742-997-9). Madrid : Editorial Biblioteca Nueva (Centro de Documentación Valencia).
- Herreras, E. (2016). *Notas y contranotas para una estética teatral: aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo*. Bilbao: Artezblai.
- Homero. (s.f.). Canto XI Descensus ad inferos. En Homero, *La Odisea* (págs. 238-266). México: Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa ILCE Edición digital. Biblioteca Digital.
- Ierardo, E. (2005). Prólogo . En A. Artaud, *Artaud. El arte y la muerte/otros escritos*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Cátedra Bergman y Dirección de Teatro de la UNAM. (marzo-mayo de 2020). Seminario Producción de conocimiento desde el teatro: teoría y praxis del artista investigador. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Ita, F. de. (1999). Jerzy Grotowski, La enseñanza. *Telón de fondo. Colección Periodismo cultural*, 23-32.
- Ita, F. de. (1999). Periodismo cultural. En F. de Ita, *Telón de fondo* (págs. 23-32). México: CONACULTA.
- Ita, F. de. (1999). Sin salida hasta el fin, entrevista con Heiner Müller. En F. de Ita, *Telón de fondo* (págs. 119-129). México: CONACULTA.
- Ita, F. de. (1999). Sin salida hasta el fin, entrevista con Heiner Müller. En F. de Ita, *Telón de fondo* (págs. 119-129). México: CONACULTA.
- Jamilla, J. (2013). *Teoría teatral de la Escuela de Praga: de la fenomenología a la semiótica performativa*. Madrid: Editorial Fundamentos/Monografías RESAD.
- Jeftanovic, A. (2008). Soledad Lagos, el trabajo como dramaturgista, pionero en la escena teatral chilena. *Conjunto*(167), 46-55. Recuperado el 1 de 10 de 2018, de <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/167/jeftanovic.pdf>.
- Juliá, V. (ed.). (2006). *La tragedia griega. Análisis filosófico*. Barcelona: Azul editorial.

- Kalliopi, Preka-Alexandri. (2010). *Eleusis*. Athènes: Caisse des Recettes Archéologiques. Département des Publications.
- Katzer, L. (2015). Márgenes de la etnicidad: de fantasmas, espectros y nomado-lógica indígena. Aportes desde una «etnografía filolítica». *Tábula Rasa* ISSN: 1794-2489(22), 31-51. Recuperado el 16 de mayo de 2021, de Tabula Rasa: : <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39640443002>
- Klejewska, K. (s. f.). *Aproximación al concepto del espacio en el teatro postdramático. Dos montajes de Rodrigo García: "Somebody to love" y "¡Haberos quedado en casa, capullos!"*. Obtenido de <https://iberystykauw.home.pl/content/view/92/68/lang/es/>
- Kurapel, A. (2004). Teatro de la alteridad y la memoria: estética del desarraigo, de la insatisfacción. En A. Toro, *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo* (págs. 181-209). Madrid: Iberoamericana.
- Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: Cendac/Pasodegato.
- Liddell, A. (2013). A propósito do espectáculo "Love Exposure Yoko's Coriinthians 13 Speech. Beethoven Symphony No. 7". (Barbosa, H. y P. Gallo Entrevistadores) 35º Citemor Festival de Montemor-o-Velho. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ytDhAqb3m04>
- Liddell, A. (2018). *The Scarlet Letter, 2019 Inspirada en The Scarlet Letter de Nathaniel Hawthorne*. Obtenido de Revista Godot. Divulgación de la actividad escénica madrileña: <http://www.revistagodot.com/cartelera-teatro-madrid/the-scarlet-letter/>
- Lidell, A. (2015). *Via Lucis*. (Trad. al francés Christilla Vasserot) Madrid: Editorial Con Tinta Me Tienes, coedición Les Éditions Les Solitaires Intempestifs, Colección Escénicas.
- Lidell, A. (2015). *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Continta Me Tienes.
- Lidell, A. (2021). *Solo te hace falta morir en la plaza*. Segovia: Ediciones la UñaRota.
- Lin-Ku, A. (2015). *Erotismo y perversión Filosofía, psicoanálisis y literatura*. Tesis de maestría en Filosofía-Historia. Obtenido de e-spacio.uned.es/fez/view/bibliuned:masterFilosofiaHistoria-Ali
- Lipkau Henríquez, E. (2009). La mirada erótica: cuerpo y performance en la antropología visual. *Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología*(9), 231-262. Recuperado el 7 de 4 de 2020, de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072009000200010&lng=en&tlng=es.
- Loayza, M. [ed.]. (2019a). *Pedagogía Teatral: procesos formativos, perspectivas críticas y metodologías de investigación*. Quito: FAUCE Editorial.
- Loayza, M. [ed.]. (2019b). *Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativa, basada en la obra Descripción de un cuadro, de Heiner Müller*. Quito: FAUCE Editorial.

- Loayza, M. (2005) *Sueño con la Atántida en medio del Egeo* (inédito).
- Lor, G. (Coord.). (2010). *Diálogo entre teatro y neurociencias*. Bilbao: Artezblai.
- Lytard, J. F. (1990). *Economía libidinal*. Buenos Aires: Claves, Fondo de Cultura Económica.
- Maestro, J. (ed.). (2014). *Sexo, adulterio y amor en el teatro*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Marcuse, H. (1969). Herbert Marcuse sobre libertad, necesidad, sujeto revolucionario y autogobierno. *Praxis: a Philosophical Journal*(5), 20-25 y 326-329. Obtenido de Youkali, revista crítica de las artes y el pensamiento: <http://www.tierradenadieediciones.com> www.youkali.net; www.youkali.net/2emarcuse.pdf
- Marcuse, H. (1978). Modern Philosophy, Marcuse and the Frankfurt School. (B. Magge, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=4jFifJBKdaw>
- Marcuse, H. (1983). *Eros y Civilización*. Madrid: Sarpe.
- Marcuse, H. (1985). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta.
- Martínez Thomas, M. y E. Gobbé Mévellec, [Eds.]. (2014). *Dispositivo y arte*. Madrid: Ñaque editorial
- Maza, L. de la. (12 de 6 de 2018). Apuntes sobre tragedia contemporánea. *Ensayos sobre Nueva Dramaturgia*(3), 62-67. Obtenido de Ensayos sobre Nueva Dramaturgia No.3: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4599/000490741.pdf>; 17, sequence=1 17
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Barcelona: Seix Barral (Traducido del francés por J. Escude).
- Merleau-Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península [1945].
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta- De Agostini.
- Meyerhold, Y. (2016). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Monte, Fernanda del. (2013). Territorios textuales en el teatro denominado posdramático. *Cuadernos de ensayo teatral*(28).
- Müller, H. (1990). Descripción de un cuadro. En *Teatro Contemporáneo de la RDA* (J. Riechmann, Trad.). Madrid. Obtenido de <https://es.scribd.com/doc/240880581/Muller-Heiner-Descripcion-de-Un-Cuadro>
- Müller, H. (5 de Octubre de 2003). *Máquina Hamlet [1977]*. (S. M. (Trad.), Ed.) Recuperado el Septiembre, de 2018, de Lethé Blogspot: <http://21091976.blogspot.com/2003/10/mquina-hamlet-de-heiner-mller-1977.html>
- Müller, H. (2017). *Errores Reunidos. Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos (1975-1986) (Fragmentos de entrevistas)*. (y. s. Riechmann, Trad.) Editorial Hiru. Obtenido de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/03/23/errores-reunidos-por-heiner-muller>

- Müller, H. (s.f.). *Descripción de un cuadro*. Obtenido de <https://www.dropbox.com/s/hnkerdaaiqtj9c5/Selecci%C3%B3n%20obras%20Heiner%20M%C3%BCller.pdf?dl=0>
- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música*. Madrid: EDAF.
- Nietzsche, F. (2017). *Así habló Zaratustra*. Menorca: Edita textos.info. Biblioteca Digital Abierta. Obtenido de <https://www.textos.info/friedrich-nietzsche/asi-hablo-zaratustra/descargar-pdf>
- Nuñez, P. (2017). Erotismo e identidad de género en G. Bataille. 1-15. Obtenido de <http://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=1078&context=iaph>
- Oida, Y. y L. Marshall. (2010). *El actor invisible*. Barcelona: Alba Editorial.
- Ortega y Gasset, J. (2018). *Estudios sobre el amor*. Puebla: Biblioteca EDAF.
- Otto, W. (2017). *Dioniso. Mito y Culto*. Barcelona: Herder.
- Padilla, M. (2016). *La mirada penetrante. Visiones del arte desde la literatura*. Obtenido de <http://lamiradapenetrante.blogspot.com/2016/10/guy-de-maupassant-venus-landolina.html>.
- Palomo Lamarca, A. (2003). *El síndrome de Pinocho: ansiedad y mentira en la existencia*. (N. 1. Babab, Ed.) Obtenido de Synthesis, Foro Universitario: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbmxb3Jvc3ludGhlc2lzfGd4OjUwYmI1ZWUzZDZiNTEyMmY>
- Parra, M. de la. (2000). La máquina Müller, o cómo sobrevivir al siglo XX (sobre “Hamlet Machine” de Heiner Müller). *Estudios Públicos*(77), 357-372. Obtenido de <https://www.cepchile.cl/la-maquina-muller-o-como-sobrevivir-al-siglo-xx-sobre-hamlet-machine/cep/2016-03-03/184642.html>
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Paz, O. (1993). *La llama doble*. (e. b. Editor digital IbnKhaldun, Ed.) Apple Books.
- Pere Sais (2015). Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski. 6(173). Obtenido de <http://hdl.handle.net/10803/382639>.
- Petsas, F. (2004). *Delfos, sus monumentos y su museo*. Atenas: Ediciones Krini.
- Platón. (1871). El Banquete. En P. Azcárate (Ed.): *Platón, Obras completas* (Vol. 5). Madrid . Obtenido de <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf05285.pdf>
- Porcel, D. (Febrero de 2014). Retorno a la poiesis como camino y apertura ante el dominio de la técnica. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*(13).
- Prado, J. (2003). La máquina Müller: el drama como puesta en crisis de la historia. *Acta Poética*, 24(01), 185-203. Recuperado el 24 de Septiembre de 2018, de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2728490.pdf>
- Pricco. (2015). *Sostener la inquietud*.

- Proaño, L. (2013). *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Pujante González, D. (2011). Juego ceremonial, fiesta cruel: del Living Theatre a Fernando Arrabal. En Real, E., D. Jiménez, D. Pujante y A. Cortijo (Ed.). Valencia: Écrire, traduire et représenter la fête, Universitat de València. Obtenido de www.uv.es/~dpujante/PDF/CAP2/B/D_Pujante.pdf
- Raddatz, F. [. (2016). *Reise mit Dionysos. Das Theatre desd Theodoros Terzopoulous. Journey with Dionysos The Theatre of Theodoros Terzopoulous*. Berlin: Theatre der Zeit.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Editorial Universidad Autónoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Real Academia Española [RAE]. (23ª Edición). *Diccionario de la Lengua Española* (Vol. Versión 23.4 en línea). Madrid: RAE. Obtenido de <https://dle.rae.es>>
- Reale, G. (2004). *Eros, demonio mediador*. Madrid: Herder.
- Reich, W. (1988). *La función del orgasmo*. México: Paidós.
- Reichmann, J. (1990). Heine Müller. En J. Reichman, & J. Monleón (Ed.), *Teatro escogido* (Vol. Primer acto, pág. 10). Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música.
- Revel, J. (2014). El pensamiento vertical: una ética de la problematización. En F.Gros, *Foucault. El coraje de la verdad* (págs. 55-75). Madrid: Arena libros.
- Reyes, D. de los. (2012). *De la erótica platónica. Una interpretación*. Obtenido de Apuntes filosóficos Vol. 21, No. 41: http://saber.ucv.ve/ojs/index.php/rev_af/article/view/3620/3466
- Reyes, F. (1991). *Artaud y Grotowski ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* . (I. d. UNAM, Ed.) México: Grupo editorial Gaceta S.A.
- Rivera, A. (2019). *Teatro físico: la revolución de las formas*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Rodríguez, A. (09 de 2008). "Descripción de un cuadro" de Heiner Müller. El teatro como lugar de escritura de la historia. (IUNA., Ed.) *Territorio Teatral (revista digital)*(3 [Publicación semestral]), 1-8. Obtenido de [http:// www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n3_04.pdf](http://www.territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n3_04.pdf)
- Rojas Blanco, C. E. (2009). La perspectiva de género: noema y nóesis de la epistemología feminista. *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 18(35), 17-33. Recuperado el 05 de 04 de 2020, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=859/85916757>
- Ruiz Stull, M. (s.f.). La fórmula del cuerpo sin órganos: una aproximación bergsoniana a su enunciación. *Trans/Form/Ação*(34(1)), 131-148. Obtenido de <https://doi.org/10.1590/S0101-31732011000100008>

- Rykner, A. (2014). Acercarse al dispositivo: continuum, interacciones y lógica creadora. *Dispositivo y Artes*, 7-13.
- Rykner, A. (2015). Sobre el dispositivo y su uso en el teatro. En E. Garnier, & A. C. F. Grande, *Antología de Teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia* (págs. 281-295). Bilbao: Artezblai.
- Sáenz, J. y J. Monleón (2007). *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. Interpretación coral. El lamento de la tragedia griega antigua*. Burgos: Asociación Cultural de Teatro La Tarasca.
- Santa Biblia 1 Corintios 11:24. (1988). *Sociedades Bíblicas Unidas, Sociedades Bíblicas en América Latina*. Obtenido de americanbible.org, unitedbiblesocieties.org, vivelabiblia.com, unitedbiblesocieties.org/es/casa/.
- Sais, P. (2015). *Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Obtenido de <http://hdl.handle.net/10803/382639>
- San Martín, J. (1987). *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Barcelona: Anthropos.
- Sánchez Sinisterra, J. (2010). *Por una dramaturgia menor y Dramaturgia de la recepción*. México D.F: Paso de Gato.
- Sánchez, J. (2008). El campo expandido de la creación escénica. *Revista Artefacto*, 71-76. Obtenido de <https://books.google.es/books?id=Mnsc5zCxskAC&pg=PA71&lpg=PA71&dq=El+campo+expandido+de+la+creación+escénica&source=bl&ots=Z0ukq-clk7&sig=AT3sys-5C3pIoMnqLQOIOReqDECg&hl=es&sa=X&ei=xNUxUbebMomQhQeavYDYC-Q#v=onepage&q=El%20campo%20expandido%20de%20la%20>
- Sánchez, J. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. En M. M. Bellisco, *Repensar la dramaturgia, Errancia y transformación* (págs. 19-56). Murcia: Centro Párraga/Cendeac.
- Sánchez, J. (2014). *La imagen elocuente*. Bogotá. Obtenido de <https://parataxis20.wordpress.com/2014/07/19/la-imagen-elocuente/>
- Sánchez, J. (2015). *Dispositivos de participación. Presencia y desaparición*. Río de Janeiro. Obtenido de <https://parataxis20.wordpress.com/2015/08/30/presencia-y-desaparicion/>
- Sánchez, J. (2016a). *Dispositivos poéticos II: conspiraciones*. Bogotá. Obtenido de <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>
- Sánchez, J. (2016b). *Dispositivos poéticos III*. Bogotá. Obtenido de <https://parataxis20.wordpress.com/2016/05/22/dispositivos-poeticos-iii/>
- Sánchez, J. (2017). *Cuerpos ajenos*. Universidad de Castilla La Mancha, Segovia: La Uña Rota, S.L.
- Sánchez, J. (2018). *Los límites de la ficción*. Obtenido de [blog.uclm.es: http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/09/01.-Los-l%C3%ADmites-de-la-ficci%C3%B3n.pdf](http://blog.uclm.es/joseasanchez/files/2018/09/01.-Los-l%C3%ADmites-de-la-ficci%C3%B3n.pdf)

- Sartre, J. P. (1946). *El existencialismo es un humanismo*. Obtenido de Epulibre. Academia Edu: https://www.academia.edu/33806714/Jean-Paul_Sartre_-_El_existencialismo_es_un_humanismo
- Sartre, J. P. (s/d). *A puerta cerrada (Huis Clos)*. (A. S. (Tr.), Ed.) Obtenido de Academia Edu: https://www.academia.edu/11331125/A_puerta_cerrada_de_Jean_Paul_Sartre
- Schaufler, M. (2014). Itinerarios teóricos para abordar el erotismo, los géneros y sexualidades. *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe*, 2, 11(2), 191-211. doi:10.15517/C.A..V11I2.16315
- Sokolowski, R. (2012). *Introducción a la fenomenología*. (E. M. Ávila, Trad.) Morelia, Michoacán, México: Jitanjáfora, Morelia Editorial, Red Utopía A.C.
- Sontag, S. (1976). *Aproximación a Artaud*. Barcelona: Lumen.
- Sontag, S. (2006a). *En el mundo de las imágenes*. Mexico: Alfaguara.
- Sontag, S. (2006b). *Sobre la fotografía*. Mexico: Alfaguara.
- Sousa Santos, B. de. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce. Obtenido de http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/Descolonizar%20el%20saber_final%20-%20C%3%ADn-FKAHXAKRL9CP
- Spatari, E. (2001). *Micenas. Guía histórica y arqueológica*. Atenas: Ediciones Esperos.
- Spooner, C. (2014). Juan Mayorga o la dramaturgia de la brecha: una aproximación a la noción de escena. *Dispositivo y Artes*, 33-44.
- Steiner, G. (1970). *La muerte de la tragedia*. Caracas: Monte Ávila.
- Stoke, P. (noviembre de 1993). Expresión Corporal-Danza: ese lenguaje silenciado. *Revista Topía*(9), 1.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno: 1880-1950*. Barcelona: Destino.
- Taylor, M. (s.f). Los Reyes. El Minotauro redimido. *Revista Iberoamericana. Estudios*, 538-556.
- Terino, P. (2010). *Heidegger y la pregunta por la técnica*. Editorial Edita (Formato digital). Obtenido de <https://www.monografias.com/docs/Resumen-La-Pregunta-Por-La-Técnica-Mart%C3%ADn-FKAHXAKRL9CP>
- Terzopoulos, T. (2019). *Dionysus in Exile*. Berlín: Theater der Zeit.
- Tiqun. (2015). *La hipótesis cibernética*. (E. T. A.Borroso, Trad.) Madrid: Acuarela Libros y A. Machado Grupo de Distribución, S.L.
- Toro, A. de. (2004). *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez-Medialidad-Cuerpo*. Madrid: Iberoamericana.
- Tosticarelli, M. (2017). *Retóricas de la vulnerabilidad. Rupturas del cuerpo en la escena contemporánea*. México: Pasodegato.

- Tulián, S. (2006). *De la vida y la muerte —sobre Eros y Tánatos— lo sublimatorio*. Obtenido de Congreso Arg. de Psicoanálisis. APM, Mza. Web.: <http://www.aacademica.org/silvia.m.tulian/2>
- Tiyatro Medresesi Kayserdagi Mevkii, Sirince, Selcuk - IZMIR*. (s.f.). Obtenido de info@tiyatromedresesi.org +90232898 32 26: <https://tiyatromedresesi.org/monofest/18/ninninin-devinimi-sarkilar-dizisi/?fbclid=IwAR0mxs6Bh46dRml7dWz5IT6Og9a4HH855OMY7hdE19S0V7xHpTWijb75Ki8>
- Válery, P. (2018). *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Valle, C. (13/02' 42'' de 08 de 2016). *Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Corte de naranja-cuello*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/jphw8t8kgq3e9gr/DSC_0028.MOV?dl=0
- Valle, C. (15 de 10 de 2020). Entrevista on line. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de plataforma ZOOM/entrevista online. https://www.dropbox.com/s/2s208ydtzz1x4xo/Copia%20de%20zoom_0%202.mp4?dl=0
- Valles, R. (2015). *Teatro antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. Coyoacán: Paso de Gato.
- Veloza, V. (2011). *Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación*. Bogotá: Universidad Javeriana. Cuadernos de música, artes visuales y escénicas. . Obtenido de <http://cuadernosmusicayartes.javeriana.edu.co>.
- Vernant, J. P. y P. Vidal-Naquet. (1987). *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (Vol. I y II). Madrid: Altea, Taurus, Alfaguara.
- Vitale, R. (1991). *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Pliegos.
- Waissman, B. (2013). *Movimiento Auténtico: mover el cuerpo, mover el alma*. (B. Waissman, Editor) Obtenido de Movimiento Auténtico : <http://www.authentic-movement.eu/wp-content/uploads/Art%C3%ADculo-MA-Rev-Gest-definitvo-correcto.pdf> Blog: Madrid <http://beti>
- Wilson, R. (2019). *Edipo*. Antiguo Teatro Epidauro, Micenas, Grecia. Obtenido de http://aefestival.gr/festival_events/oedipus/?lang=en
- Yourszene. (2021). *Los Colochos, teatro contemporáneo. 2021*. Obtenido de <https://yourszene.com/shows/los-colochos/mendoza>
- Zabala, L. (09 de 2018). *Elementos para el análisis de la intertextualidad*. Obtenido de Academia Web: http://www.academia.edu/1331310/Elementos_para_el_análisis_de_la_intertextualidad
- Zimmermann, B. (2012). *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.

Sitios web:

- Almeida. (19 de 08 de 2016). *Entrevistas a espectadores*. Obtenido de Foros espectadores (Centro de Arte Contemporáneo [CAC]). Descripción de un cuadro: https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvwj/DSC_0039.MOV?dl=0
- Almeida, Ileana; Lenin Oña; espectador extrañamiento ausencia de palabra imágenes fuertes, espacio. (19/20' 36'' de 08 de 2016). *Foros espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvwj/DSC_0039.MOV?dl=0
- Andrade, Fernando, actor, lo erótico, desgarrador, apasionados, complejos). (21/09' 41'' de 08 de 2016). *Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/62o184dels6k4cu/DSC_0018.MOV?dl=0
- Andrews, M. (2014). *Taller de dramaturgismo*. Obtenido de Informe Taller de Dramaturgia y Dramaturgismo: <https://www.dropbox.com/s/xkko34145jfp5hr/Informe%20Taller%20Dramaturgia%20y%20Dramaturgismo%20UCE%202015.pdf?dl=0>
- Attis Teatro*. (s.f.). Obtenido de <http://attistheatre.com/en/home-attis-en/ΠΑΗΡΟΦΟΙΕΣ ΚΑΙ ΚΡΑΤΗΣΕΙΣ>:
- Delbono, P. (28/14'0'' de 10 de 2020a). Entrevista. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de plataforma ZOOM/entrevista online
- Estrada, E. (20/163' 37'' de 10 de 2020). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/s/tgji7r1a2l8em4r/zoom_0.mp4?dl=0
- Estudiantes de la FAUCE. (2017a). *Entrevista sonora a espectadores*. *Arrebato Opus 52*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/l27g9pu9yha07eb/170729_003.MP3?dl=0
- Estudiantes de la FAUCE. (02/2' 50'' de 07 de 2017b). *Funciones*. *Arrebato Opus 52*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/7e7u96i64q6hq9y/DSC_0065.MOV?dl=0
- Estudiantes de la FAUCE. (02/0' 21'' de 07 de 2017c). *Funciones*. *Arrebato Opus 52*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/agpaninytamwou3/DSC_0126.MOV?dl=0
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC] Descripción de un cuadro*. (20/07' 44'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/l3xg9giax277e77/DSC_0089.MOV?dl=0
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro*. (18/18' 56'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/edcghs50nh4fejw/DSC_0130.MOV?dl=0
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro (Espectador, la ha visto varias veces, me conmueve, es muy fuerte, cómo se sienten los actores; espectadora te tiene todo el tiempo atento, lo sensorial)*. (22/07' 13'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/4kk2i3pmt08cz55/DSC_0106.MOV?dl=0

- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro (Espectadora, angustia y miedo toda la obra). (20/07' 44'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/l3xg9giax277e77/DSC_0089.MOV?dl=0*
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro (Espectadora, atención sostenida). (22/07' 13'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/4kk2i3pmt08cz55/DSC_0106.MOV?dl=0*
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro [Espectador, proxémica, espacio] . (16/09' 20'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/sywy89myxwc66mu/DSC_0049.MOV?dl=0*
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro. (18/18' 56'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/edcghs50nh4fejw/DSC_0130.MOV?dl=0*
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro. (21/09' 41'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/62o184dels6k4cu/DSC_0018.MOV?dl=0*
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro. (19/20' 36'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/0l06d1dlcblzvuj/DSC_0039.MOV?dl=0*
- Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro. (18/18' 56' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/edcghs50nh4fejw/DSC_0130.MOV?dl=0*
- Foros espectadores. Centro de Arte Contemporáneo [CAC] (Espectadora, angustia y miedo toda la obra) Descripción de un cuadro. (20/07' 44'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/l3xg9giax277e77/DSC_0089.MOV?dl=0*
- Foucault, M. (2013). *¿Qué es usted, profesor Foucault?* (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Siglo XXI.
- Función ARTE ACTUAL FLACSO. Descripción de un cuadro. (21/25' 31'' de 09 de 2017). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/hgdgtunw35krfaz/DSC_0014.MOV?dl=0*
- Función ARTE ACTUAL FLACSO. Descripción de un cuadro/Naranja en cuello de mujer, Santiago. (21/28' 50'' de 09 de 2017). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/sobw1km35lvmf2h/DSC_0016.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Cena, marco y fotos. (13/01' 16" de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/4ap5djv3phfq5u/DSC_0013.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC] Descripción de un cuadro/Texto dos picotazos, cuchillo y Alex. (20/00' 38" de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/fppinag4909h4tz/DSC_0088.MOV?dl=0*

- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Afeitte, cuchillos, ahorcamiento. (13/05' 14'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/qoymyq2fntgbz86/DSC_0021.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Alex bebe botella de vino y moras. (12 de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/e1umztnqumyfk3z/DSC_0096.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Alex, "enmarca" a un espectador. (12/00' 13'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/aqlwzqv8a8ab32p/DSC_0100.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Beban espectadores, salud. (13/02' 19'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/sh4ha1eihkhkkm/DSC_0024.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/brindis y fotos. (12/00' 29'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/etz8mwcaksyotp/DSC_0071.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Canción final Cantat completo . (13/03' 25" de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/jwafdupdmmqyouw/DSC_0038.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Canción, llanto, ángel. (13 de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/q1uv0oa1kkb347o/DSC_0023.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Desesperación. (13/01' 31'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/yrq7jl7hm8d0b7d/DSC_0031.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Desgarro y desvarío, contención. (13/03' 37'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/42vxe2kwvaudpj4/DSC_0033.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Desgarro y desvarío, contención. . (13/03' 37' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/42vxe2kwvaudpj4/DSC_0033.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Empujón y caída, cuchillos. . (2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/f6y7owhy6f54wwf/DSC_0019.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Enfrentamiento, grito y risas, afilar cuchillos mesa mujer. (13/02' 52'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/omuxfv72gv7134v/DSC_0018.MOV?dl=0*
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Enfrentamiento, grito y risas, afilar cuchillos. . (13/02' 52" de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/omuxfv72gv7134v/DSC_0018.MOV?dl=0*

- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/fotos cena, proyecciones cuerpo paredes.* (12/00' 32'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/9lrd5mcc244jsz4/DSC_0076.MOV?dl=0
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Juego de sombras espectadores.* (13/00' 39'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/ijb81i8jqe1uk9h/DSC_0035.MOV?dl=0
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/La llegada del ángel, llanto Cristian, canción Cantat.* (12/02' 24'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/taj52gijruio651/DSC_0112.MOV?dl=0
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Lectura Santiago.* (13 de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/1t7dmlbwszkzdoip/DSC_0026.MOV?dl=0
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/lenguaje de sordomudos, Mónica.* (13/01' 16" de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/ba4mlxlvxuol2qv/DSC_0003.MOV?dl=0
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Mónica, tierra y fotos.* (13/00' 44'' de 08 de 2019). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/4hh5x3bkh8k3klp/DSC_0010.MOV?dl=0
- Función Centro de Arte Contemporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/naranjas en pies y espaldas.* (12 de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/u0iby7ll8znqwx/DSC_0062.MOV?dl=0
- Función Centro de Arte Contermporáneo [CAC]. Descripción de un cuadro/Hombre mira espectadores y come naranja.* (13/02' 12'' de 08 de 2016). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/mf6t1aelmqalywd/DSC_0016.MOV?dl=0
- Función Facultad de Artes Universidad Central del Ecuador [FAUCE]. Descripción de un cuadro. (canción, corte cuello naranjas).* (23' 31'' de 10 de 2018). Obtenido de https://www.dropbox.com/s/p4gf9w9sh33t0u9/DSC_0003.MOV?dl=0
- Hidalgo, S. (2020). *Promocional. Arrebato Opus 52*. Obtenido de Sabueso Azul Producciones: <https://www.dropbox.com/s/mg96k4l3laaw7lt/Promo%20Bacantes.mp4?dl=0>
- Hidalgo, S. (s.f.). *Promo Descripción de un cuadro (2'56'')*. Obtenido de Sabuieso azul producciones: <https://www.dropbox.com/s/6hnyu91j0s6l6k2/Descripci%C3%B3n%20Spot%20tesis.mp4?dl=0>
- Loayza, M. (2014). *Modelo de portafolio taller dramaturgismo. Portafolio del taller de dramaturgismo. Obra Cuartetto de H. Müller.* Obtenido de <https://www.dropbox.com/scl/fi/ucbifaypnigij6tac7xji/Presentacion1.pptx?dl=0&rlkey=sc95y8ohp75rhcqhkm5rwh3w>
- Loayza, M., C. Valle y F. Bedoya. (06 de 2018). *Investigación Experimentación Creación. en Descripción de un cuadro.* Obtenido de Entrevista (Fernanda Loayza, entrevistadora):

- <https://www.dropbox.com/s/74sosoty0zboqdl/INVESTIGACI%C3%93N%20EXPERIMENTACI%C3%93N%20CREACI%C3%93N.mp4?dl=0>
- Londoño, A. (13 de 08 de 2016). *Entrevista*. Obtenido de Función Centro de Arte Contemporáneo (CAC). Descripción de un cuadro/significantes sonoros : https://www.dropbox.com/s/24iycbqfdtybdt4/DSC_0004.MOV?dl=0
- Londoño, A. (16/21' 15" de 10 de 2020a). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/s/wskgrfkphytw2ca/Copia%20de%20zoom_0%203.mp4?dl=0
- Londoño, A. (16 de 10 de 2020b). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/home/Tesis%20doctoral/Entrevistas%20elenco%20DC%2C%20Alexandra%20Londo%C3%B1o?preview=Copia+de+zoom_0+3.mp4
- Londoño, A. (28 de 10 de 2020c). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/home/Tesis%20doctoral/Entrevistas%20elenco%20DC%2C%20Alexandra%20Londo%C3%B1o?preview=Copia+de+zoom_0.mp4
- Netflix (Productor). (2018). *Movimiento (Temporada 1)* [Película]. Netflix. Obtenido de <https://www.netflix.com/search?q=movimiento>
- Periódico La Jornada*, (12 de 08 de 2011)pág. 3. Obtenido de <https://www.jornada.com.mx/2011/08/12/cultura/a03n1cul>
- Ramos, M.; S. Rodríguez y C. Valle. (06 de 2018). *Relación con la audiencia. Descripción de un cuadro*. Obtenido de Entrevista (Entrevistadora: Fernanda Loayza): <https://www.dropbox.com/s/7ofkqzkwdzxa1u4/RELACION%20OBRA%20AUDIENCIA.mp4?dl=0>
- Ramos, Mónica, actriz [Proxémica, espacio]. (19/ 81' 00' de 10 de 2020). *Foro espectadores Centro de Arte Contemporáneo [CAC] Descripción de un cuadro*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/sywy89myxwc66mu/DSC_0049.MOV?dl=0
- Rodríguez S. y F. Bedoya (06 de 2018)El carácter performático de Descripción de un cuadro. *Entrevista*. (F. Loayza, Entrevistador) Obtenido de <https://www.dropbox.com/s/c1mlt6enhwfa4pu/PERFORMANCE.mp4?dl=0>
- Rodríguez, S. (21/28' 50'' de 09 de 2017). *Función ARTE ACTUAL FLACSO. Descripción de un cuadro/Naranja en cuello de mujer*. Obtenido de https://www.dropbox.com/s/sobw1km35lvmf2h/DSC_0016.MOV?dl=0
- Rodríguez, S. (2020). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/s/fqskh2w324yyndt/zoom_0.mp4?dl=0
- Sierra, L. (28/47' 39'' de 10 de 2020). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/s/tgji7r1a2l8em4r/zoom_0.mp4?dl=0

- Sierra, León [Director del CAC] y Santiago Rodríguez [actor]. (15/01' 56'' de 08 de 2016). *Foros espectadores. Descripción de un cuadro*. Obtenido de :https://www.dropbox.com/s/hcssuz3gz6dnogo/DSC_0179.MOV?dl=0
- Tapia, Jhofre; Santiago Rodríguez; Christian Valle y espectador estudiante. (06 de 2018). *Función de los objetos en Descripción de un cuadro*. Obtenido de Entrevista (F. Loayza, entrevistadora): <https://www.dropbox.com/s/hvo77jns6ewj4mx/OBJETOS.mp4?dl=0>
- Terzopoulous, T. (2020). Entrevista. (M. Loayza, Entrevistador) Skipe/Entrevista online Traducción simultánea inglés/español: Macarena Andrews (inédita)
- Valle, C. (15 de 10 de 2020a). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/s/2s208ydtzz1x4xo/Copia%20de%20zoom_0%202.mp4?dl=0
- Valle, C. (15 de 10 de 2020b). Entrevista. *Plataforma ZOOM/entrevista online*. (M. Loayza, Entrevistador) Obtenido de https://www.dropbox.com/s/y0i13wxbybns08t/Copia%20de%20zoom_0.mp4?dl=0