



**HACIA UNA DRAMATURGIA DEL INSTANTE: DE LA “ACCIÓN
DRAMÁTICA” AL PERFORMANCE.**

RICARDO LUIS MUÑOZ CARAVACA

Trabajo de Investigación para optar por el título de

Magister en Historia del Arte

Asesora

SOL ASTRID GIRALDO

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
En convenio con la
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLIVAR
Medellín**

2019



**HACIA UNA DRAMATURGIA DEL INSTANTE: DE LA “ACCIÓN
DRAMÁTICA” AL PERFORMANCE.**

RICARDO LUIS MUÑOZ CARAVACA

Trabajo de Investigación para optar por el título de

Magister en Historia del Arte

**UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
En convenio con la
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA BELLAS ARTES Y CIENCIAS DE BOLIVAR
Medellín**

2019

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del Jurado

Firma del Jurado

DEDICATORIA

A mi madre Justa Caravaca Díaz porque sé que desde lejos todos los días reza por mí, y me espera. Vive para esperarme.

A mi esposa que ha tenido una fe absoluta en mí y siempre aviva la confianza en mis manos y en mi literatura. Gran parte de estos pensamientos nacen de su compañía y nuestras experiencias en el teatro.

A mis hijos porque siempre han estado ahí esperando lo mejor de mí, dándole aliento a mis sueños y mis logros que son todos para ellos. Ellos son mi familia y el orgullo de mi vida.

A mis compañeros del teatro, mis estudiantes y actores que en el afán de enseñarles me enseñan y comparten mis preocupaciones por eso que nos une infinitamente que es el teatro.

AGRADECIMIENTOS

A dios, porque, aunque nunca me enseñaron a verlo siempre he sentido que vive conmigo.

A Sol Astrid Giraldo, mi tutora de este trabajo por ayudarme a definir los caminos precisos en esa búsqueda de respuestas que todos estos años me han cuestionado. Sepa que lo aprecio mucho.

A mis maestros de la maestría por ser inspiradores y devolverme la necesidad de investigar y entrelazar los problemas del teatro con el arte y el pensamiento universal.

A Sacra Nader David por ser uno de mis ángeles de la guarda en todos los años que llevo en este país y ayudarme a hacer esta maestría que no dejara de ser semilla en cada una de mis inquietudes sobre el arte y mi ejercicio como docente de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.

Nota de salvedad:

Todos los conceptos emitidos en el presente trabajo de investigación son responsabilidad del autor.

CONTENIDO

1.	Resumen.....	11
2.	Introducción	13
3.	CAPÍTULO I	19
3.1.	De la acción dramática a la intervención espontánea	19
3.2.	Dramaturgia o teatralidad de la acción.....	31
3.3.	Dramaturgia del cuerpo o el cuerpo de la acción dramática.	35
3.4.	El distanciamiento o el efecto dilatado de la acción.	39
3.5.	La acción como intervención espontánea.....	44
4.	CAPÍTULO II	49
4.1.	Aproximaciones históricas. La ascensión del director de escena y la acción totalizadora del teatro.....	49
4.2.	De la acción perturbadora de Jarry al teatro cruel de los sentidos de Artaud.....	52
4.3.	Del subtexto como acción de la verdad a la convención consciente.	60
4.4.	La ritualidad del cuerpo y espectáculo. Cultura o esencia del teatro.	64
4.5.	El lugar de la intervención espontánea. El performance y el teatro postdramático.....	72
5.	CAPÍTULO III.....	87
5.1.	El cuerpo como territorio de la acción. Ser y perdurar.	87
5.2.	La agresividad espontánea.	95
5.3.	Entrenamiento y poética del cuerpo. El principio del orden. El cuerpo de la energía.	100
5.4.	En presencia de la presencia. El cuerpo del estar.....	102

5.5.	El texto como pretexto de las escrituras en el cuerpo.	103
5.6.	El cuerpo del tiempo. Dramaturgia del instante.	106
6.	CAPÍTULO IV.	110
6.1.	El cuerpo del performance; intervención o testimonio.	111
6.2.	Lo más cercano a mí es mi cuerpo y mi casa.	120
7.	CAPÍTULO V.	135
7.1.	Conclusiones Generales	135
8.	Bibliografía	147

LISTA DE IMÁGENES

Imagen 1 Barba, Eugenio, 1990. <i>Principios de Alteración del Equilibrio</i> . Imagen gráfica del diccionario de Antropología Teatral <i>El Arte Secreto del Actor</i> . Pág.22.	17
Imagen 2 Bausch, Pina, 2016. <i>Flora Solar</i> . Publicación Adelaide Festival Theatre.....	35
Imagen 4 Weigel, Helenne, 1957. Personaje <i>Anna Fierlin</i> de “ <i>Madre Coraje</i> ”,.....	40
Imagen 3 Picasso, Pablo, 1937. <i>Boceto para Guernica</i> 65x92, sala 206. Oleo sobre lienzo	40
Imagen 5 Caravaggio. (1571-1610), <i>El Santo Entierro</i> , 1603, Museo del Vaticano. Óleo sobre lienzo, 300x203 cm.	51
Imagen 6 Jarry, Alfred 1873-1907. Cartel del estreno de la obra <i>Ubú Rey</i> , 1896, Fotografía del autor. https://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/ubu-rey/	54
Imagen 7 Dibujo de Antonín Artaud en la sierra Tarahumara (1896/1948).....	58
Imagen 8 Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Entrenamiento de Biomecánica	61
Imagen 9 Meyerhold, Vsévolod, (1874-1940), Montaje de “ <i>El Magnífico Cornudo</i> ” de Commelynck (1922) http://www.aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/	63
Imagen 10 Jerzy Grotowski (1933-1999), “ <i>El Príncipe Constante</i> ” actor Richard Ciesslac. Centro Laboratorio de Jerzy Grotowski. (http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/01/Presencia-de-Jerzy-Grotowski.pdf).....	65
Imagen 11 Jerzy Grotowski (1933-1999), “ <i>El Príncipe Constante</i> ” actor Richard Ciesslac. Centro Laboratorio de Jerzy Grotowski. (http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/01/Presencia-de-Jerzy-Grotowski.pdf).....	67
Imagen 12 Barba , Eugenio, 1990. Publicación de <i>El arte secreto del actor. Espectáculo: Judith</i> . Actriz Roberta Carreri. 216.....	69
Imagen 13 La fura dels baus. Lo contemporáneo no tiene límites. https://www.google.com/search?rlz=1C1CHZL_esCO696CO696&biw=1366&bih=626&tbm=isch&sa=1&ei=	72

- Imagen 14 Peter Brook (1925) y Arianne Mnouchkine (1939), Espectáculo Rayo Misterioso. https://www.google.com/search?rlz=1C1CHZL_esCO696CO696&biw=1366&bih=626&tbm=isch&sa=1&ei=L802XKXvIKua_Qbd3bUI&q=Misterioso.+Peter+Brook+y+Arianne+Mnouchkin 83
- Imagen 15 Marcel Marceau (1923-2007) <https://www.elnuevosiglo.com.co/node/17719287>
- Imagen 16 Marina Abramovic (1946), *Rest Energy* (1980), disponible en www.altrevelocita.it 90
- Imagen 17 Pina Bausch (1940-2009). *La Bailarina nos muestra que la pasión es un instante eterno. Documental de Win Wenders* 93
- Imagen 18 María Teresa Hincapié. *El espacio se mueve despacio*. NOMADAS Pag. 174 NO. 24. abril 2006. Universidad Central 110
- Imagen 19 Tadeuz Kantor (1915-1990). *Concierto Marítimo 1967*. <https://flash-art.com/article/tadeusz-kantor/> Kantor dirige una orquesta ficticia 115
- Imagen 20 Hincapié, María Teresa (1956-2008), *Una cosa es una cosa. 1990. Salón Nacional de Artistas XXXII*. https://www.google.com/search?q=maria+teresa+hincapie&rlz=1C1CHZL_esCO696CO696&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved 131
- Imagen 21 Hincapié, María Teresa (1956-2008), *Esta tierra es mi cuerpo. 1992*. <http://mariateresahincapie.blogspot.com/> 132
- Imagen 22 Cirque do Soleil. Espectáculo Avatar de James Cameron. *Mientras dure un instante aquí, la realidad es solo una percepción*. 135

1. Resumen

Este trabajo investiga acerca de una posible *dramaturgia del instante*, entendiendo instante, como una unidad de tiempo escénico, que forma parte de la acción preconcebida por los actores y creadores de la puesta en escena. Instante como *acción* que genera desarrollos, continuidad de lecturas y percepciones, relación kinestésica con el expectante, múltiples significados y correspondencias a través de un elemento fundamental para el arte contemporáneo que es el cuerpo.

Por otra parte, se ubica más allá de las fronteras de las diferentes manifestaciones del arte, tomando como referencia más específica el *teatro postdramático* y el *performance*. Por un lado, asistimos a un teatro que se libera de la hegemonía del texto como valor fundamental de su creación y explora en la *teatralidad* de otros agentes interventores de la puesta en escena. Y por otro, tenemos el cuerpo del artista contemporáneo que se convierte en un soporte fundamental para entender las diferentes hibridaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, la danza, el cine.

Desde este punto de vista, esta investigación le da un valor fundamental a la acción dramática como herramienta del instante. Procura pensar en la posibilidad de tener una dramaturgia que explora en esos aportes de la acción y el movimiento, como fotogramas que se construyen en cualquier acto de presentación, donde los impulsos tanto del actor como el bailarín o artista del performance interactúan en una conexión cenestésica con el expectante.

Pensar en una dramaturgia del instante es también adentrarse en la problemática del artista del mundo contemporáneo que le toca asumir la hibridación de muchos lenguajes y un espectador que cada día es más exigente con su tiempo. La ruptura de espacios escénicos expositivos y la necesidad de intervenir en lugares no convencionales, donde las opciones de concentración y atención de los espectadores son en ocasiones casi nulas, obliga a darle valor al impacto, al llamado de los sentidos, la contundencia de la imagen.

Palabras claves

Dramaturgia, instante, acción, acción dramática, cuerpo, teatralidad, performance, teatro postdramático

2. Introducción

Toda forma de lenguaje parte de una necesidad primitiva que es comunicar ideas y emociones. Las ideas y las emociones no son palabras, son acciones definidas a través de signos que interactúan como señales para producir un efecto de sentido o de memoria. Todo esto constituye un sistema biótico, vivo, en una relación de cuerpo y cultura. Bios Cuerpo – Acción. Entre una acción y una reacción hay una relación de causa y efecto. Viéndolo como energía ese efecto entre una acción y la otra vendría siendo como una chispa. Un cambio. Una transformación. Un conflicto.

En términos de acontecimiento, una acción tiene magnitud. Lo que quiere decir que tal vez tenga desarrollo y también principio y final. Pero la magnitud no necesariamente se divide en unidades de tiempo o distancia.

Una acción como lenguaje puede ser evocativa, connotativa. Y puede evocar la inacción, lo cual no le cambiaría su condición de efecto o causa. Lo que quiere decir que el valor de la acción no se mide por su duración, sino por su efecto. Y ese efecto puede durar un instante. Como una fotografía. La estática del colibrí. O una vida entera vista a través del recuerdo.

Este trabajo tiene la intención de llamar la atención sobre una “dramaturgia del instante como acción”. Es decir, una dramaturgia que le da valor a la acción pequeña. A la más mínima

entidad de un proceso dramático o artístico donde intervenga un artista y un espectador. No se trata del instante como unidad de tiempo, hablaremos de un instante de la acción. Un segundo donde la percepción del espectador puede ser afectada por una simple alteración de los sentidos, el impacto de una imagen, los impulsos y motivos en el movimiento del actor, o una reacción ante cualquier acción verbal o corporal del artista. Un proceso que no esté casado con la trama de los hechos y sucesos, sino con un sistema de expresiones cortas, pero generosas, dilatadas, que transforman la energía en fascinación de los sentidos. Una forma de ver el tejido dramático de un acontecimiento escénico en el cual, a veces, el único espacio es el cuerpo del artista y su relación con el expectante, en un contexto modificable, alternativo, lejos de cualquier estructura fija de un escenario donde una acción que impulsa a la otra se convierte en objeto de sentidos.

Una dramaturgia que muchas veces vive en el proceso más que en los resultados. Que no acaba sino en la experiencia misma del contacto con el expectante. Y se desarrolla básicamente en las tensiones. Vamos a proponer un esquema con cuatro elementos particulares, cuatro pilares que son el soporte de eso que llamamos dramaturgia del instante como acción. El primero es la “acción dramática”, como corresponde a la estructura dramática convencional; es decir: el verbo que genera conflicto. El segundo es aquello que produce su desarrollo interno: “el movimiento”, el juego de tensiones que en una lucha de contrarios produce dialéctica, “desplaza al cuerpo en el espacio” generando una cadena de consecuencias. El tercero es el “instante como acción”, viendo este último como una pequeña fracción de tiempo con un valor determinado de estática en movimiento, como memoria y como imagen. Asumiendo que no hablamos de un instante de la vida cotidiana, sino de un

instante escénico. Y finalmente el cuerpo, como espacio único, dilatador de la acción y los sentidos, conector de todos los anteriores, comunicador y centro de toda la creación escénica en el contexto contemporáneo del teatro, el performance y las artes vivas.

Es importante subrayar que asumimos la acción dramática como un agente integrador en el discurso del teatro y la performance. Queremos demostrar el valor de este concepto para el análisis de otros eventos que no están clasificados específicamente en el teatro, sino que hacen parte de otras experiencias del arte contemporáneo.

El objeto de este trabajo es probar como la evolución del concepto de acción dramática en el teatro ha generado muchas formas de ver e interpretar la dramaturgia. Y la importancia del cuerpo como instrumento de lenguaje en muchas experiencias del arte contemporáneo, dándole una dimensión diferente al conflicto que se transforma en las tensiones del cuerpo del artista. El tejido de las acciones se convierte en estructuras y partituras que tienen como único espacio el cuerpo y se tejen entre tensiones físicas y mentales de su expresión en un nivel donde las microacciones adquieren un valor determinante en el manejo de los sentidos del espectador. Lo anterior nos da argumentos para proponer la presencia de una dramaturgia del instante, entendiendo este como tejido de tensiones, instantes de tiempo escénico que se construyen por el artista para producir una relación de causa y efecto, Acción reacción que puede generar otros puntos de vista para abordar el relato en el teatro, el performance y otras prácticas artísticas contemporáneas.

La dramaturgia sobre la que reflexionamos en este trabajo es un tejido de la acción física y mental del artista desde el proceso de configuración de la imagen – cuerpo – texto hasta la evolución de la energía en cada segundo de su partitura compositiva. Es como resaltar la importancia de atrapar el instante suspendido del colibrí en una relación consciente de su cuerpo, las tensiones de ese momento y su imagen en acción.

Nos referimos a un instante del movimiento que es acción suspendida por oposición de energías que chocan y generan tracción, fuerzas contrarias que se antepone al movimiento para darle impulso y sentido. No es entonces solo el lugar del cuerpo físico, es también el encuentro del cuerpo con la mente, que configura ideas para comunicar emociones. El paso de la intención a la acción. Para referirse a esto el creador de la antropología teatral Eugenio Barba utiliza el término Sats.

“En el instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de sats o preparación dinámica. El sats es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide actuar.” (Barba 2010, p.92)

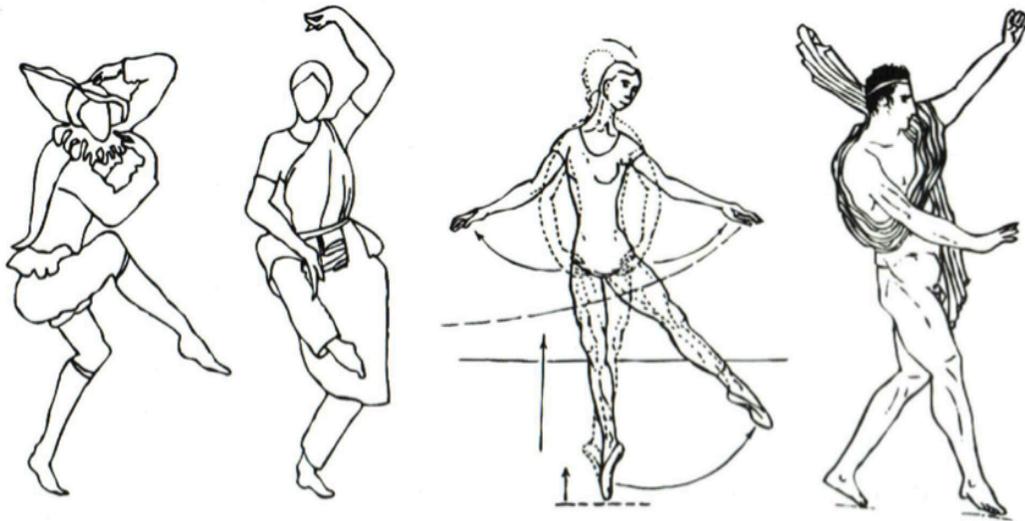


Imagen 1 Barba, Eugenio, 1990. *Principios de Alteración del Equilibrio*. Imagen gráfica del diccionario de Antropología Teatral *El Arte Secreto del Actor*. Pág.22.

El juego de las tensiones físicas y mentales del actor en un nivel de expresividad nos acerca a otra manera de construir lenguajes. Los signos que se tejen en la estructura corporal del actor pertenecen a un horizonte mucho más dilatado de composición e interpretación. Porque no se trata de tejer movimientos, sino acciones rítmicas, sonoras, imágenes, pero sobre todo tensiones, emociones, que brindan una lectura desde el impacto o choque con el espectador, y desde ese proceso de edición del actor o el artista.

A esto Barba llama dramaturgia en un nivel orgánico o dinámico, la cual se relaciona con la manera de componer y entretejer los dinamismos, ritmos, y acciones físicas y vocales de los actores para estimular sensorialmente la atención de los espectadores. (Barba2010, p.65) Sin embargo, entender la acción como un elemento integrador que comparte el teatro con otras experiencias del arte implica ver esa organización en un nivel a veces más externo, que no se

da solamente en la correspondencia de la acción con el cuerpo del actor, sino en las relaciones mínimas, muy pequeñas, entre diferentes actantes.

Un efecto que a veces está solo en un objeto, en su dependencia con el artista, a veces visual, emocional o simplemente de choque, de provocación. Un artista puede estar durante horas estático en una esquina pública, y su estatismo parece inacción, pero su inacción provoca una reacción. Lo cual convierte su intervención en un conflicto, visto solo en el nivel de las tensiones. Pero su provocación pasó de ser una inacción a una acción dramática. Porque generó conflicto. Toda presencia corporal genera cenestesia, es una condición natural de la energía. La dramaturgia del instante puede detenerse a construir partituras en el movimiento o puede secuenciar la inacción a través de una relación de causa y efecto.

Pero antes debemos hurgar en la historia y la evolución de estos conceptos durante todo el siglo XX, seguir los pasos de esa trayectoria y luego preguntarnos si es posible utilizar la dramaturgia del instante como acción para integrar el discurso de las artes del cuerpo en el arte contemporáneo

3. CAPÍTULO I

3.1. De la acción dramática a la intervención espontánea.

Cuando pensamos en una acción, no podemos construirla en nuestra mente separada de otras acciones en una circunstancia determinada, porque ella en sí es una serie de movimientos que conllevan a un hacer concreto, un verbo: correr, saltar, subir. En una unidad de tiempo y espacio específico.

El concepto de acción ha estado ligado siempre al movimiento, al hacer, al acto voluntario o actividad que ejerce una cosa sobre otra. La acción es la esencia del movimiento. Una vez el individuo ha alcanzado conciencia de su esquema corporal, sus movimientos forman parte de un hacer continuo que llamamos acción. Según Le Boulch, “el esquema corporal es un conjunto de representaciones mentales que tenemos de nuestro cuerpo y sus partes. Y sobre los movimientos que podemos hacer o no con él. Su desarrollo depende de la maduración neurológica y de la experiencia. Los movimientos de un organismo sólo son comprensibles cuando se los concibe no como contracciones musculares asociadas que suceden en un cuerpo, sino como respuestas globales o actos que se ajustan a un determinado medio. El organismo no es jamás un sistema en reposo, sino siempre el centro de una actividad: la necesidad de acción es la necesidad de vivir”. (Le Boulch.1992, p.24)

En este sentido vamos a repensar los valores que tiene la acción dramática en el teatro contemporáneo. Trataremos de seguir alguna de las pistas que permitieron una evolución de este componente del drama hasta convertirse en uno de los aspectos más importantes en el panorama escénico actual. Primero vamos a dejar claro que veremos la acción siempre en relación a tres elementos: la que es vista desde su actividad en el texto dramático; la que puede ser analizada desde el movimiento del cuerpo de los actores y los objetos que intervienen en una puesta en escena y la que se observa como acción transformadora de la percepción del conflicto tanto entre los personajes en el teatro dramático como la que interviene como un agente perturbador en la percepción del espectador en el teatro postdramático y el performance.

En la gramática la acción corresponde al verbo que mueve y le da sentido a la oración. Y si seguimos una trayectoria dentro de cualquier acto de narración, la sucesión de acciones o hechos relacionados entre sí, constituyen el desarrollo de la trama de un relato, una obra teatral o una película.

Desde el punto de vista narrativo, una acción no es concreta hasta que define su objetivo en un contexto dado, correr a la montaña, saltar las piedras del río... Esto es lo que justifica el sentido progresivo de la acción. Se requiere de muchas acciones para construir una trama o un sentido preciso de las ideas y las emociones en una obra dramática en el concepto tradicional de un texto teatral.

A esto se agrega que, para las características del relato escénico, que incluye los aspectos del texto, pero también de la representación, el verbo es la acción que mueve el conflicto, en el presente de la puesta en escena que nunca es el pasado de la historia ni el futuro que proyectan las estrategias de la trama y los personajes. La obra dramática convencional se escribe en presente, todo lo que escribe un autor teatral es lo que se va a ver en el presente inmediato de la representación. Pero mientras sucede, ese presente de la acción construye pasado y futuro en las estrategias de la trama y las expectativas del espectador.

Vale (1996) subraya que: "Gramaticalmente se puede conjugar cada verbo en los tiempos fundamentales: pasado, presente, futuro. Yo maté, yo mato, yo mataré. Un sustantivo, en cambio, no está sujeto al tiempo. "Casa", "perro" o "ira" no se pueden conjugar. Un verbo representa acción. De modo que la acción se puede conjugar en las tres dimensiones temporales. Dramáticamente hablando, el pasado, el presente y el futuro existen juntos en el relato. Esta comprensión es fundamental. Parecería que sólo nos importa el presente, porque los hechos se muestran en su ejecución real. Esta impresión es falsa. El pasado y el futuro forman una parte muy importante del relato. Alguien puede decir en una película: "Cometí un asesinato". O se lo puede mostrar asesinando; o puede decir: "lo mataré". En consecuencia, estamos en posición no sólo de representar el presente, sino también el pasado y el futuro. Estos tiempos diferentes tienen distintos efectos sobre nosotros y despiertan diversas emociones: la anticipación de un hecho horrible despierta temor en nosotros; cuando en realidad lo que vemos nos llena de terror; y cuando ha pasado, nuestra única emoción es el dolor. De modo similar,

algo bueno que se espera nos llena de esperanza; cuando en realidad sucede nos da alegría y luego satisfacción. No es posible experimentar temor o esperanza con respecto a algo que está sucediendo o que ha sucedido, sino sólo si está por suceder”. (p.88)

En el momento en que Gepeto coge el trozo de madera para hacer un muñeco, él no es más que un fabricante de títeres o un carpintero. Y aun cuando termina su creación, sigue siendo el mismo artista que acaba de hacer otro de sus muñecos. Desde este momento, en adelante, ese juguete podría ser uno entre las demás marionetas de Gepeto, o convertirse a través de distintos elementos en quien después conoceríamos como el clásico personaje de Pinocho. Sin embargo, aún el destino que conocemos de esos personajes no se ha desarrollado y este podría ser el comienzo de numerosas historias. Pero ¿qué es lo que le daría inicio a ese cuento en específico?, ¿qué es lo que cambiaría el sentido del resto de las acciones y al mismo tiempo daría ese carácter de dramático a cualquier argumento? Sin lugar a duda, **el conflicto**. Es decir, el problema que amarra los hilos de la trama (tejido de acciones), los involucra en diferentes contextos de personajes, espacios y tiempo.

Entonces podemos decir que la **acción dramática**, en su acepción semiológica, es un sistema de acciones que genera y mueve al **conflicto** que desarrolla ese **tejido (texto)** que arma una **trama (argumento u obra)**. Es decir, una obra es una estructura de acciones dramáticas que mueven un conflicto, un problema, desde su presentación hasta su resolución. Al respecto, Patrice Pavis, (1988) señala tres niveles de formalización de la acción, A) **Acciones visibles e invisibles**: serie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del

comportamiento de los personajes. La acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en escena, y en el plano de los personajes, lo que caracteriza sus modificaciones psicológicas o morales. B) **La definición tradicional** es tautológica y puramente descriptiva puesto que se limita a reemplazar *acción* por *actos* y *hechos*, sin indicar la naturaleza del hacer transformador. C) **Definición semiológica**: ...La acción es, por lo tanto, el elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una *situación* a la otra. Es la ilación lógica-temporal de diferentes situaciones. (p.5)

John Howard Lawson (1976) en su “*Teoría y Técnica de la dramaturgia*” nos dice que “la acción (en contraposición a la actividad) debe estar en proceso de realizarse, así que debe brotar de otra acción, y conducir a otra diferente. Cada cambio de equilibrio implica cambios de equilibrios anteriores y venideros. Esto también significa que debe considerarse el tiempo dedicado a cada acción, el tiempo que resulta necesario en relación con la cantidad de actividad.” Dice que es ese movimiento general el que da lugar a que algo nazca, se desarrolle y muera entre el comienzo y el final.

El concepto de acción dramática ha sido mirado como la interacción, o las tentativas de los personajes para modificar o entrar a ser modificados en el seno de una determinada situación social, política o metafísica. Los personajes dicen o hacen cosas para modificar al otro, o evitar ser modificados. Es decir que en ella está el motivo o impulso que mueve y direcciona toda la historia, tanto en la estructura interna (acción emocional) como la externa

(acción física). Incluso en el monólogo o espectáculo unipersonal, el “otro” es el público, quien es movido o modificado según el desarrollo de las acciones que desenvuelve el actor o personaje.

Hasta el naturalismo, la interpretación de los actores estaba subordinada a las operaciones del texto, la acción se da igualmente a través del diálogo interno y externo de los personajes. En esas preguntas de ¿quién soy?, ¿dónde estoy?, ¿qué quiero?, ¿para qué lo quiero? ¿Qué se me opone? y ¿cómo lo voy a conseguir?, está la evolución del conflicto, la definición de los objetivos y superobjetivos que según Stanislavski conducen a la meta general del personaje en toda la obra y resuelven el conflicto general y la justificación de cómo se van construyendo los destinos de la historia.

Según Hauser (1976), Aristóteles asociaba la acción con un cambio de fortuna, un vuelco en las relaciones sociales. La acción debía ser tal que la secuencia de los acontecimientos admitiera un cambio de la mala a buena suerte o de buena a mala. Le daba el nombre de *peripetia* (peripecia) a la instrucción repentina de un acontecimiento que afectara la vida del héroe y condujera la acción en una nueva dirección. Otra forma de vuelco de la acción es la *anagnórisis* o escena de reconocimiento, el encuentro inesperado de amigos o enemigos. Ya desde entonces, consideraba que era la acción, no el carácter, el ingrediente básico del drama y que el carácter estaba subordinado a las acciones. En este sentido el enfoque aristotélico del drama es estructural: “describe la tragedia como «la representación de una **acción**

seria completa en sí misma y de cierta **magnitud**. Él considera la magnitud como una medida que no es tan pequeña como para excluir la posibilidad de distinguir las partes, ni tan grande como para impedirnos comprender el todo. Por lo tanto, en la trama es necesaria cierta extensión, una extensión que pueda ser fácilmente retenida por la memoria. p.55- 57

Esa es la forma de ver la acción con una magnitud necesaria, bajo la idea de mimesis o imitación de la realidad representada como una unidad sucesiva de acontecimientos en una relación de espacio y tiempo que mantuvo hasta el siglo XIX el dominio de una “narración anclada en el encadenamiento de sucesos lineales, ordenados en una estructura lógico-causal: orden-desorden-nuevo orden” (Veloza 2011, p. 35) La construcción racional de una acción, de un personaje que se interrelacionan a través del diálogo. Se constituye así una lógica posible de la estructura del teatro que el artista amalgama para referenciar la realidad de forma verosímil, con el objetivo de que el espectador se identifique con lo representado y, por medio de dicha identificación, logre desprenderse de sus más profundas pasiones.

Pero este problema de la “extensión” de la acción o “magnitud” se pone en crisis en la dramaturgia contemporánea, asumiendo ésta como un largo período de rupturas en la estructura del drama que exploran la textualidad y la teatralidad desde otra perspectiva, descentralizando el texto y dándole importancia a la puesta en escena. Desde el visionario

Antonín Artaud quien reclamaba un teatro vivo que “destrozara la realidad”, hasta la realidad destrozada por el muro de Berlín, la catástrofe y el caos en los textos de Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, *Medea Material pasando* por Samuel Beckett, Harold Pinter, René Pollesh, Sara Kane quienes son algunos de los más destacados autores del teatro contemporáneo, encontramos características muy comunes que transforman la visión del relato escénico puro.

(...) Fragmentación, ruptura, de-construcción, mezcla de estilos-formas, superposición de imágenes, pensamientos y palabras son algunos de los elementos que describen la creación teatral de Heiner Müller, considerado uno de los dramaturgos más representativos de la escritura teatral contemporánea. Sus obras, compuestas en su mayor parte por piezas dramáticas, adaptaciones de grandes tragedias de Sófocles y de Shakespeare, ensayos, textos en prosa y variadas entrevistas, conforman un corpus que, más allá de constituirse como un postulado teatral, refleja la elaboración de una estética que fue llevada por el autor hasta sus últimas consecuencias, al descomponer radicalmente los postulados dramáticos de Aristóteles, como la forma de dar cuenta de la crisis que asistía la sociedad del siglo XX (Veloza, 2011, p. 35)

Para analizar los cambios que se dieron a lo largo del siglo XX, es importante revisar los apuntes de Oscar Cornago (citado por Saboya, 2012) quien resalta la diferenciación sustancial entre los conceptos de obra dramática y de obra teatral. Estos términos,

tradicionalmente, han confundido y se han usado de formas muy diversas, pero con la aparición de nuevos cuestionamientos representacionales es fundamental entender los matices que existen entre una y otra forma para repensar los planteamientos escénicos más actuales. La obra dramática se escribe y se lee, se forma en el pensamiento abstracto e imaginativo tanto del escritor como del lector. Por el contrario, la obra teatral es algo que se ve, es concreta en términos perceptivos, Pero esto no es solo una diferenciación que surge por características específicas de cada manera de abordar la escena, es una problemática resistente que se planteó desde finales del XIX y toda la primera mitad del siglo XX.

Peter Szondi en su libro “*Theorie des modern drama*” describe una llamada crisis del drama que se venía gestando desde finales del siglo XIX. Y donde de alguna forma se cuestiona la necesidad de revisar la supremacía del texto como centro de la labor creativa del teatro. En ese momento se destacan autores como Ibsen, Strindberg, Jarry, Maeterlinck y Pirandello en los que se “observaron los primeros atisbos de reestructuración formal con la introducción de varias líneas de acción, cambios de espacio, procedimientos del teatro dentro del teatro, la ruptura del diálogo con la introducción de soliloquios y la búsqueda de un quiebre en la identificación del público con la escena a través del distanciamiento del lenguaje racional por uno incongruente y despojado de sentido, como se observa claramente en *Ubú Rey* de Jarry (Veloza, 2011, p.35)

A principios de la década del 70, aparece un texto escrito por Hans-Thies Lehmann titulado *Postdramatisches Theater* que intenta describir toda una serie de expresiones y

formas que se venían generando en el teatro y otras experiencias asociadas desde los años 60. Las preocupaciones que se revelan en este texto nos sirven de referencia para este trabajo, no solo por la gran relación que se establece con el performance como luego lo desarrollaremos, sino porque desde el punto de vista de nuestro enfoque que está relacionado con la acción dramática como herramienta para el análisis de las nuevas formas de manifestación en el teatro actual, el teatro posdramático se convierte en una columna vertebral para estas reflexiones. Cornago, (2007) afirma:

El primer aspecto que debemos resaltar de esta definición es que el teatro posdramático no define una dramaturgia o poética escénica, sino una práctica teatral, es decir, un *modus operandi*, una manera de entender la creación escénica —y por extensión la misma realidad— y su construcción/comunicación como proceso. El teatro posdramático no supone, pues, una corriente dramática más, que vendría a sumarse al drama simbolista, expresionista, surrealista o neorrealista, sino que se sitúa en otro nivel como un modelo teatral que surge tras un período dominado, no por una dramaturgia distinta, sino por otro tipo de teatro que se entendió como puesta en escena de un texto dramático en cuanto su ilustración, comentario o actualización. El teatro posdramático no consiste tampoco en una rígida taxonomía que incluya unas poéticas y excluya otras, sino en una definición gradual que nos permite pensar el actual panorama escénico según las distintas prácticas se aproximen más o menos a este modelo. Esto implica añadir un nuevo enfoque historiográfico, de modo que las poéticas que

antes quedaban en los márgenes estén ahora en el centro, lo que no excluye ningún tipo de teatro, sino una reorganización, que no deja de ser complementaria con otros esquemas historiográficos. Por su condición de práctica teatral, el teatro posdramático no delimita tampoco una poética dramática, sino el tipo de tratamiento escénico con el que va a funcionar ese posible texto. Este puede responder a estilos muy diversos, aunque hay algunas dramaturgias que son especialmente adecuadas para su inserción en el teatro posdramático por el grado de resistencia que van a ofrecer a la propia representación; consiste en textos fragmentarios, donde no se finge una situación de comunicación, de ahí que no abunden los diálogos realistas, sin personajes ni acciones claramente definidos y a menudo con un fuerte tono poético. (pág., 54)

La dramaturgia desde mediados de siglo empieza a convertirse en un ejercicio cada vez más cerca de la práctica escénica, en la que llega a perder importancia el texto. Pero eso es solo una forma de ver las cosas, por otra parte, lo que se transforma y empieza a cobrar relevancia es el oficio del dramaturgo. Como ya hemos dicho anteriormente, las nuevas concepciones no se reducen al análisis o escritura de la obra dramática como texto de una estructura convencional que le da preeminencia a los valores literarios y la solidez del desarrollo de los personajes y las escenas. La pieza teatral es ahora una totalidad de elementos u oficios integrados para producir experiencias, que a veces se apoyan en diálogos o textos de diferentes géneros, otras se sumergen en la superposición de elementos plásticos, conceptuales o musicales, entretejidos por un director de escena que intenta manejar los

sentidos y las emociones del espectador a través de una acción dramática diferente, perceptible a veces tan solo en el cuerpo del artista.

En este caso, el entramado de las acciones es muy particular, porque dirigiéndose a los sentidos, las acciones sobre el espectador a veces son tan sutiles como la música, el impacto de una imagen, un concepto o una idea. Una pequeña acción, muy pequeña, elaborada por un actor y no planteada por el texto, pueden darle un vuelco total a todas las ideas de la historia que el espectador viene observando y que, en la mayoría de los casos actuales, esa historia no corresponde a un texto sino a una conjugación de muchas ideas, efectos y tejidos dramáticos o no, que el espectador vive como una experiencia en sí, y esa experiencia es la propia historia del espectáculo. Muchas veces es la sola dilatación de una circunstancia, una imagen un gesto del actor.

En una obra del grupo Teatro a Cuestas de Cuba, con el cual he trabajado por más de veintiséis años, en un espectáculo que hacía referencia a una familia encerrada, manejada por las normas dictatoriales de un padre, el actor en algún momento alzaba su mano, con el dedo índice estirado y lo movía por encima de sus hombros con un ademán de autoridad, que recordaba un gesto característico de Fidel Castro. Esa acción no estaba ni en el texto, ni era en principio una propuesta de la dirección, fue simplemente una relación que hizo el actor. Y esa sola acción, en ese único instante, transformaba totalmente la lectura de la obra original. Lo que significa que, en este caso, la dramaturgia del actor, su organización secuencial en la interpretación constituye otra escritura, otra textualidad que se monta como

otra capa de interpretaciones sobre aquella que sugería el texto original. Pero también se subraya la presencia de una comunicación kinestésica con el espectador. Es decir, el espectador acostumbrado a seguir las acciones y los impulsos musculares del actor descubre sus intenciones, las interpreta y las disfruta.

Estamos hablando de un ejercicio procesual. Es decir, estamos entendiendo el trabajo del dramaturgo como esa labor concentrada de un editor de muchas textualidades que no se limita a un texto, sino que se extiende a una totalidad de componentes incluidos el juego de las tensiones entre el actor y el espectador, la interacción generalmente extrema entre los sentidos de ambos en cada instante de la presentación.

3.2. Dramaturgia o teatralidad de la acción.

Según Eugenio Barba en el *Arte secreto del actor* (1990:76) el término dramaturgia proviene de tres raíces griegas Draos-Acción, Atos-Oficio y Ergios-Unidad de trabajo, su significado etimológico es “Oficio del que trabaja con las acciones”. Entonces el texto dramático es un tejido de acciones que hace un artista escénico (dramaturgo o director) al escribir o representar una obra. Pero en la actualidad, no necesariamente es un artista escénico quien a veces interviene de forma dramática en una escena, una exposición, (exponerse) en

una calle, o en una galería. De hecho, como dijimos anteriormente, en la dramaturgia contemporánea reconocemos técnicamente cuando hay un texto escrito como obra de autor y cuando enfrentamos un texto performativo o postdramático como guion de una puesta en escena:

“Llamamos dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basados en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión. La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática, ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orchestra los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo (ya sean llamadas danza, mimo o teatro) que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias”. (Barba, 2010. P.40)

Es aquí donde el concepto “acción dramática”, que antes era exclusivo para el análisis de una obra teatral, se presenta como una herramienta primordial para entender muchas de las experiencias del teatro contemporáneo, la performance y otras prácticas artísticas que actualmente se salen de los géneros tradicionales. Se trata de pensar una dramaturgia que logre manejar el relato de las acciones sobre los sentidos, el relato de las acciones imágenes, conceptos o sonidos, que no necesita de un tamaño específico de la acción y pone en desequilibrio el concepto de magnitud aristotélica. Una dramaturgia que recurra a la acción

solo como instante de relación entre las ideas preconcebidas y la intervención sobre la percepción y los sentidos del espectador. El relato que se construye en el instante, procurando un llamado de atención, un impacto. El relato que nos dice: yo no te cuento, no te represento, yo estoy aquí haciendo esto ahora o despertando una experiencia de tu memoria y tus sentidos para que los dos construyamos este acto de vivir, de compartir un espacio como actor/bailarín/artista y espectador a la vez de la vida.

Entonces, ¿podríamos decir, que simplemente estamos hablando de tejer acciones y que el término dramático, pierde valor en la actualidad? No, en lo absoluto, porque es que ese apellido, en este caso, es el que pone a la acción en el lugar del atos, (oficio). El que hace que nos refiramos específicamente a la acción del espectáculo, de la re-presentación, presentación, de la relación actores o artistas y espectadores. Y nótese que no digo público, que alude más a la audiencia de un teatro. Me refiero a espectadores, expectantes frente a cualquier circunstancia que se expone, que se presenta como un hecho del arte, no exclusivo del teatro. Y no exclusivo tampoco del teatro como espacio de representación.

La acción se torna el conflicto mismo. La acción es el límite entre lo espontáneo y lo preconcebido. Lo preconcebido es solo una intención del instante dramático que viene siendo la acción-conflicto en la improvisación del artista que a veces despega indicios de una circunstancia, pero otras más complejas la circunstancia es su cuerpo mismo en movimiento, en el lugar de las tensiones musculares que comunican emociones.

Entonces vamos a intentar hacer una aproximación a la historia de estas ideas, no de una forma exactamente cronológica, y subrayo que es simplemente una aproximación, con el objetivo de darle un soporte a nuestro interés por este concepto evolucionado de la “acción dramática”.

A la manera en que se tejen las acciones se le llama **trama** y la trama puede darse en dos dimensiones:

I (OBRA DRAMÁTICA)	II (OBRA POSDRAMÁTICA)
Desarrollo de acciones en el tiempo a través de una concatenación de causa y efecto.	Desarrollo de acciones simultáneas, Fragmentadas o dilatadas en el tiempo sin orden cronológico.
La acción se soporta sobre el desarrollo del personaje.	La acción se soporta sobre el trabajo del actor y su cuerpo.
Teatro	Teatro – Danza – Performance – Artes vivas

Una de las grandes transformaciones del teatro del siglo XX fue el cambio que se dio en la concepción de la acción dramática, especialmente cuando empezó a ser vista desde la percepción de la acción física del actor, su eficacia en la composición de la puesta en escena y su relación con el texto y los contextos que giran a su alrededor



Imagen 2 Bausch, Pina, 2016. *Flora Solar*. Publicación Adelaide Festival Theatre

3.3. Dramaturgia del cuerpo o el cuerpo de la acción dramática.

Al convertirse el cuerpo del actor en el epicentro de la acción, el espacio adquiere una dimensión distinta, mucho más dilatada y minuciosa en relación con el movimiento. La acción se convierte en una herramienta integrada a la organización de secuencias físicas y sensibles que constituyen la propuesta del actor en el imaginario de sus acciones (dramaturgia

del actor). Ya no se trata del cuerpo sujeto solo a la acción dramática en una única relación de objetivos con la circunstancia del personaje, sino que se suma la trayectoria del movimiento en el espacio escénico, en una relación directa entre el actor y el público, la ejecución de sus actos como intérprete de ideas, con un valor diferente de la acción dramática en el presente vivo de la representación.

Desde este punto de vista, estamos pensando en una dramaturgia donde las convenciones se enfrentan a textos distintos, se rompe la barrera de lo narrativo o descriptivo, y lo dramático surge en los aspectos de la puesta en escena del actor. La acción dramática nace en él, en el movimiento de su cuerpo y motivaciones, en su capacidad de articular el ritmo con el movimiento y el ordenamiento de los planos del imaginario escénico, la representación de lo real y la re-significación de los símbolos y las ideas. El cuerpo desarrolla un pensamiento poético y un lenguaje que exige igualmente un nuevo espectador.

Recojo la experiencia de la actriz de Ruby Marrugo del Teatro a Cuestas de Cuba (1998) quien decía:

“En la obra *Asudiansam, el erudito de Rabanadas y la tentación de Aura que fue una araña*, por momentos, mi cuerpo era todo el espacio imaginario de la acción.

El texto dice: ‘Subí como todas las noches al tejado y empecé a tocar la flauta como

usted me indicó. Al rato, empezó a llover. Yo abrí una sombrilla y trabajosamente seguí tocando. El agua me corría fresca por el pecho y alguna sensación me hizo recordar el baño de besos de la noche anterior. Me estaba sintiendo desnuda, cuando de pronto, aparecieron los hombres de Rabanadas, estaban desnudos, todos estaban desnudos. Apenas los vi y ya trepaban como hormigas al tejado...’. Toda esa narración se producía en mi propio cuerpo, mi pecho era el techo donde mi cabeza y mis manos estaban con la sombrilla y los hombres de Rabanadas subían por mi barriga hasta mi barbilla desde donde yo salté a un espacio más grande que era una calle...’ ‘corrí y corrí con todas mis fuerzas’ y entonces el espacio, otra vez, era todo el escenario y yo corría en esa calle de mi propia imaginación...” (Bitácora personal, Marrugo, Teatro a Cuestas de Cuba, 1998)

En ese momento, la acción transcurre entre los movimientos y acciones del actor, con una conciencia total del movimiento como vida, presente, porque él en sí es una estructura de lenguaje corporal métricamente organizado en una relación entre la mente y el cuerpo, las ideas y las emociones, y con un nivel interpretativo que le permite un estar presente. Es decir, estamos hablando entonces de otra dimensión de la acción, acción – cuerpo – vida.

De esta forma el espacio escénico es un lugar dilatado de la acción que multiplica las significaciones dramáticas a través de un imaginario infinito de los movimientos que desarrolla el actor. Ya no hay un centro (personaje) a través del cual se desenvuelve una

circunstancia, sino que la circunstancia se convierte en una justificación para interpretar ideas, conceptos, máscaras, conflictos, etc. Esto sucede ya sea desde el personaje o del propio actor en un proceso de revelación consciente de lo que es acto de representación.

El espacio escénico se convierte en una herramienta de lenguaje que articula la significación de muchas transformaciones, constituye el proceso creativo del actor, a través de su organización y concepción cósmica. Un lugar que hay que rehacer enteramente en cada nuevo trabajo. Esta percepción del *espacio como dramaturgia*, también le da a la acción el instrumento de enlace entre el cuerpo del actor y los objetos.

Todos los días enfrentamos un espacio escénico muy diverso, que no se reduce necesariamente a las características de un teatro convencional, con puestas en escenas de acciones concatenadas, en circunstancias generalmente cotidianas, sino espacios alternativos, donde desarrollamos acciones simultáneas o sincrónicas, rítmicas, con una visión práctica modificable, con una dramaturgia performativa, onírica, fragmentada, como elemento teatral que se articula y pone frente al espectador un actor que es cuerpo en movimiento, en acción, energía que encuentra diversas formas dilatadas de la expresión. El cual, como en las viejas experiencias del teatro oriental, (El Teatro Kabuki, el Teatro No, la Opera de Pekín) **lo que produce ya no es la catarsis** vista a través de la identificación con las transformaciones del **héroe trágico-aristotélico**, sino a través de una **relación de sugestión, de impacto** que

mantienen al espectador en un constante asombro, o extrañamiento, a la manera en que lo veía Brecht.

3.4. El distanciamiento o el efecto dilatado de la acción.

Uno de los grandes valores de la teoría brechtiana es que nos obliga a repensar todos los elementos de la creación escénica desde una perspectiva que transforma tanto los aspectos dramáticos del texto teatral como la relación de la puesta en escena con el espectador. A través de lo que él identificó como “*Verfremdung* o distanciamiento”, nos dio una herramienta que justificaba no solo desde el teatro, la manera de ver con asombro y sin engaño, aquello que para nosotros extrañamente nos resultaba agradable, diferente, y al mismo tiempo retaba, comprometía a todos, con un evento del cual nos hacía partícipes.

“En el *“Pequeño órgano para el teatro”*, Brecht fundamentaba que el *Verfremdung* estaba dirigido hacia la transformación: “Lo que durante mucho tiempo no se ha variado, parece invariable. Constantemente chocamos con algo que está tan sobradamente entendido como para que nos tengamos que esforzar en comprenderlo. Las mutuas vivencias le parecen al hombre la misma vivencia humana” ... Sin embargo, el teatro “debe maravillar a su público”. Los efectos

del *Verfremdung* deben “despojar del carácter de lo conocido a los sucesos socialmente influenciados y preservar toda la injerencia. (Rurlike., 1990, pág. 100.)



Imagen 4 Picasso, Pablo, 1937. *Boceto para Guernica* 65x92, sala 206. Oleo sobre lienzo



Imagen 3 Weigel, Helene, 1957. Personaje *Anna Fierlin* de “*Madre Coraje*”, B. Brecht.

El efecto de *Verfremdung* procura revelar la magia de lo cotidiano de una forma sorprendente, extraña, que cuestione, con la intención de que tanto el actor como el espectador reconozcan la capacidad de transformación de las cosas. A pesar de que Brecht expone esta teoría para el teatro y la desarrolla desde todos los puntos de vista de la creación y confrontación escénica, siempre defendió la idea de que el *Verfremdung* se aplicaba a todas

las manifestaciones del arte moderno. Y lo fundamentaba, refiriéndose así a varios artistas de la vanguardia:

“Tratan de provocar un shock en el observador, frenando, desilusionando, desordenando sus asociaciones, por ejemplo, con una mujer que tiene ojos en la mano en lugar de dedos. De igual manera, tanto tratándose de símbolos (la mujer ve con las manos), como cuando simplemente las extremidades no terminan tal y como se espera, surge también un cierto shock, que somete la mano y los ojos al efecto *Verfremdung*. o distanciamiento. Precisamente porque la mano ya no es mano, surge la idea mano, que tiene mucho más que ver con la función corriente de este instrumento que aquel decorado estético que hemos visto ya en 10.000 pinturas.” (Brecht, 1990, p.106)

Revisando en términos de actuación, Brecht reclamaba un actor que más que preocuparse por una identificación con el personaje que está interpretando, se distancie de él y lo analice de forma crítica, con una perspectiva propia, evitando dejarse llevar más por el sentimiento que por la razón. Para ello debía trabajar con sus acciones y sus textos, medir esa relación como si estuviera narrando. De esta manera el espectador, igualmente, tampoco haría ese proceso de catarsis por medio de la identificación con los personajes, sino que permanecería en shock por ese constante asombro que produce la interpretación guiada por el efecto del distanciamiento o *Verfremdung*. Tanto la acción física como la acción vocal y

dramática se dilatan y adquieren mucho más valor que en el teatro dramático. Brecht estableció diferencias claras entre el teatro épico y el teatro dramático. Abrió las puertas que permitieron entender el teatro más allá de la mimesis y la catarsis aristotélica.

Teatro épico	Teatro convencional y dramático
Crea sucesos que casi no necesitan ser presentados siguiendo una secuencia: el desarrollo sigue curvas irregulares.	Crea una secuencia de acontecimientos en línea recta.
Convierte al espectador en un observador dispuesto a la acción; despierta la actividad.	Envuelve empáticamente al espectador.
Intenta lograr el distanciamiento: sentimiento de separación para que se analice el personaje o situación desde una perspectiva intelectual.	Se esfuerza por lograr que el público se identifique con los personajes.
Despierta la energía para incitarlo a la acción y a la toma de decisiones.	Utiliza la energía que sugiere el desarrollo de los sucesos.
Exige el análisis, la discusión, emplea argumentos y razonamientos.	Apela a los sentimientos.
Nos ofrece información fragmentaria que se debe completar.	Nos comunica las experiencias de los personajes.
Convierte al espectador en observador.	Envuelve y compromete al espectador.
Presenta al ser humano como objeto de investigación que puede cambiar.	Presenta al ser humano como un eterno que no puede cambiar.

Hace que el espectador se interese por la acción presente e inmediata.	Hace que el espectador se interese por el final de la historia.
Ofrece una imagen de un mundo diferente y mejor.	Ofrece la imagen del mundo que posee el dramaturgo.
No le importa el argumento.	Incide sobre todo en el argumento.
Muestra al público los recursos teatrales para que tome conciencia de estar en una representación.	Oculto lo más que puede los recursos teatrales para crear ilusión de realidad.
Considera el teatro como un instrumento para el cambio social.	Considera el teatro como evasión, entretenimiento, ilustración y cultura, creación de belleza y contemplación de las pasiones humanas.

Desde el punto de vista del texto, el desarrollo de la acción abandona el progreso concatenado, o ascendente de los acontecimientos, y avanza de forma discontinua, usando diferentes recursos, como carteles que pasan, canciones o cualquier transición que propicie romper todo el tiempo el imaginario ilusorio del espectador. Como el ejemplo anterior de la mano del actor emulando el gesto de Fidel Castro. Y este es un momento definitivo en la teoría dramática contemporánea para entender muchos de los procesos que se venían generando durante el comienzo del siglo, los cuales terminaron con el predominio del texto dramático y se abrieron a las experiencias de los grandes directores e investigadores de la

escena del siglo XX. Podría afirmarse que la estructura dramática salta desde la visión aristotélica de catarsis hasta el distanciamiento de o *Verfremdung* de Brecht.

3.5. La acción como intervención espontánea.

“El texto y la poesía le dan una legalidad a esa otra cosa perversa, primitiva y desagradable que es que alguien quiera actuar, porque sabe que hay otra cosa mejor de lo que pasa en la vida; que ahí, cuando actúa, vive intensamente, de manera más pura, y más plena...El actor no ejecuta, sino que se ejecuta. Es decir, de alguna manera, se suicida para ser otro” (Bartís 2003: 14- 26).

La escena actual está llena de estrategias performativas que le dan una dimensión distinta al sentido de re-presentación para convertir el acto en presencia más allá del mundo ficcional de las palabras. El teatro apela a una comunicación sensorial-emocional y física. Donde el actor es presencia más que interpretación.

La pérdida de la función mimética conlleva un cambio en las estrategias de representación. Cada uno de los elementos presentes en la escena cobra

autonomía y significación propia, sin tener porqué acumular el peso de la tradición. Las dinámicas que se presentan tienen así un mayor componente de presentación de algo que se está formando en el “aquí y el ahora” que de representación de un texto o estructura previa. En este acto performativo, la construcción escénica y la comunicación de la misma se diluyen, generando un nuevo espacio de liberación en el que los cánones tradicionales ya no funcionan en ninguna de las direcciones. Así, la propia acción escénica se convierte en el acto de escritura de la obra como proceso abierto que sustituye al texto dramático como un objeto concluso. El teatro ahora pretende de verdad hacer más suyo que nunca el dicho de “el teatro es como la vida” convirtiéndose en un ejercicio vivo, relacional y abierto, alejado de lecturas unidireccionales e influenciadas por todos los ámbitos posibles del arte que reivindicaba Kantor. (Morales, 2007, p.5)

La fragmentación, la inestabilidad y la incertidumbre de las cosas en la actualidad no es un problema del teatro ni de las artes, es de la realidad misma. Artaud reclamaba un teatro que destrozara la realidad. Se negaba a aceptar, según él, ese falso mimetismo lleno de artificios que manipulaba la verdad de la escena en el teatro occidental. Hoy la realidad es un caos. El tiempo funciona por milésimas de segundo. Una misma situación puede verse de mil formas distintas sucediendo al mismo tiempo a millones de kilómetros de distancias. El ciudadano común maneja una recepción que se atomiza en infinitas cantidades de información, imágenes sonidos. Religiones, políticas y partidos se convierten en patrones de interés y poder, negocios, razones de supervivencia moral, o corazas para justificar una

creencia. Para Artaud el mundo de hoy sería el escenario perfecto para sus visiones del teatro. Una realidad destrozada para un escenario expandido que se descompone cada vez más en la experiencia de vida.

El conflicto teatral ya no se desarrolla en un nivel ficcional, construido, por ejemplo, sobre la oposición de un personaje contra otro, un conflicto dramático que Deleuze en su ensayo sobre Carmelo Bene (Deleuze 1979: 122) denomina como "productos", conflictos ya "normalisés, codifiés, institucionalisés", que se dejan representar más fácilmente en la medida en que ya están representados, contruidos y preparados para su consumo como conflicto. A esto se refiere Rodrigo García cuando defiende una concepción del conflicto como fuerza que crea un movimiento real, capaz de generar un dinamismo que convierte la escena en un espacio de inestabilidades y contradicciones no mediatizadas por la representación, y que se concretan físicamente en un intento por parte del cuerpo de superar la condición de imagen (Sánchez, 2002):

Si conflicto es la relación de una persona que quiere o dice algo con otra que quiere o dice lo contrario, si esa simplificación de la vida, del pensamiento, del corazón y las relaciones y la sexualidad es el conflicto, espero que en mis obras escritas en el papel y escritas en el escenario no existan. Si por conflicto (teatral) entendemos cierto proceso (teatral) que pone a una persona o varias personas en

movimiento, ya sea físico, ya sea simplemente un traqueteo mental-verbal... esta zona empiezo a reconocerla como familiar (García, 2000: 17).

Una reformulación del conflicto como esta podría dejar en discusión ese sentido básico de la acción dramática como generadora de conflicto. Pero lo que sucede en la actualidad es que la acción dramática es en ocasiones el conflicto mismo. El paso de re-presentar una circunstancia mimética de la realidad a presentar cualquier acto imprevisto frente al espectador transforma el concepto de re-presentación en presentación in situ. El acto vivo. El instante mismo de la percepción. Pero ese instante que es en el tiempo real, es un instante distinto al de la realidad. Es un instante dramático. Porque igual no deja de ser un fragmento de tiempo que trae consigo la intención de exponerse, de suicidarse en el riesgo de la presentación. Y esa intención del instante es el nuevo conflicto. Conflicto de acción presente. De ahí que asumir un compromiso con el espectador como creador en el teatro actual, representa una altísima responsabilidad como artista de morir en el instante mismo de cada exposición o presentación. Se trata de un instante de presencia total. Y un reto para los autores y directores contemporáneos de saber convertir las acciones en un tejido sucesivo de instantes dramáticos. Una dramaturgia que se revela siempre en la vida y la muerte de cada segundo de presentación. Y es en este límite donde más adelante veremos la relación casi sin límites entre el teatro, o lo que se reconoce como teatro postdramático y el performance. Para cerrar este capítulo, me gustaría presentar un discurso de Antonín Artaud sacado del texto de María Saboya Morales sobre Teatro Postdramático y Performance, que le da una vigencia única a su genio y sus visionarios conceptos del teatro:

Antonin Artaud 1932. “Propongo un teatro donde violentas imágenes quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que induzca al trance. Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado y que se le permita hablar su propio lenguaje específico. Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos e independiente de la palabra debe satisfacerlos todos. Esta poesía, muy difícil y compleja, asume múltiples aspectos, especialmente aquellos que corresponden a los medios de expresión utilizables en escena, como música, danza plástica, pantomima, mímica, gesticulación, entonación arquitectura, iluminación y decorado. La escena-la sala. Suprimimos la sala y la escena, que son reemplazados por una especie de lugar único, sin divisiones de tabiques ni barreras de ninguna clase, y que llegará a ser el teatro de la acción misma... Así pues, abandonando las salas de teatro existentes actualmente, tomaremos un hangar o un granero cualquiera, que haremos reconstruir según los procedimientos que han conducido a la arquitectura de ciertas iglesias o de algunos lugares sagrados y templos del Alto Tibet.” Citado por Saboya 2011.

4. CAPÍTULO II

4.1. Aproximaciones históricas. La ascensión del director de escena y la acción totalizadora del teatro.

A finales del siglo XIX ya se habían acumulado muchos interrogantes en el oficio del teatro. La supremacía del texto dramático había reinado por siglos, desde la antigüedad hasta el Naturalismo, y el trabajo de la puesta en escena concentraba su atención en la grandeza literaria de los diálogos y parlamentos de los personajes. El siglo XX llega para resaltar la figura del director de escena que es entonces quien pone a jugar los dos sistemas semióticos del teatro (el textual y el representacional). Asume entonces la responsabilidad de dar respuesta a las nuevas preocupaciones que involucraban a todos los quehaceres de una puesta en escena, organizar y diseñar nuevos ambientes, atender a los reclamos de una nueva actuación, un nuevo actor y una manera distinta de afrontar los escenarios y el público. Esto hizo del teatro un arte total, integrador, multiplicador de técnicas y experiencias cada vez más vinculada al resto de las artes. La presencia del director de escena abre nuevas dimensiones y cuestionamientos para los hacedores del teatro.

“...Por un lado se ubica el director que define al público como el agente de acción de su labor, no ahondando en el carácter reflexivo de ésta, sino en el beneplácito de los espectadores. Por otro, se encuentra el director que individualiza al público como el lugar donde la escena se constituye, es decir que el público es el lugar donde instaura el significado a través de la opinión y la crisis. En rigor, el director es el responsable de encaminar al actor y al texto dramático hacia su realización espacial y temporal a partir de un concepto global. Esta realización es lo que se denomina puesta en escena.” (Pavis, 1990, p5)

El teatro se vuelca desde entonces a la búsqueda de una **teatralidad**, que le da nuevos sentidos al oficio. Explora en los aspectos de juego escénico con los actores, la escenografía. Indaga en los conceptos del arte de vanguardia, la iluminación, la composición, los valores del detalle y la técnica. Desarrolla técnicas dramáticas y es ayudado por los avances del cine y otros lenguajes que reinterpretan el sentido del teatro y re significan los textos, defendiendo una autonomía del espacio teatral y la concepción de la puesta en escena.



Imagen 5 Caravaggio. (1571-1610), *El Santo Entierro*, 1603, Museo del Vaticano. Óleo sobre lienzo, 300x203 cm.

Es importante resaltar que para ese entonces hablar de **teatralidad** no se refería a la dramaticidad que podía tener un cuadro como éste de *El santo entierro* de Caravaggio. En esta obra del exponente más grande de Roma en el Barroco, es muy clara esa necesidad de captar el instante dramático a través del movimiento, la iluminación y las expresiones profundas de sus personajes. El estado de los personajes revela un momento catártico de la interpretación y el conflicto. Cosa que era muy característico del Barroco y realmente, inspirador para cualquier artista escénico. Pero, por el contrario, para entonces el teatro empezaba a separarse de esa visión clásica de lo dramático. Se trataba de una preocupación más compleja por la participación de otros agentes de la escena que empezaban a desarrollarse a un nivel

semiológico de lenguajes, como es la iluminación, le escenografía, el entrenamiento y resurgir de un nuevo actor, la tramoya y numerosas capas de estructuras para acentuar ese carácter totalizador del teatro, que lo convierte en un metalenguaje de muchas relaciones. Nace lo que podríamos llamar la acción totalizadora del director de escena.

Artiles (1989), nos dice que el renacer del oficio del director cuestionaba problemáticas que al paso de los años fueron respondidas por diferentes tendencias y búsquedas de los grandes hacedores de la escena del siglo XX. Aunque son muchos los directores y experiencias las que fueron propiciando este despertar de la dirección escénica, quiero resaltar la gran preocupación en este sentido que tenía Edward Gordon Craig (1872-1966) hijo de la famosa actriz Ellen Terry quien “en su oposición al teatro comercial burgués, pretendía renovar totalmente la escena al poner al director en un plano **totalizador**, pues debía ser autor, director y diseñador a un tiempo, y someter el espectáculo a su disciplina férrea”.

4.2. De la acción perturbadora de Jarry al teatro cruel de los sentidos de Artaud.

No es arbitrario para esta investigación, en esa relación latente, entre el teatro y las artes en general, empezar esta trayectoria histórica por Alfred Jarry (1873-1907) con su saga (*Ubu*

Cornudo, Ubú encadenado, Ubú en la colina y, la más notoria de ellas, *Ubú Rey*: “comedia negra y bufa a la vez, difusa y absurda, la que funda un nuevo estilo y una nueva concepción estética e ideológica” (Tello & Ravasi, 2009, p79). De esta saga se alimentan los dadaístas y surrealistas, así como el Teatro del absurdo y gran parte del humor grotesco del siglo XX. Estas obras de cierta forma se relacionan también con los futuristas y los comienzos de lo que actualmente reconocemos como performance. El propio Marinetti, a los 17 años de edad, durante un período que vivió en París, fue aceptado entre un grupo de artistas y escritores que marcaron una huella definitiva para su formación literaria y su percepción del arte, entre ellos se encontraban León Deschamps, Remy de Gourmont y Alfred Jarry. Trece años antes de hacer el Manifiesto Futurista estuvo el 11 de septiembre de 1896 en el teatro Lugné-Poé de L Ocuivre, cuando Alfred Jarry, con apenas 23 años de edad estrenaba *Ubú Rey*.

“Todo el París literario fue escogido para la noche del estreno. Antes de abrir el telón se trajo una mesa burda con sórdido mantel. Jarry apareció con su cara pintada de blanco, bebiendo una copa y durante diez minutos comenzó a preparar al público para lo que iban a presenciar. “La acción está por comenzar -anunció-. Sucede en Polonia, es decir en ninguna parte”. Entonces Jarry levantó el telón ayudado por Pierre Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec y Paul Sérusier para descubrir un escenario pintado que representaba interiores, exteriores y las zonas tórridas y árticas al mismo tiempo. Entonces el Ubú oval (representado por Firmin Gémier) declama el primer parlamento, una sola palabra: “Mierda”. El público rugió. La palabra “mierda”, hasta con una “r” añadida era un estricto tabú

para el dominio del público (...) Con solo dos representaciones *Ubú Rey*, el Théâtre de L’Oeuvre había alcanzado la inmortalidad”. (Vidal,1980, p.44).

Si en el fragmento anterior estábamos hablando de una acción totalizadora del director de escena, aquí podríamos subrayar, en segunda instancia, una acción perturbadora, que provoca y genera impacto. Lo que de cierta forma nos acerca los caminos del performance.

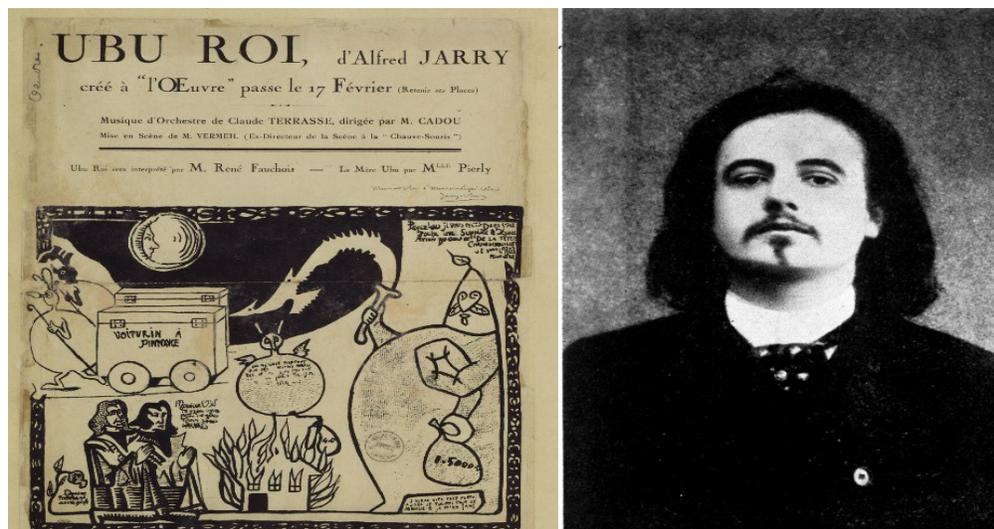


Imagen 6 Jarry, Alfred 1873-1907. Cartel del estreno de la obra *Ubú Rey*, 1896, Fotografía del autor.

<https://blogs.20minutos.es/trasdos/tag/ubu-rey/>

Más allá de lo que sería el texto de *Ubú Rey* para la dramaturgia contemporánea, en ese momento, en esa específica representación, donde la puesta en escena estaba destinada a

propiciar una reacción contundente del público, convertía al espectáculo en sí, en una acción de extrañamiento, en una provocación, que pronto sería asimilado por las teorías futuristas para definir una de las características fundamentales del performance, que es la intención de producir impacto. Sorprender. En una carta enviada a Lugné-Poé, Jarry explicaba cómo sería su obra:

«Una máscara distinguiría al personaje *Ubú*, quien usaría una cabeza de caballo hecha de cartón alrededor del cuello, como en el teatro inglés». Sólo había un decorado, eliminando la subida y bajada del telón, y a través de la representación un caballero en traje de noche indicaría la escena con carteles como en los espectáculos con marionetas. El personaje principal adoptaría «un tono especial de voz» y los trajes serían «lo menos precisos históricamente y de pocos colores». Esto añadió Jarry, serían modernos, ya que la sátira es moderna, y sórdida, “porque hacen de la acción algo repugnante y despreciable” (Vidal, 1980, p.44).

Recordemos que a Jarry se le atribuye un método de reflexión denominado por el *patafísica*, una forma de pensamiento que juega con lo ilógico de la existencia, un pensamiento sin razón. Nos decía que “todo lo que percibimos como nuestro mundo no es otra cosa que una construcción mental y que, por consiguiente, no hay verdadera distinción entre percepción y alucinación. Lo que tiene la categoría de realidad es aquello que ejerza el más poderoso dominio sobre la imaginación”. Jarry rechaza las fórmulas del teatro occidental, de-construye sus estrategias, inventa palabras, juega a la desorientación de la

estructura dramática, transforma la visión del personaje despojándolo de sus cualidades humanas. Estas acciones no pasaron inadvertidas por los artistas, y no solo del teatro. Podría decirse, en cambio, que fue muy bien observado por los artistas plásticos y los poetas de su época. Y, sin duda alguna, es una referencia clave para el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud (1896-1948), y para el Teatro del Absurdo más adelante. Su relación con Marinetti también marca una pauta determinante para las primeras interpretaciones del performance del siglo XX hechas por los futuristas.

Antonin Artaud nace en Marsella, el mismo año que Jarry estrena *Ubú Rey*. Y en 1926, a los 32 años, en su homenaje funda, junto al dramaturgo Roger Vitrac, el Teatro Alfred Jarry, con el que inicia sus postulados sobre el Teatro de la Crueldad.

En 1932 publica el libro “El Teatro y su doble”, donde expone sus teorías o su visión sobre el teatro. Allí define lo que es para él la crueldad, critica fuertemente al teatro que se hace en occidente, reclama un nuevo actor y una nueva forma de hacer el teatro. Pide un actor vivo que no se limite a interpretar el texto, sino que lo trascienda a través del gesto y de su cuerpo. Aclara que al decir crueldad no se refiere a una brutalidad macabra donde se desborde la sangre y el dolor. Se trataba, más bien, de un actor, que lo diera todo en la escena, y de la necesidad de repensar el teatro desde otra forma que no fuera solo el texto ni las representaciones falsas de la realidad. Había, por el contrario, que destrozarse la realidad, los falsos decorados, la actuación burguesa y marcada sin verdaderas emociones.

“No es posible seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y de un texto cada vez más verbal, difuso y agobiador, al que ha de someterse la estética de la escena”. (Artaud, 1938, p.120)

El lenguaje típico del teatro tendrá su centro en la puesta en escena, considerada no como el simple grado de refracción de un texto en escena, sino como el punto de partida de toda creación teatral. Y en el empleo y manejo de ese lenguaje se disolverá la antigua dualidad de autor y director, reemplazados por una suerte de creador único, al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción. (Artaud, 1938, p.106)

Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se reestablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucramiento tiene su origen en la configuración misma de la sala. (Artaud, 1938, p.109)

Artaud pensaba que el teatro no debía ser una simple distracción o recreación, sino una especie de ceremonia dirigida no al entendimiento, sino a los sentidos del espectador, capaz de producir en éste un sacudimiento emocional mediante “un nuevo lenguaje escénico a base de signos o gestos activos y dinámicos y no de palabras”, (Artiles,1989, p.153)

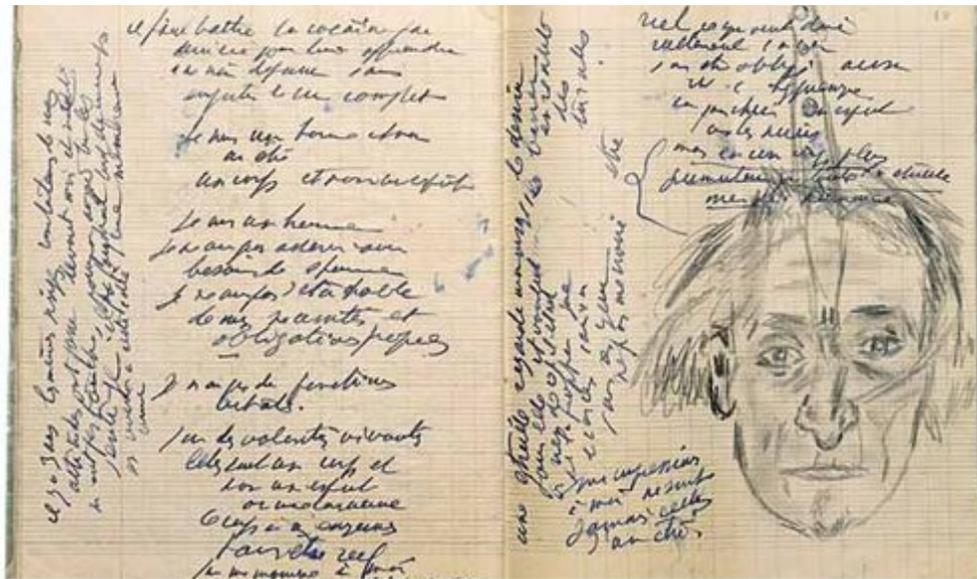


Imagen 7 Dibujo de Antonin Artaud en la sierra Tarahumara (1896/1948)

<http://hormigaciones.blogspot.com/2009/04/antonin-artaud-la-exposicion.html>

Con Artaud se revela una acción del actor como totalidad de cuerpo y los sentidos, una acción que busca los límites entre el actor y el espectador y, al mismo tiempo relea las fórmulas del ritual y las fórmulas antiguas.

Pero Artaud no pudo más que advertir la forma en que él se imaginaba el teatro porque, lamentablemente, muere a los 52 años y otros fueron los que pudieron explorar y encontrar los caminos para poner en prácticas sus teorías. Algunos de sus contemporáneos como Meyerhold con su teoría de la Biomecánica, reclamaba un tipo de actor basado en las acciones físicas y la energía que de alguna forma afirmaban los postulados de Artaud. De la misma manera, Jerzy Grotowski con su visión del actor sagrado, su trabajo sobre la voz y su concepto espacial del espectáculo generando en el actor un estado de ritualidad que aprovechara al máximo sus propios recursos físicos, propone un teatro “pobre”, reducido a su cuerpo como única materialidad de los objetos y el decorado, usando la energía y el movimiento para establecer un contacto único con el espectador. Otros, como Tadeuz Kantor, desarticulan todo el espacio de la representación e involucran al espectador dentro de la obra, llevándolo al mismo lugar de los actores, propiciando que la presentación se mostrara como un acto de intervención. Muestra un actor como un objeto, un maniquí articulado, una especie de performance o negación del teatro a lo que él defiende como teatro muerto. Artaud fue un visionario que todavía hace eco en el teatro actual, y eso lo vamos a ver más adelante cuando hablemos de Heiner Müller y algunos aspectos del Teatro Postdramático y recordemos una visión como ésta:

“Pero lo importante es crear etapas y perspectivas entre un lenguaje y otro. El secreto del teatro en el espacio es la disonancia, la dispersión de los timbres, y la discontinuidad dialéctica de la expresión. Quien tenga idea de lo que es este lenguaje sabrá comprendernos”. (Artaud, 1938, p.128)

4.3. Del subtexto como acción de la verdad a la convención consciente.

Konstantin Stanislavski (1863-1938) es quizá el director que más ha influido en las técnicas de actuación del siglo XX, por sus estudios sobre “Cómo se prepara un actor” y “La construcción del personaje”. Su método se fundaba en la búsqueda de una “verdad psicológica” a través de diferentes técnicas como “la memoria emotiva”, el “sí mágico” y “el subtexto”. Este último elemento se refiere a la idea de que el actor debe mostrar aquello que está en el significado interior de cada parlamento, advertir sobre el estado íntimo del personaje, relacionar lo que dice el texto con lo que él quiere mostrar en su puesta en escena. Este componente de su método garantizaba el realismo en el trabajo del actor, y lo distanciaba de alguna manera del texto original, a través de su interpretación. El texto no es exactamente del autor sino de quien lo interpreta. El subtexto se convierte entonces en la base para una “verdad” del quehacer del actor en la interpretación del personaje. (Stanislavski 1975). Desde este punto de vista surge la «acción del subtexto como verdad del actor y el personaje».

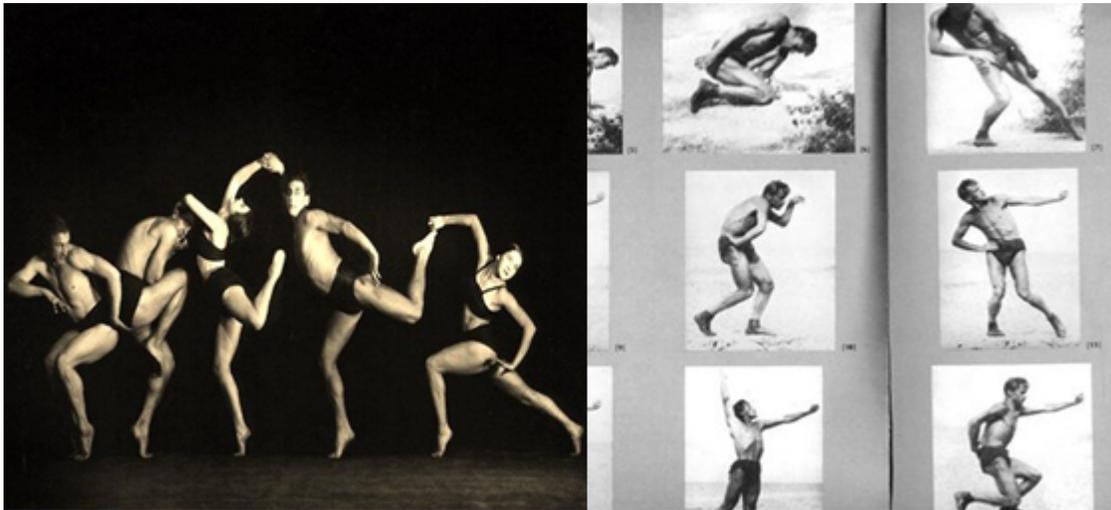


Imagen 8 Vsévolod Meyerhold (1874-1940). Entrenamiento de Biomecánica

<http://impro2.com/2006/11/28/biomecanica-de-meyerhold/>

Discípulo de Stanislavski, Vsévolod Meyerhold (1874-1940) es, sin lugar a dudas, desde este análisis de la importancia de la acción como instrumento de construcción y lectura del espectáculo contemporáneo, quien ofrece para los futuros directores herramientas concretas de una organización y composición con una teatralidad que rompía todos los marcos existentes. Esto, tanto en cuanto al trabajo corporal del actor como de interpretación de la escena, los elementos escenográficos, el uso de rampas, escaleras y estructuras que desarmaban toda visión anterior de los espacios escénicos. Y el trabajo de ritmos y disposición entre actores y objetos en una relación casi mecánica, donde la energía y la conexión entre todos los componentes exigían una comprensión distinta entre los actores y el espectador. Meyerhold llama Teatro Sintético a esta forma alternativa. Centraba su trabajo

en el actor y el espectador en una relación co-creativa, con una puesta en escena que enfrenta la ilusión escénica y desarrolla una dinámica distinta a la realidad cotidiana, desfigurada. Establece un sistema métrico de organización corporal y rítmica, que procura una comunicación gestual, exteriorizada, casi grotesca, logrando uno de sus aportes al teatro que él lo llamó como la “convención consciente”.

Por otra parte, su postulado de biomecánica, que subrayaba la idea de que la comunicación del hombre es ante todo gestual y corporal, se subordina a los pequeños acontecimientos de acción y reacción en cada circunstancia. El actor reacciona por impulsos y reflejos, su presencia escénica está sujeta a la calidad con la que ejecuta sus movimientos. Meyerhold se interesa por una teatralidad que asume elementos constructivistas de la época, con cierto abstraccionismo en el movimiento visual y espacial de sus puestas en escenas, las cuales abren nuevas dimensiones del espacio escénico. La forma se hace métrica, se convierte en movimiento y ritmo, y la composición adquiere dimensiones figurativas jamás alcanzadas en la escena. (Petrucci, 2009, p.35)



Imagen 9 Meyerhold, Vsévolod, (1874-1940), Montaje de “*El Magnífico Cornudo*” de Commelynck (1922) <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-48/la-revolucion-teatral-sovietica/>

Meyerhold nos regala dos nuevas herramientas o visiones de la acción: la acción del actor que desnaturaliza la cotidianidad y la transforma en energía del cuerpo y la acción del cuerpo del actor como estructuras de lenguaje y composición.

4.4. La ritualidad del cuerpo y espectáculo. Cultura o esencia del teatro.

“Y entonces en 1959, en Opole, un pequeño pueblo de la provincia polaca, un director, acompañado de un joven crítico, abrió un pequeño teatro que desde sus comienzos mismos tuvo un carácter específico: era un laboratorio en el que Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen experimentaban con los actores y con el público. Estaban tratando de construir una nueva estética para el teatro y de esa manera purificar el arte. (...) Grotowski quería crear un ritual secular moderno, a sabiendas de que los rituales primitivos son la primera forma de drama (...) Los Chamanes eran los maestros de estas ceremonias sagradas, en las cuales cada miembro, cada tribu tenía una parte que desempeñar. Algunos de los elementos del ritual primitivo son: la fascinación, la sugestión, la estimulación psíquica, las palabras y signos mágicos, y la acrobacia, la cual compele al cuerpo a ir más allá de sus limitaciones biológicas naturales (Barba, 2010, p40)



Imagen 10 Jerzy Grotowski (1933-1999), “El Príncipe Constante” actor Richard Ciessler. Centro Laboratorio de Jerzy Grotowski. (<http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/01/Presencia-de-Jerzy-Grotowski.pdf>)

Jerzy Grotowski (1933-1999), en su texto “Hacia un teatro pobre”, define un teatro donde el actor y su entrenamiento, despojados de todos los otros medios escénicos – decorados, utilería, vestuarios- se convierten en el centro total de toda la labor creativa y expectante de la escena. Se plantea una relación actor-espectador que regresa a su concepto primitivo del rito, como un reencuentro con la memoria sensible olvidada o reprimida de esa correspondencia en la que ambos entes pierden su individualidad para entrar en el acto colectivo e irrepetible de la experiencia. El actor santo es para Grotowski un cuerpo de sacrificio que se desencarna en la desnudez para encontrar en sus partituras y sus límites el

brillo de la fascinación íntima, sagrada. «*Acción como ritualización del cuerpo del actor y el espectador*»

Grotowski insiste en que habla de santidad desde el punto de vista del incrédulo, proponiendo lo que sería una *santidad laica*, ¿qué tipo de comunión es dable esperar que ocurra entre el actor santo y los espectadores? No la identificación del espectador con el protagonista del mito (en otros tiempos héroe trágico o Dios encarnado) pues es patente que nuestra época, «en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede *identificarse* con el mito porque no existe una sola fe. Solo una *confrontación* es posible». Confrontación, o transgresión del mito, que se dará a través de representaciones concebidas como “combate contra los valores contemporáneos y tradicionales”, en las cuales habrán de combinarse violentamente “la fascinación y la negación excesiva, la aceptación y el rechazo: el ataque a lo sagrado (*representaciones colectivas*), la profanación y el culto”. Y es el pobre cuerpo del actor, única realidad de valor absoluto que trasciende la Babel de los lenguajes (a pesar de la confusión “la percepción del organismo humano permanece”, donde se lleva a cabo la violenta dialéctica de la burla y la apoteosis, el combate que la comunidad parece reclamar. Así, la ausencia de un cielo común de creencias, la imposibilidad de identificación con el mito, y al mismo tiempo, la necesidad imperiosamente sentida de un encuentro comunitario, se revelan justamente como los factores aparentes que hacen necesario el sacrificio del actor”. (Palacio, p.18,83)



Imagen 11 Jerzy Grotowski (1933-1999), “*El Príncipe Constante*” actor Richard Ciessler. Centro Laboratorio de Jerzy Grotowski. (<http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/01/Presencia-de-Jerzy-Grotowski.pdf>)

Con Eugenio Barba (1936) cierro esta breve aproximación a la historia del teatro del siglo XX desde un propósito muy específico que es resaltar el valor de ese eslabón de la estructura teatral que se llama “acción dramática” como herramienta para entender algunas de las transformaciones del teatro del siglo XX y su relación con otras experiencias del arte. Barba, es sin lugar a dudas el director de teatro que más ha escrito en torno a su experiencia con los actores del Odín Teatret, además de muchos ensayos y documentos en torno a la antropología teatral que según afirma “es el estudio del comportamiento fisiológico y socio – cultural del ser humano **en una situación de representación**” (El Arte secreto del actor, p.18). a través

de sus investigaciones y los diferentes encuentros del ISTA (Instituto de Antropología Teatral Pie de página) se ha consolidado un extenso material que sirve de herramientas para el trabajo del actor. Estas no se circunscriben a fronteras y en cambio trasciende el trabajo del actor al de un “actor - bailarín”. Asume que todos los referentes de las artes escénicas, incluida la danza y su importancia para el teatro de Asia, África y del Medio Oriente, así como otras experiencias de América Latina y los vestigios sobrevivientes de las culturas indígenas y afroamericanas, tienen una relación en común que se revela en la historia del espectáculo y sus diferentes hacedores.

Barba ha excavado profundamente en las grutas oscuras de la expresión escénica de diferentes culturas y nos entrega muchos instrumentos que han permitido nombrar los elementos de la práctica escénica que lamentablemente no han tenido suficiente desarrollo teórico. De todo ese material que él nos ofrece, vamos a seleccionar aquí aquello que está relacionado con la dramaturgia actual desde su punto de vista. Porque son los conceptos que se articulan con la temática de este trabajo. Y se trata específicamente de reconocer la dramaturgia en una relación mucho más allá de un texto. Una dramaturgia como textualidad o tejido de diferentes lenguajes, como una gama de muchas capas de organización en las que él reconoce tres niveles:

- El nivel de la *dramaturgia orgánica o dinámica*: Es el nivel elemental, y se refiere a la manera de componer y entretejer los dinamismos, ritmos y acciones físicas y vocales de los actores para estimular sensorialmente la atención de los espectadores.

- El nivel de la *dramaturgia narrativa*: Es la trama de los sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido o de los múltiples sentidos del espectáculo.
- El nivel de la *dramaturgia evocativa*: Es la facultad del espectáculo de generar resonancias íntimas en el espectador. Es esta dramaturgia la que destila o captura un significado involuntario y recóndito del espectáculo, específico para cada espectador. Todos hemos experimentado este nivel, pero no se puede programar conscientemente. (Barba,2010, pag.42.



Imagen 12 Barba , Eugenio, 1990. Publicación de *El arte secreto del actor. Espectáculo: Judith*. Actriz Roberta Carreri. 216

Cada uno de estos niveles son una manera distinta de afrontar ese proceso de tejer el sentido de las acciones en las diferentes mallas de componentes de un espectáculo. Barba,

nos dice de otra forma: “La dramaturgia orgánica es el sistema nervioso del espectáculo, la dramaturgia narrativa es la corteza, la dramaturgia evocativa es esa parte de nosotros que, en nosotros, vive en exilio. La dramaturgia orgánica hace danzar cenestésicamente al espectador en su asiento; la dramaturgia narrativa pone en marcha conjeturas, pensamientos, valoraciones, preguntas; la dramaturgia evocativa hace vivir un cambio de estado”. (Barba, 2010, pag.42)

Esta manera de ver la dramaturgia en una relación biológica entre el director - espectáculo – actor - espectador, además de mostrarnos ese sentido vivo de las interacciones de la creación y la representación, de la energía en vida que habita en todos los elementos implicados, también rememora esa otra relación, independientemente de las diferencias: ese Bios - Cuerpo – Acción, de la cual podemos hablar desde la visión de Artaud y Meyerhold hasta la restitución de la máscara, el regreso a la ritualidad del actor santo que rodea Grotowski, al sacrificio del actor y el director por un espectáculo, un hijo, una creación que al final es su propia naturaleza orgánica.

La dramaturgia está constituida materialmente por **acciones** que interactúan en los diferentes niveles de organización de un espectáculo. ¿Pueden estas acciones vivas, engarzadas en la ficción, transformarse en un camino hacia el origen de la vida? ¿Hacia el origen de la injusticia del mundo? ¿Hacia el origen de nuestras identidades?

Escaleras de sombras. Técnicas de un arte efímero contra lo efímero. Ritual vacío.
(Barba,2010, p.57)

Desde los años 70 hasta los 90, se articularon otras formas de construir una escena de “experiencias” (La creación colectiva en América Latina, Augusto Boal en Brasil, Santiago García con La Candelaria en Colombia, El teatro Escambray de Cuba, Miguel Rubio con Yuyachcani de Perú) donde generalmente, tanto la elaboración de un texto-guion para la puesta en escena, como la presencia de un actor diferente, rompía esquemas de construcción de personaje y le daba a la acción una calidad distinta del comportamiento en la estructura de la representación.

El actor confirma: “no estoy engañando, mírame, esto no es un teatro, es una experiencia, una vida espontánea que tienes que leer en mí y que vamos a disfrutar tú y yo por un momento”. Cada movimiento es una sonoridad más que palabra, una energía latente que indaga en los sentidos del espectador, una manera estética de interpretar emociones. Y aquí, en la comunión de estos aspectos que hacen del espectáculo un acto vivo, en algunos casos rituales, en otros, inacción o ausencia de acontecimientos que revelan otro único acontecimiento como un combate frente a cualquier tipo de expectante, de un evento, espacio, encuentro, intervención, el acto con o sin artistas. Es en este punto donde se dan la mano el teatro y el performance, donde ambos parten de una misma cosa: la experiencia de quien expone y quien participa. La intervención espontánea.



Imagen 13 La fura dels baus. Lo contemporáneo no tiene límites.

<https://www.google.com/search?rlz=1C1CHZL esCO696CO696&biw=1366&bih=626&tbm=isch&sa=1&ei=>

4.5. El lugar de la intervención espontánea. El performance y el teatro postdramático

Establecer un límite entre el teatro y el performance desde el punto de vista de este trabajo es como meterse en un campo minado donde los marcadores son difusos y realmente puede caerse en un discurso que igual no sería determinante en un momento en el que esos límites, en realidad empiezan a borrarse. Sin embargo, para sustentar la presencia de una dramaturgia

del instante y darle a la acción dramática ese carácter integrador entre diferentes experiencias del arte y el teatro contemporáneo necesitamos aproximarnos a diferentes aspectos que identifican a unas formas u otras de hacer y de crear en el mundo que ahora vivimos.

Lo primero es subrayar que lo que aquí consideramos el performance del siglo XX sí vincula muy estrechamente al teatro con el arte, la música y otras formas de expresión desde su inicio. Este lo ubicamos alrededor de un 20 de febrero de 1909 en París con la publicación del Primer Manifiesto futurista en el diario *Le Figaro* escrito por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Recordemos que Marinetti asiste a aquella estrepitosa representación de *Ubú Rey* de Alfred Jarry que llenó por algún tiempo las lunetas del Theatre de L’Oeuvre. Meses después, Marinetti publica su manifiesto y estrena la obra *Rey Bombancia*, que era una sátira de la revolución y la democracia, con una línea muy parecida a la de su amigo Jarry. Allí dejaba sentado la importancia para ellos de provocar al público, alterar su estado de cualquier forma, lo que se expresó en todo tipo de ataques con papas, naranjas podridas y cualquier cosa que se encontraran. Este tipo de respuestas les aseguraba a los futuristas que el público estaba vivo.

Decía Marinetti 1913 “El gesto para nosotros no será más un momento fijo del dinamismo universal; será decisivamente la sensación dinámica hecha eternidad. Insistiendo sobre la actividad y el cambio y un arte que encuentra sus componentes a su alrededor, los pintores futuristas se volcaron hacia la performance porque era el medio más directo de forzar a la

audiencia de tomar nota de sus ideas”. (citado por Vidal,1980, p. 46) Pero recordemos que esa percepción de la actuación no es muy distante de la visión que tenía Artaud del teatro en esos mismos años.

Esta preocupación por el efecto o el impacto que podía tener el artista en la audiencia establecía de entrada dos factores necesarios e imprescindibles para el análisis del performance: público y artista. Independientemente de otros aspectos propios de las artes plásticas relacionados con las diferentes formas de abordar el performance, este que tiene que ver con el artista, los espacios de intervención y el expectante, establece unas relaciones que han sido definitivas para el estudio del arte contemporáneo. Una: el artista como presencia viva del arte, artista-cuerpo-vida. El artista es su cuerpo y su cuerpo es su obra. Y la otra es la relación con el espectador, público, audiencia, en un espacio cerrado, abierto, alternativo, ocasional. Y la relación que eso establece con la representación o la presentación de una obra teatral o de performance.

“En primera instancia el espacio escénico es el espacio concretamente perceptible por el público, es un lugar lleno de ausencias, en donde no existe nada, ni siquiera el silencio: el espacio escénico como significante. En segundo lugar, el espacio escénico es el soporte estructural de la puesta en escena, es el lugar que exige ser colmado de presencias, en donde todo puede existir, incluso el silencio: espacio escénico como significado. Entonces el espacio escénico es un signo que da cabida al lenguaje, a la interpretación del texto dramático,

a la ejecución actoral a través de su carácter y su acción, y por ende al fenómeno teatral” (Pavis.1990).

Pero en esencia, el espacio es una metáfora de la interpretación. No es un lugar, sino el lugar de lo que representa o presenta. Una vez expuesto en relación con un artista y unos objetos, inmediatamente, adquiere un carácter, simbólico, representativo, escénico, interpretativo, etc.

Según Roselee Goldberg (2002):

“Los manifiestos de la performance, desde los futuristas hasta el presente, han sido la expresión de disidentes que han intentado encontrar otros medios para evaluar la experiencia del **arte en la vida cotidiana**. La performance ha sido una manera de apelar directamente a un público amplio, además de dar una sacudida a los espectadores para animarlos a hacer una nueva apreciación de sus propias nociones del arte en relación con la cultura. A la inversa, el interés del público en el medio, en especial en la década de 1980, es el resultado de un aparente deseo de que el público consiga acceder al mundo del arte, ser un espectador de su ritual y su colectividad distintiva y asombrarse ante las presentaciones inesperadas y siempre nada convencionales que los artistas imaginan. El trabajo puede presentarse a solas o con un grupo, con la iluminación, música o efectos visuales realizados por el propio artista de la performance, o en colaboración, y

representado en lugares que varían desde una galería de arte o un museo hasta un espacio alternativo, un teatro, un café, bar o esquina.” (p.100)

Hasta aquí la autora de “*Performance Art*” describe aspectos del performance que no se diferencian en nada con la percepción del espacio y la relación con el público del teatro postdramático. Sin embargo, al final de este párrafo, hace un apunte que sin duda no contempla esos elementos del teatro contemporáneo y sus diferentes concepciones del personaje, la representación, la acción dramática y los retos del actor de nuestro tiempo. Dice:

“A diferencia del teatro, el intérprete es el artista, raramente representa un personaje como un actor, y el contenido en raras ocasiones sigue un argumento o narración tradicional. La performance puede ser una serie de gestos íntimos o teatro visual a gran escala, que dura desde unos pocos minutos hasta muchas horas, puede representarse solo una vez o repetirse varias veces, con o sin guion preparado, improvisando de manera espontánea o ensayando durante muchos meses.” Goldberg, 2002, pag.110

Establecer esta diferencia desde el carácter de mimesis de la actuación y el sentido de representar lo que representa, a la manera convencional del teatro, no nos ayuda a visualizar la problemática actual de esa relación teatro-performance.

El teatro del siglo XX y mucho más lo que va del XXI, transita por espacios muy diversos y formas de creación verdaderamente espontáneas: los teatros alternativos, aquellos que están por fuera de los muros, o que rompen de cualquier manera las estructuras convencionales del teatro, o de las experiencias que se agrupan alrededor de las prácticas comunitarias, intervenciones abiertas o directas al público, que mezclan la danza y el teatro creando una especie de ritualización o *agresión ritualizada* en la que la orientación de la percepción escénica y la estructura dramática son un amasijo de la energía muscular del actor o bailarín en una condición de representación única. Aquí no vemos casi nunca la presencia de personajes, ni historias tradicionales, sino estructuras fragmentadas de composición en donde la gran unidad es el cuerpo del actor. En este caso la relación actor-bailarín-espectador es una conexión de co-creación a través de una acción espontánea que revela un conflicto de participación que se desarrolla a través de emociones, impulsos, y una catarsis de impacto que anestesia la atención del espectador. Y es aquí donde la performance y el teatro contemporáneo juegan en un escenario muy cercano.

Reconocer la cercanía o la distancia no necesariamente, significa borrar los límites. Digamos que no se trata ni siquiera de buscarlos. Entraríamos en un discurso que de cierta forma ya caduca en la práctica misma. El problema es mayor porque la práctica escénica actual de cierta forma borra todos los límites. Muchas de los espectáculos que ahora vemos

se convierten en unas estructuras de procesos que cumplen su misión cuando están frente al público. Aspectos del performance son características iguales del teatro contemporáneo,

“La historia del performance art en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público (...) Por su propia naturaleza, **la performance escapa a una definición** exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es **arte vivo hecho por artistas.**” (Goldberg, 2002, p102.)

En este contexto recordemos el término Postdramático con el que Lehmann define una forma de ver el hacer teatral que rompe con la dependencia del texto y reniega de alguna manera el carácter de la mimesis aristotélica. Realza los valores sincrónicos y simultáneos de la puesta en escena asumiendo el cruce de lenguajes, reemplazando la narratividad y la actuación mimética del teatro convencional por el acto performativo del espectáculo que aborda lenguajes sin límites y la percepción del espectador trabajada desde el dominio de los sentidos. Ileana Diegues llama a este fenómeno del teatro actual como “teatralidades liminales” que ella describe como:

(...) situaciones donde se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida. Lo liminal, como lo fronterizo, es de naturaleza procesual; es una situación de canjes, mutaciones, tránsitos, préstamos, negociaciones... Una teatralidad liminal implicaría una puesta en juego de estas condiciones. (Diéguez 40)

Estos criterios, le dan al performance un valor dominante como concepto, preponderante, tanto desde la definición como en sus planteamientos del “hacer” desde sus orígenes. Pero no se trata de esto. Las evoluciones de estas características están conectadas con otros muchos procesos del arte y la estética contemporánea. Y en ese caso, toca relacionar el performance con otras tantas experiencias del siglo XX. Vidal 1993 en su texto sobre *nuevas tendencias teatrales: la performance* refiere un texto de Jean-Jaques Lebel, fundador del Living Theater y del OpenTheater, colaborador de Julian Beck, Joseph Chaikin y Sam Shepard, especializado en el happening que dice: “el happening es un arte plástico, pero su naturaleza no es exactamente pictórica; es también cinematográfica, poética, musical, política, erótica, psicoquímica...”. Conceptos que podrían aplicarse de la misma manera al performance, salvando su relación más cercana al teatro por su acción provocadora e improvisada que involucra al público y a los objetos. El Fluxus es un movimiento que surge en los años 60, paralelo al Happening, igualmente ligado a las artes plásticas, el teatro y la música. Su fundador George Maciunas¹ nos dice: “Fluxus-arte-diversión, debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni

realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional”. Entre los años 60 y 80 surgieron muchas fórmulas del arte que de alguna manera fueron prescribiendo el estado actual de esta problemática. Julie Restifo en su texto: *Introducción a la nueva crítica teatral en Venezuela* para mostrarnos un estudio sobre la evolución del performance nos refiere algunos de esos conceptos o formas a modo de glosario:

Arte Conceptual: Arte como idea. Enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales.

Arte objetual: Objetos comunes considerados como obras de arte, donde se identifican los niveles de la representación y lo representado. El objeto toma un significado y sentido nuevo en el marco de su banalidad aparente.

Arte Procesual: Arte donde destaca el proceso de transformación y cambio de la materia en movimiento. Su final y muerte es el proceso, no la culminación convencional del sujeto/objeto de arte.

Body Art: Arte del cuerpo. El objeto no es tratado en su status de permanencia, sino de transformación y cambio a través de su uso.

Intermedia: Fusión de medios.

Minimalista: Arte reduccionista en el que las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde una perspectiva morfológica, perceptiva y significativa.

Se trata entonces de que en el propio desarrollo del performance convive con muchas experiencias que de alguna forma hace compleja a la definición de sus propios límites. Todas estas formas de alguna manera se dan de la mano con el performance. El teatro por su parte vive una gran transición con las experiencias de Grotowski, Kantor, Brecht y Müller y los más contemporáneos donde ya el texto dejó de ser una atadura y la gran preocupación se resuelve en los retos de la dirección y la puesta en escena.

Pareciera, pues, que el performance es el arte idóneo para poner en práctica la utopía de “autopresentación de visibilidad y sensibilidad pura” que propone Derrida. Sin embargo, la clausura de la representación no es total en el performance ya que, si bien no necesariamente pretende representar personajes, la performance sí tiene la intención de transformarse en signo ante la mirada del público. Realiza acciones conceptuales, y el concepto es la llave a un universo multiséntico; su acción no busca ‘referirse’ al concepto mediante el mecanismo semiótico convencional, sino que lo busca actuar. Podríamos así hablar de una representación, o la puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psico-físico por el performance...

La represent-acción es un signo corporal que involucra gesto, tiempo, espacio y movimiento, para provocar e interpelar al espectador. El actor o performer en este sentido no busca representar una presencia ausente, sino ejercer una escritura corporal que ponga en juego su energía deseante y capacidad de subvertir códigos

de actuación preestablecidos. A la vez, la represent-acción invita al espectador a que se replantee la tendencia mecánica de asociar un significado al significante artístico. Si él o la artista no busca representar un otro, entonces ¿qué tipo de mirada debemos ejercer a la hora de “leer” su acción? (Prieto, 2001, pág. 3.)

Entonces entre estas dos manifestaciones, el teatro y el performance, tienen más puntos en común que diferencias. Y cada día se borran más las líneas que los limitan. Lo que se trata y ese es un propósito de visualizar en este trabajo, es, sobre todo, encontrar esas herramientas que permitan un análisis integrador del espectáculo escénico sincrónico, actual, sin límites ni aferramientos a las convenciones y fuera de todo intento de crear fronteras entre las artes. Y en ese sentido, la redefinición de la “acción dramática”, como un concepto que no solo funciona en el contexto del teatro, sino del arte en general, que articula a través de otra textualidad una trama distinta, escrita en la relación directa, sugestiva, agresiva, ritualizada, entre el actor, bailarín o artista que expone frente a un espectador que observa, construyendo de instantes en instantes esa sensación de impacto, de extrañamiento que trabaja sobre los sentidos y construye un nuevo expectante, transeúnte, observador, dentro y fuera de los sitios habituales que asemejan escenarios.



Imagen 14 Peter Brook (1925) y Arianne Mnouchkine (1939), Espectáculo Rayo Misterioso.
https://www.google.com/search?rlz=1C1CHZL_esCO696CO696&biw=1366&bih=626&tbm=isch&sa=1&ei=L802XKXvIKua_Qbd3bUI&q=Misterioso.+Peter+Brook+y+Arianne+Mnouchkin

El instante escénico, en esa capacidad de tejer y cruzar los lenguajes.

Es aquí, donde aparece una nueva forma de textualidad, una especie de edición a la manera del cine y el video de una secuencialidad que cada día le da más valor a la micro acción. En una entrevista para la televisión, hablando sobre el suspense Alfred Hitchcock decía:

Supóngase usted, le decía al entrevistador, que los espectadores han visto, antes de que usted y yo nos sentáramos, que un terrorista ha colocado una bomba debajo de esta mesa. Mientras nosotros hablamos tranquilamente de fútbol, ellos estarán solamente pensando cuándo explotará la bomba. El suspenso es la sensación que tiene el espectador de que está en posesión de una información que el actor desconoce, de que algo va a pasar y está esperando que pase. Se dice con frecuencia que más que dirigir películas, Hitchcock, dirigía a los propios espectadores. Decía que el público era un gigantesco instrumento que el cineasta podía tocar a su antojo. Daba una gran importancia al subconsciente de los espectadores y al empleo de efectos subliminales. Empleó medios no utilizados hasta su tiempo, o de manera tan creativa que se pueden considerar a casi todas sus películas como experimentales... Utilizaba la relación tiempo real-tiempo fílmico como en una única secuencia en *La soga*, o el único espacio en *Náufragos*, o la fotografía trucada, los decorados extraños (Salvador Dalí le diseñó los decorados para la secuencia del sueño de *Recuerda*), los montajes sorprendentes de imagen y sonido, las fantasías elaboradas a partir de trucos ópticos, de la multiplicación de lentes, la superposición de imágenes como la de *Psicosis*, cuando mezcla la cara de Anthony Perkins con la calavera de su madre, en un alarde de subliminalidad, o la utilización pionera de máquinas y artilugios e incluso algunas aves asesinas mecánicas para su película *Los pájaros*.

<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figurashitchcock.htm>

Alfred Hitchcock

Muchos de los grandes ejemplos de peripecias dramáticas podían encontrarse en las películas del cine mudo especialmente, en las de Chaplin, quien desarrollaba con inteligencia cambios repentinos de la trama para mantener al espectador atento a las acciones de los actores y de la historia. En una escena de *Tiempos Modernos*. Chaplin viene por una calle, a su lado pasa un camión lleno de varillas que sobresalen de la cama del carro y se le cae una banderilla (se evidencia que es roja para anunciar el peligro, pero recordemos que la película es en blanco y negro). Cuando llega a la esquina el carro dobla y Chaplin lo sigue, pero por esa misma calle, detrás de él, viene una protesta masiva, y de repente Chaplin queda delante de la manifestación batiendo la banderita roja que de alguna forma representa al socialismo, aparece la policía y se lo llevan como líder de la revuelta. Recordemos la majestuosa escena de la escalerilla en *El acorazado Potemkin*, (1925) del cineasta soviético Serguei M. Eisenstein Un montaje de imágenes, acciones, ritmos y secuencias de todo orden que reproduce el motín ocurrido en el acorazado Potemkin en 1905, cuando la tripulación se rebeló contra los oficiales de la armada zarista.

Es decir, no solo se trata de recrear un acontecimiento, sino de tejer un gran número de imágenes, sensaciones, colores, sonidos, ritmos e ideas en una métrica organizada, muy bien editada entre el actor y el director para lograr conducir los sentidos del espectador a un nivel diferente de la atención y la interpretación. Una relación íntima del director, el actor y

espectador que nace en cada segundo del proceso, en un nivel de concentración, que es casi un abandono del estado natural de las cosas, un momento donde la creación es un amasijo de nervios, conexiones que muchas veces no se sabe de dónde proceden ni dónde terminarán, y solo viajan en ese único momento de vida y de muerte que es el instante. Un instante de acción dramática. O una acción del instante dramático. El alma de este trabajo. El instrumento que nos permite decir que debemos valorar la existencia de una dramaturgia del instante. Un tejido de acciones mínimas que ya no se transmite a través de un acontecimiento sino de la energía que le da un nivel primitivo al lenguaje no desde el punto de vista de la secuencialidad de los sucesos o de la expresión, sino de una dimensión dilatada del movimiento de los actores, sus pulsaciones, ritmo, imágenes vivas, tiempo, espacio y la acción.

5. CAPÍTULO III

5.1. El cuerpo como territorio de la acción. Ser y perdurar.

“Mi cuerpo, aquello que nunca acontece bajo otro cielo. Es un lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual hago (..) Que tenemos un cuerpo, que ese cuerpo tiene forma, que esa forma tiene un contorno, que en ese contorno hay espesor, un espesor, un peso, en resumen, que el cuerpo ocupa un lugar”.

(Foucault.1994:



**Imagen 15 Marcel Marceau (1923-2007) <https://www.elnuevosiglo.com.co/node/177192>
Mimo francés. Que demostró con su arte que el silencio era el grito más alto de la vida.**

Dice Barba que el cuerpo es el primer y más natural instrumento del hombre. Desde el punto de vista de la antropología teatral, el cuerpo es la materialidad de experiencias que fluyen, se articulan y configuran un lenguaje mixto, de diferentes fuentes y culturas. En este capítulo vamos a tomar el cuerpo como objeto de estudio, asumiendo a éste como herramienta de lenguaje que se expresa a través de dos grandes campos: el gesto y la palabra.

Sabemos que en el siglo XX las teorías del cuerpo abarcan infinitas formas de análisis, desde la visión del cuerpo-máquina en los inicios de la industrialización, el cine y las secuencias en movimientos través de fotogramas, que fueron fundamentales para soportes de teorías como la biomecánica de Meyerhold, hasta los más contemporáneos relacionados con la antropología, la neurociencia y la percepción.

Pero vamos a centrarnos aquí en el análisis de ese bios cuerpo- mente en los diferentes niveles de la creación y la preparación de un actor, un bailarín o un artista, para hablar de cómo esa maquinaria del hombre genera energías de acción e interpretación que se desarrollan a través de complejos procesos de organización física y cerebral que actúan espontánea u orgánicamente en los momentos de creación y representación.

Desentrañar la trayectoria del cuerpo a través de una antropología del espectáculo en el mundo, es encontrarse con una herramienta increíble, una máquina de producción que ha construido culturas, urbanismos y manifestaciones artísticas infinitas. El cuerpo es una estructura orgánica de nervios, músculos y huesos, estímulos sensaciones y venas, a través de las cuales fluye energía pura; una estructura de composición física que organiza movimientos que luego son acciones, ritmos, secuencias, espacios tangibles únicamente en ese interior incalculable del artista desde los momentos de improvisación y creación, hasta el estado de alerta y representación. Cuerpo danzante, expresivo, *cuerpo lenguaje*, y *cuerpo evocativo* de sugerencias infinitas que arrojan sentimientos, imágenes e ideas y que se conectan al expectante a través de la cenestesia. Y la voz, la voz desnaturalizada por el lenguaje verbal, la de los textos, diálogos y discursos cotidianos; y la voz orgánica, la que sale del diafragma, de las cavidades respiratorias, y el vientre. La voz que puede presumir del artificio de la palabra y la voz que puede despertar de las catatumbas de la teatralidad y el ritual del espectáculo del actor, como creadora de un mundo místico, oscuro y misterioso.

La dinámica de nuestro cuerpo es percibida por cualquier observador como una serie de acciones aparentemente pronosticables, pero cuyo curso y fin son imprevisibles: alguien me da de beber; sé cómo terminará esta acción, pero no puedo adivinar el ritmo, las micropausas, dónde y cómo será posada la botella sobre la mesa. Cada acción escénica, para estar teatralmente viva, debería contener un cambio, aunque sea microscópico, respecto a la precedente. Exactamente como varía cada inspiración en la respiración, y como cada copo de nieve de una tormenta es diferente a todos los otros. (Barba, 2010, p.303.)

Disciplinar un cuerpo escénico, una presencia viva de la escena, un cuerpo como lo requiere el teatro contemporáneo y otras formas de las artes vivas, exige adentrarse en un conjunto de técnicas, de un entrenamiento riguroso que asegure un estado de alerta, de concentración y dominio de esa máquina articulada de fuerzas distintas que fabrica discursos sin límites. Con una narrativa híbrida, cruzada de signos con diferentes orígenes para configurar instantes que se debaten ante el espectador como una lucha entre ser y perdurar. Entre lo efímero del tiempo escénico y la memoria persistente de una imagen-efecto en el expectante.



Imagen 16 Marina Abramovic (1946), *Rest Energy* (1980), disponible en www.altrevelocita.it

Marina Abramóvic ha dicho para referirse a todo ese tiempo y concentración que ella físicamente les dedica a sus performances: “Es como respirar. Un artista real es todo sacrificio, es sentirte como si estuvieras poseído y eso supone aguantar muchas habitaciones de hotel en soledad” (Mármol, 2014)

Toda persona es un cuerpo ilustrado de su memoria. Es un mapa infinito de caminos por descubrir, misterios de sensibilidad y lugares recónditos del recuerdo y la experiencia física y moral que lo distingue como reflejo de una comunidad y una cultura. Pero cuando se trata de exponer toda esa interioridad, el cuerpo tiene que violentar sus canales de comunicación y expresividad. Entrar en el equilibrio precario de las acciones, como efecto y causa, desarmarse y volverse a reconstruir y encontrar los resortes que disparan su cuerpo en una dimensión muy dilatada de la presencia escénica. Y donde, el único verdadero acontecimiento es el que se vive delante del espectador.

En el teatro el tiempo se crea artificialmente. Una de las tantas posibilidades: pensar que el tiempo no está fuera de mí, ni que fluye en torno a mí: soy yo el tiempo, soy yo quien fluye. Entonces el tiempo no es más una dimensión abstracta, sino materia dotada de sentidos, direcciones, pulsiones y ritmos. El tiempo se vuelve un organismo vivo y puede ser modelado en acciones percibidas por el espectador como unidades rítmicas. (Barba, 2010, p.303)

Y es aquí, donde el cuerpo-lugar absoluto como dice Foucault, se vuelve fuente de tiempo y acción. El instante es una unidad de ritmo para el cuerpo, porque no es tiempo que fluye fuera de la estructura que se crea para el acto. Un segundo significativo en el lugar del actor que es su cuerpo. Dice Barba que el ritmo crea continuidad que es al mismo tiempo repetición y cambio. Pone a los espectadores en un estado de espera, los arrastra, les hace prever el próximo paso y los sorprende a través de las variaciones.

Sin embargo, asumir el cuerpo como un elemento de narratividad en el teatro actual implica desnudarse de todos los límites de las convenciones teatrales y entender la desnaturalización de algunos elementos de la dramaturgia tradicional como es el valor supremo que allí se le da a la palabra, el concepto psicológico del personaje, la progresión ascendente de la acción desde la visión de la fábula aristotélica, la dimensión de la escena como desarrollo sucesivo de acontecimientos. Incluso debe despojarse del poder de los elementos: director, texto, actor. Y entrar a valorar otros aspectos para una fábula que fluye en un único nivel del espacio y el tiempo que es el propio cuerpo del artista interprete, operador actor, bailarín.

Las dramaturgias de muchos elementos se articulan en él, a través de una acción que transcurre como un tejido segmentado de movimientos e impulsos, imágenes métricamente estructuradas para producir efecto a los sentidos del espectador. Algunos pensadores actuales desacralizan totalmente la figura del actor. Para Deleuze en *Un Manifeste de moins* se trata

de aminorar o sustraer el poder del director, los diálogos y la estructura dramática, incluso el poder organizador del actor como ente de representación. Sustraer el “re” para darle valor al presentar, a lo que verdaderamente acontece y ver al hombre de teatro como un operador: “Este operador –ni autor, ni testigo- es un actante, un agente de la aminoración. Opera todo a la vez, la negación y la positividad”. (Deleuze, 1979)



Imagen 17 Pina Bausch (1940-2009). La Bailarina nos muestra que la pasión es un instante eterno. Documental de Win Wenders

En el capítulo anterior estábamos ocupados en analizar la evolución de la acción como esa argolla de la cadena que articula y desarrolla el conflicto desde la supremacía del texto hasta los dominios del director y la reafirmación del actor como centro de toda la configuración de los componentes de la escena. Aquí estamos dirigiendo la atención a esa entidad que funciona como el aparato nervioso y estructural de la escena contemporánea: el cuerpo.

El cuerpo de un actor ha de estar preparado antes del enfrentamiento. Este actor que entiende su cuerpo como una dramaturgia de instantes de ritmos, configura la acción con impulsos que juegan un papel definitivo para la precisión y la eficacia de la acción como ente de segundos, que fluye en el nivel de la energía corporal a través de las tensiones. Hablamos más de tensión que de conflicto, porque estamos frente a la actividad mínima de la organización expresiva del actor o bailarín. Lo que subraya el instante como herramienta de precisión, exactitud en los detalles del movimiento, de rigor, concentración y sacrificio. Asumiendo sacrificio como esa voluntad de entregarlo todo en el acto. Y nos acercamos al movimiento no como una trayectoria en el espacio, sino como una fuerza orgánica, de pulsaciones que habitan la forma como instantes de vida, es decir, tensiones que establecen una relación de alerta con el expectante. Es como si pudiéramos ver de la línea todos sus puntos.

Desde este punto de vista se produce un cambio en la relación de percepción del espectador y del compromiso del espectáculo en sí, del actor en su batalla por mantenerse

vivo, latente y observado en cada momento por el ojo y los sentidos del espectador. La representación se convierte en una especie de combate en el cual alguna de las partes debe ser sometida, sorprendida, o sencillamente involucrada activamente en el acto.

5.2. La agresividad espontánea.

En un video que circula en las redes sociales, una familia celebra el cumpleaños de su hijo de cuatro o cinco años. Llega el momento de romper la piñata que, en este caso, es un muñeco de Spiderman, casi del mismo tamaño del niño. Por tradición al cumplimentado se le da un palo para que rompa la piñata. El niño se acerca, le da unos suaves golpes, hasta que finalmente suelta el palo y decide inesperadamente abrazar a su héroe. Todos quedaron impactados. En ese “instante”, el silencio expresaba la conmoción de todos por la reacción del niño.

Las peripecias dramáticas son cambios bruscos de la estructura tradicional que manifiestan claramente la importancia del juego de los contrarios en el fluido de las tensiones del drama. Lo inesperado pone a prueba, todo el tiempo, la sabiduría del actor para poder manejar las expectativas. Porque no solo se trata de lo imprevisto en el desarrollo de la acción

desde el punto de vista del texto, sino de los imprevistos que el actor maneja para las perspectivas del espectador. El actor sabe que esto va a pasar, pero tiene que actuar como si no supiera.

Pero despojemos el acontecimiento, y vamos al instante del silencio, después que el niño sorpresivamente abraza a su héroe. Él, verdaderamente, es el cuerpo de las tensiones. No estaba actuando. Sus movimientos eran auténticos, estaban totalmente aferrados a sus impulsos y sus emociones. Cada objeto para él tiene un valor sentimental específico. No sabemos si era consciente de que era su momento, todos estaban expectantes. Comenzó el ritual, la batalla, las tensiones, las miradas todas estaban conectadas como si la energía de sus acciones impulsara el interés de los demás. Y ahí vino la reacción inesperada. El cambio de los estímulos y de la energía. No se trata del principio ni del final, sino de cada movimiento en el que la tensión muscular, la expectación, vivía las acciones del pequeño.

“El movimiento de cualquier persona pone en juego la propia experiencia del mismo movimiento en el observador. La información visual genera, en el espectador, un compromiso cenestésico. La cenestesia es la sensación interna, en el propio cuerpo, de los movimientos y tensiones propias y ajenas. Esto quiere decir que las tensiones y modificaciones del cuerpo del actor provocan un efecto inmediato en el cuerpo del espectador hasta una distancia de diez metros. Si la distancia es mayor, el efecto disminuye hasta desaparecer. Esta era una de las razones por las cuales los espectadores

del Odín estaban situados a solo algunos metros de los actores. Lo visible y lo cenestésico son indisociables: lo que el espectador ve produce una reacción física, la cual, sin que él lo sepa, influencia la interpretación de lo que ve. Esta unión entre dinamismo del actor-bailarín, y dinamismo del espectador es definida también como “empatía cenestésica”. (Barba, 2010, p.63)

De alguna forma toda comunicación está marcada por esa relación cenestésica, pero ¿cuál es la fuente de ese dominio del cuerpo que permite más allá de cualquier lenguaje una emisión de poder, de potestad que, en el lugar del espectáculo se convierte en una especie de ritual de combate, de agresividad espontánea? La presencia del cuerpo está todo el tiempo en un estado de supervivencia, una lucha constante entre un estar y un perdurar, una lucha persistente entre el vivir y el morir cada segundo.

El entrenamiento de un actor - bailarín tiene la dura tarea de aprender a vivir y morir en cada instante. La muerte es solo una razón para resurgir, y volver a estar. Descubrir esa fuente es solo entrenar un cuerpo que sepa domesticar los diferentes niveles de la energía. Dominar la acción, el impulso de cada músculo de su cuerpo, hacer que el movimiento muestre todo el tiempo ese sacrificio por vivir la relación con el otro, que la sucesión entre la vida y la muerte de cada instante encuentre sentido en la concentración y el impacto:

“La energía puede quedar suspendida en una inmovilidad en movimiento. (...) En la escuela nos enseñaron que cuando un sistema físico tiene una diferencia de potencial, está posibilitado para efectuar un trabajo, es decir, para “producir energía” (el agua que desciende de una pendiente hace girar el molino, la turbina produce corriente eléctrica). La palabra griega *enérgeia* quiere decir justamente estar listo para la acción, a punto de producir trabajo. En el comportamiento físico, el pasaje de la intención a la acción constituye un típico ejemplo de diferencia de potencial. En el instante que precede a la acción, cuando toda la fuerza se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de *sats* o preparación dinámica. El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en que se decide actuar.” (Barba, 1992, p.92)

Ese instante en el que las fuerzas se manifiestan opuestas, los impulsos se miden, se preparan, los ojos ubican su objetivo, no es nada diferente al instante cuando una gacela se siente amenazada por una pantera que en un segundo salta para atacar a su presa. El cuerpo asume un rol de animal, que se mueve y acciona guiado por el instinto de supervivencia. Acción y reacción son los motores que justifican un hecho en vida. Nada sucede sino está en esa dualidad de la acción-reacción. Uno es fuerte, otro es débil; uno ataca, otro se defiende. El duelo de una pareja bailando, es ese ritual de seducción y convencimiento. Negación y aceptación. Un estado de alerta que facilita el contacto, el dialogo de los movimientos. Y para lo cual el cuerpo del actor ya no se entrena en el ejercicio de “re-presentar” la realidad,

sino de “presentar” su propia realidad en el acontecimiento mismo del acto frente al espectador.

“De la conducta animal los hombres del teatro y la danza han partido para la elaboración de lenguajes escénicos. Han tomado los mecanismos que hoy constituyen las técnicas de entrenamiento para despertar en el cuerpo del actor-bailarín la destreza y precisión de una gacela, un delfín, un águila sobrevolando su territorio. (...) Las acciones humanas que impactan por su credibilidad vienen igualmente de la necesidad y del impulso de los protagonistas. Mientras no interfiera la duda y la confusión, el mensaje transmitido se capta en cuestión de segundos. En el foro, la comunicación con el espectador es tan veloz como en la agresión ritualizada y la lucha franca. Un conflicto dramático exalta los instintos de sobrevivencia, provocando en el actor-bailarín un estado de alerta distinto al cotidiano. (Cardona, 2011, p.6)

5.3. Entrenamiento y poética del cuerpo. El principio del orden. El cuerpo de la energía.

Un cuerpo adiestrado para decir con acciones es un cuerpo que conoce una poética de sus expresiones, entiende qué es una repetición y cómo debe hacer equivalencias entre su imagen y la palabra, para que sus secuencias tengan un sentido que no solo hace equivalencias de ritmo o precisiones del movimiento, sino de mensajes que van directo a los sentidos del espectador. “La acción del actor, como el adjetivo del poeta cuando no transmite vida, mata.” (Barba, 2010, p.297)

En términos de energía hay organizaciones oscuras, difíciles de ver a la luz de día. Fuerzas profundas, de diversas raíces que nacen en el cerebro. Las órdenes del cerebro no son preestablecidas, son espontáneas, fluyen como reacciones, son orgánicas. El cerebro ordena impulso-energías. Lo que un actor-bailarín compone como lenguaje es otra forma de organización, de configuración de su cuerpo. Para entenderlo mejor, podríamos asumir en este caso, el término que utiliza Barba para separar un comportamiento cotidiano de otro extra cotidiano utilizando la técnica de la extra-cotidianidad.

La técnica extra-cotidiana es un manejo del equilibrio del cuerpo cotidiano, una manera diferente de utilizar nuestro cuerpo en escena de aquel que utilizamos en la vida diaria. Para lograr esta deformación, el actor prepara su cuerpo a través de un entrenamiento donde la

energía pasa a ser la característica principal logrando así obtener un cuerpo pre-expresivo fortaleciendo el BIOS escénico de sus acciones. Para lograr esa extra-cotidianidad en escena el actor se basa en la alteración del equilibrio, es decir la inestabilidad, en la cual se reflejan una cantidad de movimientos, mientras que al mismo tiempo trabaja las oposiciones en su cuerpo, mostrando un cuerpo artificial pero creíble. (Barba, 1992, p.32-46)

No se trata de hacer coreografías o de seguir un mandato, como repetición, se trata de entender que lo espontáneo fluye desde esas órdenes, de impulsos precisos, reacciones de los sentidos ante una exterioridad que afecta, marca y hace huellas en el cuerpo. El cuerpo reacciona a ese exterior. Los sentidos son a la vez la fuente del cerebro. Responden al olor, al calor, a la luz. Reciben órdenes como señales que luego se transforman en estímulos de los músculos, nervios, y evolucionan en movimientos. Y aquí entonces aparece el contacto directo con el espacio “otro”. Adentro somos nosotros, aquí, en un interior, oscuro, sorpresivo, espontáneo, no siempre controlado. El cuerpo responde al mandato de los sentidos. Reacciona. Y es aquí donde se construyen los primeros pasos de la organización. El cuerpo en vida. El cuerpo de la escena que vive, sin dependencia del cuerpo del personaje. El cuerpo que hace al cuerpo de la representación. Cuerpo Escénico. El personaje, cuando se da el caso, es una configuración. El cuerpo en vida es el que busca una presencia, un dominio de las leyes de acción y reacción ante cualquier circunstancia frente al espectador. El personaje de la dramaturgia del instante es solo una presencia. Una exposición que nace y muere en el instante como una fotografía. Se muere por la ausencia de un conflicto que

evolucione en situación. Solo vive en el concepto, en una circunstancia de tiempo breve. Un segundo.

5.4. En presencia de la presencia. El cuerpo del estar.

La presencia escénica para los actores es la conciencia de estar “presente”. El cuerpo de “estar” no es un objeto que está. Es cuerpo que reconoce estar. Que reacciona ante la otra exterioridad. La reacción es espontánea. La acción es consciente. Estar significa reaccionar y accionar. Por un lado, sería ¿ante qué?: la respuesta orgánica son los sentidos. Y, por otro lado, ¿ante quién?: la respuesta comunicativa es el expectante. La presencia es también equivalencia entre los impulsos y los objetivos. Es cómo se convierten los estímulos en acciones. La presencia es sinónimo de concentración. Por tanto, es el estado más elevado del “estar”. Es estar presente. Alerta. Es el comienzo del “estar” y el “comunicar”.

Para comprender se necesita atención. Para comunicar se necesita seguridad. La presencia es esa equivalencia entre un estado de alerta y una conciencia de los objetivos. Como una relación entre el arco estirado y el blanco que espera que te equivoques. Cuando se estira el arco está el vigor. La dilatación. Cuando se lanza está la compensación que no es relajación. El cuerpo vive presente. “Un cuerpo en vida dilata la presencia del actor y la percepción del espectador”. (BARBA, 1990 P,54) Es como un diálogo de agresiones o seducciones.

Pero no es agresivo comunicar. Es bondad. Es brindar. Regalar esa energía interior. Es como brindar amor. Comunicar no es contar. La presencia es antes y durante la acción, forma parte del cómo se manifiesta. Es antes y después en el presente del estar. Porque presencia es cuerpo. El cuerpo lleva el relato consigo, porque es memoria y es vida propia. Es la carne transcurrida y tatuada de acontecimientos, esperando ser descubiertos por el lenguaje que habla, susurra los silencios escondidos entre el dolor y la alegría, el amor y el abandono. Sentimientos que poco a poco le dieron una cualidad a nuestra presencia, nuestro gesto y nuestra palabra. Y aquí las historias son como si estuvieran escritas en las piedras de los ríos y empiezan a revelarse con mucho cuidado antes de que se las lleve la corriente.

5.5. El texto como pretexto de las escrituras en el cuerpo.

A finales de 2015, en Brasilia, se realizó una de las sesiones anuales de la residencia llamada “El Arte Secreto del actor”, inspirado en el diccionario de Antropología teatral, escrito por Eugenio Barba y Nicola Savaresse. Se le había pedido a cada participante traer una partitura de movimientos, con un poema y una canción bajo el lema: “De las bocas unidas se hizo la espuma y del momento inmóvil se hizo el drama”. La idea era hacer un montaje con los materiales de todos. Voy a referir un poco, metafóricamente, esos momentos, no por darle belleza al lenguaje, sino para entender que las ideas que hemos venido desarrollando

están relacionadas con cierta lógica poética que no solo trabaja en un teatro tradicional, de un lenguaje verbal, realista, sino por el contrario se desarrolla con otras lógicas que interactúan, de forma simultánea y sincrónica para crear todo el tiempo un extrañamiento a la manera de Brecht para mantener la atención.

Un día. En el borde del abismo. Una terraza. La inmensidad de la montaña está calmada, pero el cielo parece un grito estruendoso de relámpagos. El maestro y sus discípulos se reúnen para contar las piedras que trae el río de sus cuerpos. Cada uno evoca con su voz los diferentes sonidos de sus raíces y sus patios. Nada se teme cuando los cuerpos concentrados entran en el ritual de atraer la energía. El maestro guía por relaciones ilógicas. Si pones en desequilibrio lo que sabes, sentirás el verdadero abismo bajo tus pies. Como el equilibrista. Entonces todos tus sentidos empezarán a funcionar. A unos centímetros de la cuerda está el vacío. Hay mucho de nada. Un mar de nada. La tarea de nosotros es aprender a caminar sobre la nada. Todo lo que hace el teatro, y la creación en sí, es buscar la unidad. Pero la creación no es lógica. La creación sigue una lógica e ilógica que es causa y efecto. Todo proceso artístico está avalado por un proceso de equivalencias. La difícil tarea de un actor es buscar esa equivalencia entre el texto y las acciones. La palabra y las ideas o imágenes en acciones.

A veces, el texto es un pretexto. Una unidad compuesta por contrarios llena de evocaciones. El texto dramático en cualquiera de sus formas es acción, está concebido para una puesta en escena, por tal es una fuente de energías diversas que debe producir seducción, amor, atracción. La combinación de dos palabras crea una nueva relación, otra justificación

distinta a la de su cotidianidad. Surge un juego de contrarios. Como en la poesía. “tengo ceguera de ternuras” (Barba, 2015). Ambas palabras en el nuevo contexto empiezan a jugar de forma diferente a la de su origen de significado. Ellas por sí solas buscan su equivalencia en un mar de oposiciones.

El juego de mis palabras es para afirmar que no se trabaja sobre el cuerpo o sobre la voz, se trabaja sobre las energías. Así como no existe una acción vocal que no sea al mismo tiempo una acción física, tampoco existe una acción física que no sea también mental. Es necesario trabajar sobre el puente que une la orilla física y la orilla mental del proceso creativo.

“Hay un aspecto físico del pensamiento: su modo de moverse, de cambiar de dirección, de saltar: su “comportamiento”, en suma. También en este campo se da el nivel preexpresivo que puede ser considerado análogo al trabajo que tiene que ver con su “presencia” (su energía) que precede –lógica sino cronológicamente- a la composición artística real y verdadera (...) El substrato preexpresivo está comprendido en el nivel de la expresión, de la totalidad percibida por el espectador. Pero manteniéndolos separados durante el proceso de trabajo, el actor puede intervenir a un nivel preexpresivo, como si, en esta fase, el objetivo principal fuese la energía, la presencia, el bios de sus acciones y no su significado. El nivel preexpresivo es entonces un nivel operativo: no un nivel que puede ser separado de la expresión, sino una categoría pragmática, una praxis que durante el proceso pretende potenciar el bios escénico del actor”. (Barba,2010, p.262).

El texto como pretexto para el actor podría ubicarse siempre en un nivel preexpresivo. Su valor está determinado por la interpretación y la connotación que el artista escénico determina. Pero al final el texto por si solo es energía cinética. Dispuesta a transformar los sentidos del actor interprete y el espectador.

Es justo aquí donde podemos entender que el instante escénico, como tiempo artificial de la escena, es justo una medida de relación entre el director, el actor y posteriormente el orden de los sentidos del espectador. Trabajar una partitura que, a modo de ritmo, emociones e ideas, organiza la lectura y sentido del espectador de forma predecible, aunque incalculable en la exactitud del momento de la representación y la interpretación, nos permite entender que, en el teatro actual, concebir el instante escénico como herramienta de la acción, es pensar en una dramaturgia que va más allá de un texto y de un mapa de ideas. Es el estudio más cercano a la posibilidad de repensar esa herramienta como una aguja que podría tejer de una forma distinta el relato de la escena y el performance actual. Es la unidad total del director y el dramaturgo en el quehacer del teatro contemporáneo.

5.6. El cuerpo del tiempo. Dramaturgia del instante.

El instante es una unidad de tiempo muy corta que vive y muere a la vez. En la vida cotidiana el instante no tiene conflicto. Es solo una unidad de tiempo que transcurre

independientemente de la percepción. La percepción es individual. Es el tiempo real y evocativo a la vez. La imagen vive en el instante de la percepción. Lo que ocurre muere enseguida. Por tanto, el instante del que hablamos, es un instante escénico que corresponde al proceso de creación y exposición como un hecho preconcebido para atraer un espectador.

Hablamos de ese instante que se vuelve acción, imagen, ritmo. Tanto en proceso individual del artista, como en la puesta en escena, y posteriormente en la representación o presentación. Cada secuencia de imágenes, movimientos, ritmos, es una sucesión de acciones que debe producir una reacción, aunque sea de indiferencia. La práctica dice que quien expone, se expone. El acto de exponer implica una reacción de quien percibe.

Otro aspecto del instante escénico es que esa pequeña fracción de imagen, fluido de energía y acción produce sensaciones y percepciones distintas que mantienen al espectador en un estado de alerta y conexión con la sucesión de los movimientos del artista. Al comienzo de este trabajo hablamos acerca de la magnitud de la acción dramática en relación con la percepción del espectador contemporáneo quien recibe permanentemente muchas informaciones a la vez. En un escenario de realidades virtuales creadas por infinitos números de píxeles que todo el tiempo están manipulando nuestros sentidos, el tiempo de exposición de la imagen ante nuestros ojos es cada vez más pequeño y se requiere de mayor impacto para asegurar una mínima retención de los significados. Las redes y los medios son cada vez más veloces. Nuestras formas de vida actual procuran diligenciar velozmente el tiempo de operatividad y ejecución de todo.

Reconocer el instante como herramienta de acción para analizar nuevas estructuras narrativas, nuevas dramaturgias, es tal vez aceptar el valor de la mínima magnitud en una malla inmensa de texturas del trabajo corporal. El performance y otras prácticas artísticas, y géneros integrados; generalmente efímeros, construyen un impacto de percepción en públicos diversos, incluso no-públicos, es decir transeúntes, espectadores de la circunstancia. Personas que de repente son atraídas por un hecho o juego de sentidos. Personas que no han sido convocadas y son sorprendidos por la atracción de un artista y sus órdenes. Esa parte, improvisada que surge en la espontaneidad del acto, no es controlable. Pero la pre-expresividad del artista y la organización técnica del acto, la tarea, puede jugar con propósitos concretos del manejo de la acción, en un tejido dinámico que conciba el valor de cada segundo como un instante de acción y percepción del espectador en un número posible de reacciones.

El cuerpo trabaja ordenando una partitura muy compleja. Una estructura de microacciones que funcionan a un tiempo en unas mismas y diferentes direcciones de los sentidos. Es como un sistema sinfónico que comprende elementos de música, ritmos, armonías, melodías de diferentes instrumentos, metales, cuerdas, percusión, pero con una complejidad mayor, porque el instrumento y la expresión o interpretación están en el mismo cuerpo del artista. Él es el tiempo. El cuerpo trabaja una dinámica física, una dinámica lógica y una dinámica expresiva. Tres territorios de la práctica escénicas del actor. Todas funcionan orgánicamente interactuando con un exterior y muchas relaciones. Signos orgánicos

biofísicos, signos expresivos del gesto y de la palabra, movimientos de las partes, movimientos de la voz. Todo actúa simultánea y sincrónicamente buscando equilibrios y equivalencias. Y en ese proceso hay muchos instantes como transiciones significativas que actúan como señales, información que se emite continuamente a los sentidos del espectador. Esa es la dura tarea del director, el actor, el bailarín o artista contemporáneo, entender que atraer al espectador actual es mucho más que recrear sucesos. Se trata de tejer instantes de acción y sentido. Lo que vendría siendo una dramaturgia del instante.

6. CAPÍTULO IV.

“Performance traduce el arte de la acción y la acción es todo lo que tiene vida. Por lo tanto, creo que la performance es un llamado a la vida”. María Teresa Hincapié.



Imagen 18 María Teresa Hincapié. *El espacio se mueve despacio*. NOMADAS Pag. 174 NO. 24. abril 2006. Universidad Central

6.1. El cuerpo del performance; intervención o testimonio.

El cuerpo es el eje alrededor del cual hemos desarrollado varias preguntas en torno a la dramaturgia del instante como acción, desde dos formas o conceptos del arte contemporáneo que son el teatro postdramático y el performance. Ambas concepciones se refieren a una práctica muy cercana en la manera de concebir y pensar el teatro y el arte actual. El objetivo de este capítulo es por una parte reafirmar las cercanías de teatro actual y el performance y, por otro, demostrar que la dramaturgia del instante como acción es una herramienta para cualquiera de las artes vivas, que involucren el cuerpo y un espectador, en especial, el performance.

El cuerpo podemos definirlo siguiendo a Foucault (1992) como la superficie de inscripción material de todos los sucesos, el sitio donde se graban todos los desfallecimientos, las felicidades, los placeres. Considero al cuerpo como un mapa concreto, real como el plano de una ciudad o el croquis de una casa. Pero también contiene una dimensión sagrada, tiene un ángel y un demonio, un aura, unas energías intangibles, unas fuerzas paranormales que la recorren y surcan que le corresponde a la subjetividad. No es cualquier cuerpo, es el cuerpo humano que se construye socialmente al participar de la vida cultural. La reflexión fenomenológica que se hace

sobre su materia deviene en corporalidad. Una corporalidad original e individual. Las marcas sociales del cuerpo se pueden expresar en las cicatrices, las quemaduras, las mutilaciones, los rasgos peculiares que otorgan las manchas, lunares, las irrepetibles huellas dactilares. Se puede marcar con las palabras dichas por las alteridades referenciadas como importantes por el sujeto, y el efecto que ellas producen en el cuerpo y la corporalidad. El cuerpo es un mapa, un objeto significante que adquiere sentidos y significados en sus puestas en escena. Esos episodios vivenciados graban en la piel las zonas erógenas y no erógenas. Hay una topografía personal que localiza los placeres en zonas preferenciales del cuerpo. También se marcan las zonas irritables, sensibles y delicadas por el dolor. (Cachorro, www.memoria.fahce.unlp.edu.ar)

El termino performance, ya instalado a mediados del siglo XX durante ese período de la desmaterialización del arte no se proyectó en ningún momento como un género. Desde aquellos primeros acontecimientos de los futuristas, hasta mediados del siglo XX el concepto performance estuvo ligado a diferentes experiencias que ya hemos mencionado anteriormente como el happening, arte de acción, el body art, el movimiento Fluxus y otras muchas prácticas también cercanas al teatro. Y todas con una presencia del cuerpo como herramienta de las acciones físicas y de las ideas.

Así mismo el concepto postdramático que surge en los años noventa para definir o agrupar algunas técnicas teatrales contemporáneas no refiere ningún modelo, técnica o poética. Se relaciona directamente con las diferentes técnicas escénicas y prácticas que se empiezan a ejercer en el siglo XX, después de la pérdida de la supremacía del texto dramático que dominó por muchos siglos la manera de ver el teatro.

Sin embargo, es importante subrayar que definir conceptos y agrupar las prácticas vividas no puede darnos con exactitud las fechas en que evolucionaron sus propios principios y técnicas. Que muchas de las transformaciones que se han generado después de la segunda mitad del siglo XX, ya habían sido realizadas por una práctica u otra, un fundamento u otro de las vanguardias y los grandes directores y reformadores del teatro de principios de siglo.

“En Francia, Antonin Artaud plantea –en la primera mitad del siglo XX- que la cultura occidental está enferma, porque es una cultura que solo tiene forma y ha perdido la fuerza. Es una cultura sin vida porque ha sido hecha para organizar la vida y no para dejar fluir la vida. La parálisis es el punto extremo de la enfermedad; en la parálisis, Artaud vive un acontecimiento involuntario que le permite experimentar con el afuera de la sensibilidad y el pensamiento moderno. Grita: ¡No puedo pensar, no tengo cuerpo! Artaud experimenta con el vacío; su cuerpo se ha vaciado de órganos, de palabras, de reflexiones. El cuerpo de Artaud es un cuerpo cósmico que respira, es un cuerpo vacío que emite soplos cósmicos. En el Teatro de la Crueldad cada soplo corresponde a un

estado afectivo. El actor es un atleta del espíritu que crea todo un lenguaje físico a partir del soplo. El atletismo efectivo permite al actor saber los puntos del cuerpo que se necesita tocar para producir en el espectador un estado de trance mágico” (Pabón,2000, p.74).

Entre las décadas de los años 40 y 50 se seguía explorando en las visiones de Artaud a través del performance y el happening. Cuando se posicionan el Neodadaísmo, el Pop y el Nuevo Realismo británico, inmersos en una floreciente sociedad de consumo y medios masivos, resurgen las prácticas dadaístas, el ready-made de Duchamp y el happening. Surgen artistas muy experimentales como Robert Rauschenberg, el músico John Cage y el coreógrafo Merce Cunningham. Nace el Living Theatre, bajo la dirección de Judith Malina y Julián Beck, con una fuerte incidencia política que los obliga al exilio en 1963. En estos momentos casi todas las formas se vuelven de un gran contenido político e ideológico. Se suman las teorías del distanciamiento de Brecht. Y también en Europa se destacan las figuras de Joseph Beuys que proclama la fusión del arte con la vida con acciones muy reconocidas como: *La rivoluzione siamo noi*. Beuys perteneció al Fluxus, que ya hemos mencionado en este trabajo, fundado por George Maciunas, un escritor, artista y compositor americano. Fluxus, proviene del latín fluir, y fue un movimiento que abrigaba todas las artes. Ellos se consideraban “un estado del espíritu, un modo de vida, de expresar de elegir”.



Imagen 19 Tadeuz Kantor (1915-1990). Concierto Marítimo 1967. <https://flash---art.com/article/tadeusz-kantor/> Kantor dirige una orquesta ficticia.

Uno de los grandes directores de teatro y al mismo tiempo un hito en el performance fue Tadeuz Kantor, quien en 1965 crea el Teatro-happening, contrario al Living Theater, no le interesa la acción política, le da valores propios al performance a través de acciones cotidianas, actividades comunes de la vida diaria. Dos años después empieza Jerzy

Grotowski, en Opole, con su laboratorio del Teatro Pobre continuando el sueño de Artaud del actor sagrado, despojado de todo artificio y teniendo como única herramienta su cuerpo.

Si analizamos esta trayectoria desde los futuristas, tanto los creadores como las experiencias entre el teatro y el performance del siglo XX, vemos que de alguna forma se han gestado de maneras muy cercanas. Y llegado a este punto podemos ver que los límites entre el teatro actual y el performance son cada vez menos perceptibles, si bien por su origen ambas manifestaciones se siguen viendo diferentes, su práctica con bastante frecuencia nos va a decir lo contrario. Pero las cosas son según como se conciben. Lo que hemos entendido siempre como teatro tendrá muchos aspectos que de una u otra forma permanecen amarrados a la idea que tenemos de lo que es el teatro. En muchos análisis acerca del drama vemos que la visión de los críticos del arte sigue atada a las leyes del conflicto, la catarsis aristotélica, incluso la presencia y valoración del héroe y el personaje tomando la tragedia griega como referencia. De ahí la importancia de reformular todos estos conceptos a partir de la evolución que tuvo en el siglo XX los valores de la acción dramática, el cuerpo y las distintas formas de ver la puesta en escena y el performance. Aún más, podría decir que el teatro siempre fue performático, desde el círculo de espectadores alrededor de un chamán indígena, y otras experiencias de expectación basadas en el cuerpo, el Kabuki, el Butoh, la Danza Orishí, que construyen narraciones perforadas que se completan únicamente en la cenestesia entre el cuerpo del artista que se expone y el espectador que participa. En la actualidad ambas prácticas ostentan las mismas características:

En el teatro:

- La indiferencia hacia el texto hace que la acción se transmita en términos de presente. Acto performativo.
- La acción escénica se convierte en el acto de escritura de la obra.
- Presentación/representación.
- Fin de la función mimética.
- Autonomía de los diversos elementos escénicos.
- Importancia del lugar no como elemento ritualizante, sino como lugar de ocupación.
- Fin de la barrera actor/ espectador.
- Obra realizada a partir de planteamientos no jerarquizantes, fragmentarios, estética del sueño o la pesadilla.

En el performance:

- Acción frente a narración. Cuerpo del artista como elemento fundamental de la acción.
- La acción está pensada y planteada en tiempo presente.
- Ocupación de espacios alternativos y diversos. Si el arte habla de y para la sociedad, ¿por qué encerrarlo en un teatro para unos pocos?
- Cuestionamiento de las estructuras del poder y del proceso de mercantilización del arte.
- Subjetividad radical. Nunca hubo prácticas comunes ni movimientos.
- Relaciones espontáneas e impredecibles con el público.

- Negación del escenario en sí mismo.
- Intento de acabar con la frontera actor/espectador. (Saboya, 2012, p.9)

Según Pabón , “Las artes del cuerpo aparecen en el límite de la guerra, tal vez cuando las palabras y las formas representativas ya no son suficientes y se requiere experimentar con todas las posibilidades expresivas para decir lo indecible. Desde comienzos del siglo XX, desde el Futurismo, desde el Dadà, las artes del cuerpo tomaron posición con respecto a la guerra, pero su posición no fue panfletaria sino artística, porque ellas sumieron una exploración con el afuera de las artes representativas. Una exploración creativa, pero a la vez demoledora: las performances, las acciones, los happenings, etc., como medios de expresión, se instauraron a partir de estos dos movimientos de vanguardia. Los futuristas se plantearon la necesidad de romper con los valores estéticos establecidos: quebrar la representación para hacer entrar la vida directamente. El arte de los ruidos de Russo lo aspiraba a combinar el ruido de los tranvías, las explosiones de los motores en su interior, que hacían una familia de ruidos: la orquesta futurista. Esta música de ruidos se incorporó a las performances futuristas. Marinetti escribe respecto a los futuristas: Gracias a nosotros, llegará un momento en el que la vida ya no será una simple cuestión de pan y trabajo y tampoco una vida de ociosidad, sino una obra de arte.” (Pabón, 2000, p.73)

De cierta forma Marinetti visionó en gran medida la situación actual del performance y en un campo más amplio también del teatro. La historia del cuerpo en el arte nos revela un camino y unos derroteros de profundas reflexiones y preocupaciones muchas veces confusas

y aún por resolver. Pero un aspecto que se vuelve definitorio en el arte y el teatro actual es justo el hecho de asumir el arte y la vida como una misma experiencia. El arte es el mundo, a la manera en que lo veía Duchamp. Ese sentir que va más allá de romper los muros de los museos y las salas de teatro y que tiene mucho que ver con la forma en que el arte ve la realidad y a su vez la realidad se involucra en el arte.

“Desde los primeros «performances» del movimiento dadaísta, el cuerpo adquiere una fuerza comunicativa y expresiva que van a marcar la pauta de los procesos artísticos. El teatro, la danza y las artes visuales se convierten en el terreno ideal para desplegar la esencialidad estética del cuerpo. Sin embargo, hubo que esperar la segunda mitad del siglo XX para encontrar una ruptura total con la representación: los performances, los happenings y las acciones crean toda una serie de movimientos que tienden hacia la construcción de una obra de arte que se inscribe dentro de un proyecto social. Artistas como Yves Klein, Gina Pane, Michel Journiac, los Accionistas Vieneses, los del grupo Fluxus, Joseph Beuys, Marina Abramovick, crean todo un movimiento artístico que antepone el cuerpo como obra de arte. En Latinoamérica, artistas como Ana Mendieta, Hélio Oiticica y María Teresa Hincapié, inician una nueva corriente donde la ecología, la política y el arte hacen del cuerpo un vector fundamental de señalamiento. (Arcos, 2007, p.4)

6.2. Lo más cercano a mí es mi cuerpo y mi casa.

La tierra es mi cuerpo. El cielo es mi cuerpo. Las estaciones son mi cuerpo.

El agua es mi cuerpo...

No pienses que estoy únicamente en el Este, en el Sur, el Oeste o el Norte.

La tierra toda es mi cuerpo.

Yo estoy aquí, estoy en todas partes.¹

(Fragmento de una leyenda de la tribu apache Jicarilla de Nuevo México)

Cada manifestación o forma de expresión tiene raíces ineludibles en su propio contexto. El performance en Colombia adquiere desde los años 90 un carácter político y social, el descalabro económico desestabilizó los ingresos y la tranquilidad no solo de las zonas urbanas de todo el país, la guerra política y el narcotráfico se recrudecieron y se convirtieron en el problema más grave que asumía el país para mantener el control del estado sobre las fuerzas que sumían los territorios lesionados por la guerra de los diferentes grupos armados. Al exponer el cuerpo como arcilla que moldea esa realidad marcada por la barbarie, la violencia y el genocidio, el resultado son cuerpos mutilados, masacrados y sobre todo abandonados por la miseria y los actos deplorables de los múltiples conflictos bélicos. No todos los artistas eligieron la temática del conflicto como fuente de sus obras, pero de alguna forma la presencia del cuerpo tatuado en sí por su propia historia, en el performance, hace que el artista muestre sus heridas y el cuerpo se vuelve un testimonio de la vida sociocultural.

¹ Morris Edwar Opler, *Myths and Tales of Jicarilla Apache Indians*, “Memoirs of the American Folklore Society”, pág. 133,1938.

El yo no es espejo o identificación, pero sí es impacto, reacción provocada. El cuerpo es materia viva de la expresión, mediador de conceptos e ideas que intervienen e irrumpen en los espacios con un fin: expresarse.

En el año 2000, el Ministerio de Cultura de Colombia con el Proyecto Pentágono se propone realizar una investigación para conocer y difundir el estado de las artes en el país. En ese momento la sección dedicada a las artes del cuerpo se denominó *Actos de fabulación*. Con ella se pretendía establecer un vínculo entre cuerpo y pensamiento. De ahí la importancia de esa línea investigativa que exploraba las diferentes aventuras que se habían vivido en el ámbito nacional y daba cuenta de lo que ellas planteaban y proponían a la crisis contemporánea. (Pabón, 2000, p.71), lo más importante era la preocupación por encontrar esos “actos de fabulación”, la forma como se abordaba el cuerpo del performance en el arte colombiano de ese momento. O la forma en la que realidad colombiana marcaba en la piel del artista la trayectoria de su cuerpo.

Consuelo Pabón, realiza la curaduría filosófica de *Actos de Fabulación – arte, cuerpo y pensamiento (2000)* para este proyecto. Compila en un catálogo las intervenciones y conversaciones de artistas del cuerpo de esta década. Según Pabón:

“No existe otro terreno más propio para pensar y entender el concepto de interdisciplinariedad en los procesos pedagógicos del arte –con todos sus variantes y matices- que el cuerpo humano. El cuerpo trazo, lienzo, escultura, el

cuerpo músico, pulso, ritmo, voz –músculo de emoción, el cuerpo acción, el cuerpo reflexión (...) Hablar de una auténtica cultura del cuerpo para el arte y para la vida no es otra cosa que hablar de una cultura primordial del arte mismo...” (Pabón, 2000, p.79-80)

En el grupo convocado por Pabón estaban Daniel Zuluaga, María Teresa Hincapié, María José Arjona, Rolf Abderhalden, María Esther Peña, Alonso Zuluaga, Alfonso Suárez, Rodrigo Soler, Grupo A- Clon, Fernando Pertuz, Edwin Jimeno, Erika Jaramillo, Baldomero Beltrán, Wilson Díaz... Cada uno con experiencias muy particulares donde el cuerpo era el epicentro de su presentación.

En el caso de María Teresa Hincapié su viaje como artista del teatro al performance fue como construir o deconstruir experiencias de su cuerpo escénico en un cuerpo de cotidianidades expuestas a la luz de cualquier transeúnte. Como romper la ritualidad de un entrenamiento en las practicas cotidianas de la vida, convertir lo sagrado en cotidiano y viceversa. Asumir el cuerpo como médula de la expresión artística genera muchas dualidades, por una parte, es el instrumento del hacer que construye una técnica y por otro la materia misma de las ideas y emociones que justifican el sentido de presentar o representar una cosa o simplemente exponerse consigo mismo, ser el escultor y la arcilla a la vez. De manera que en el performance lo más cercano a lo sagrado es el sacrificio del artista en su exposición. En actos de fabulación se redescubrían estos encuentros y desencuentros del cuerpo como geografía de la vida y del arte colombiano de ese momento

Para María Teresa Hincapié, ese gran icono del performance colombiano,

“...hay que enfrentar la dualidad entre lo sagrado y lo profano y como artistas ubicarnos en el lado opuesto del hombre económico. Pero no en una posición contraria, sino complementaria; es una actitud que nos lleva a ennoblecer los actos cotidianos, nuestros pensamientos, las instituciones en que trabajamos, en fin, la relación con la vida y con los demás. La idea es llevar la acción hacia lo sagrado”. (Palabras de María Teresa Hincapié, en entrevista realizada por Ivonne Pinni, autora del artículo: “María Teresa Hincapié. Entre lo cotidiano y lo sagrado”, en: *Arte en Colombia Internacional*, 91, jul-sept. 2002. p.52-56).

Ella entiende lo sagrado como la vida misma, no hay necesidad de buscar un lugar, el lugar es cualquier parte. El problema no es de lugares sino de la forma que intervenimos en ellos. En cualquier caso, el mejor lugar es nuestro cuerpo. Nuestra casa, nuestros espacios de la cotidianidad, la vida. Si dejamos que el tiempo fluya alrededor de nosotros y logramos entender el tiempo de nosotros estaremos siempre en alerta y disfrutaremos mucho más la vida.

Cuando era actriz, Hincapié caminaba por los parques para llamar la atención con sus gestos, movimientos y manera de comportarse. Aquí no comienza una historia de vida, pero es el límite de un salto que evidencia desde el punto de vista escénico la evolución de Hincapié como ser-artista. Esencia del ser en la calle, en la vida y en la escena de las artes.

Antes de empezar este trabajo, tenía una referencia de ella como una artista del performance que había sido actriz y supuse que de ahí tomaba su fuerza totalizadora como artista del cuerpo. Ahora que he estudiado su obra, entiendo no solo ese conjunto de elementos que habitaban en ella para su quehacer. Toda la dualidad que se debate en este trabajo entre el teatro y el performance, toda la referencia al cuerpo en términos de acción- pensamiento, está en la obra de Hincapié, quien logra convertir su vida en todo momento en una manifestación creadora. Su cercanía casual al teatro, su relación con Juan Monsalve, fue también el encuentro con el Odín Teatret, Eugenio Barba, el teatro de la India y el teatro oriental, referentes determinantes para Artaud y todos los renovadores de la escena del siglo XX. Hincapié pasó por un entrenamiento que de alguna manera marcaba un tipo de la relación con el teatro antropológico, que le abría una dimensión distinta de los valores cotidianos y extra-cotidianos para la escena, así como una postura y comportamiento del cuerpo influenciado por el arte oriental. Esto se refleja en extremo, con la articulación de los más mínimos elementos del movimiento y la estética de juego con los objetos.

A finales de la década de los 70 Hincapié se vincula al grupo de teatro Acto Latino. Accidentalmente, empieza reemplazando a un actor y poco a poco se fue quedando como una integrante más, iniciando así su formación teatral con los entrenamientos y prácticas propias de los actores, la voz, el cuerpo y la organización espacial. A principio, como la gran mayoría de las agrupaciones de esa época, tenían una marcada preferencia por los temas sociales y políticos, se preocupaban por los textos y los personajes a la manera tradicional de hacer el teatro. Pero después vino la vinculación de Juan Monsalve, su director, al Instituto de Teatro

Antropológico (ISTA), integrado al Odín Teatret y conoce a Eugenio Barba y Jerzy Grotowski. Desde este momento en adelante las preocupaciones del grupo toman otro rumbo.

“La concepción de práctica teatral que afloraba planteaba una investigación de manifestaciones escénicas y rituales tradicionales alrededor del mundo para familiarizarse con sus códigos e intentar definir sus preceptos. Los diálogos nunca dejaron de ser importantes, pero se abandonó la narrativa lineal de las obras para privilegiar la conciencia sobre la respiración y la presencia del cuerpo en el espacio. De esta etapa del grupo se destacan obras como *La danza de los cambios* -estrenada en el Festival de las Artes de Cúcuta en 1981-, estructura basada en el chamanismo mexicano y el I Ching. La última obra en la que participó María Teresa Hincapié como miembro de Acto Latino fue *Ondina*, un monólogo escrito y dirigido por Juan Monsalve construido a partir de fragmentos de parlamentos de personajes femeninos destacados en la historia del teatro.”
(González 2010, P27)

Según González, tanto para Monsalve como para Hincapié, *Ondina* era la culminación de una suerte de pregrado teatral de siete años de trabajo de la entonces actriz en el grupo y sin dudas la plataforma para todo lo que vendría después en su carrera. Lo primero que hace sola es regresar a *Ondina*, pero esta vez bajo la dirección de Álvaro Restrepo, en una versión de danza, valorizando el trabajo del cuerpo, la secuencialidad de los movimientos que inspiraba

la obra, desheredada de los textos y demostrando su desarrollo en términos de una expresión corporal que le daba mucha importancia al espacio, el tiempo y la organización de todas las estructuras escénicas. En 1987 estrena en el teatro la Candelaria *Parquedades: escenas de parque para una actriz, video y música* de José Alejandro Restrepo, y con ella se genera una conciencia que la acompañaría durante toda su carrera, y era que el trabajo no se definía claramente en ningún género.

«Primero, sucedió en una sala de teatro y luego en una de música; había monitores de video sobre el suelo, en el escenario la actriz caminaba, decía cosas, hacía ruidos, arrojaba maíz a las palomas que aparecían en los monitores, había parlantes que hacían más ruidos, muchos asistentes no soportaban la quietud, la lentitud o la repetición y se iban, si hubieran querido aburrirse se habrían quedado en sus casas» González, 2010. P29.

Empezaba a romper sus propias fronteras, no solo se trataba de teatro y performance, la relación con Restrepo y José Alejandro, sus amigos, sus preocupaciones por el arte en ese momento, iba más allá, incluso de la interdisciplinariedad. Empezaban a tomar un norte del que no saldría jamás. Y ese destino sería ella misma. «La única diferencia que encuentro entre las artes visuales y el teatro es que éste te enseña cómo colocarte en el lugar de otro, mientras que las artes visuales te enseñan cómo ser tú misma»². «Entonces ¿qué es lo que yo

² María Teresa Hincapié en entrevista con Ana Elena Mallet. Catálogo 27 Bienal de Sao Paulo, Fundación Bienal de Sao Paulo, 2006

tengo? Mi casa, mi vida, mi hijo, mi cotidianidad; es lo único que yo tengo y eso me tiene que servir para algo»³.

Según Nicolás Gómez, (2010. P.38), unos años antes de su participación en el Salón Nacional de Corferias con el trabajo *Una cosa es una cosa*, Hincapié había realizado un ejercicio en el Cine Cuba, un espacio desahuciado, sin techos ni paredes, al cual llevó todas sus pertenencias y en rutinas de 12 horas durante tres días hizo actos improvisados relacionados con su cotidianidad.

Si, yo lo que hacía era trascender todo, hasta la basurita la recogía, hacía un grumito y quedaba detrás del zapato o detrás de la puerta. [...] Yo en ese momento no tenía ni idea de lo que era performance; lo único que tenía era una disciplina que me fascinaba y me daba el rigor para hacer trabajos muy largos. Me puse a trabajar 12 horas, me metí a ese teatro. Yo llegaba por la mañana, con todo. [...] Este trabajo, donde fueron 5 personas durante 3 días, para mí no era hacer un espectáculo sino era darme la oportunidad de poder trabajar, de tener una disciplina, de tener un rigor y al mismo tiempo de que la gente, la persona que quisiera entrar, pues entrara y si quería ver mi trabajo, pues volviera. No era un espectáculo, ni una obra. [...] era un training, un trabajo de laboratorio a partir de la cotidianidad; muy lento, porque he trabajado mucho a partir de la lentitud; si voy a coger este vaso me demoro, tomo una posición, puedo mirarlo, pueden

³ María Teresa Hincapié en entrevista con Magda Bernal de Herrera, Bogotá, 2001.

pasar muchas cosas. Desde que me levantaba hasta que me acostaba cocinaba, lavaba, barría, hacía desayuno, almorzaba, me hacía rulos, me hacía mascarillas... ¡No te puedes imaginar todo lo que hacía en 12 horas!⁴

Según Gómez 2010, P 41, este trabajo se presentó después en el Museo de Arte de la Universidad Nacional bajo el título *Punto de Fuga*, pero en esta ocasión subrayo unas palabras de Hincapié donde refiere el trabajo desde otro punto de vista que me parece muy importante porque ella expresa las técnicas que se aplicaban detrás de esa aparente cotidianidad. «El trabajo corporal se desarrolla a partir de técnicas orientales de actuación: rompimiento del cuerpo cotidiano. Oposición de fuerzas. Femenino-masculino, pasivo-activo, arriba-abajo, adentro-afuera. Desplazamiento a través de la lentitud. Acciones que se repiten. Respirar, ver y no tocar. Despertar de los sentidos. Abrir nuevos canales para la experimentación ⁵».

Lo que quiere decir, que una gran parte de esa espontaneidad es atravesada por la conciencia de una técnica actoral, en la que el artista a pesar de su negación está en un estado de representación. Y es exactamente aquí, donde representar y presentar, se vuelven un espacio común para el teatro y el performance. Para Juan Monsalve, según Gómez (2010), el aporte de Hincapié en este momento era “su comprensión y estudio de las leyes de la acción. Sabía

⁴ María Teresa Hincapié en entrevista con Magda Bernal de Herrera, Bogotá, 2001.

⁵ María Teresa Hincapié en: “*Punto de Fuga*”. El Espectador, Bogotá, febrero 2 de 1989.

manejar el cuerpo con mucho rigor a través de las prácticas parateatrales que son entrenamiento para poner el cuerpo en rigor y en condición extrema. María Teresa adaptaba en sus trabajos las acciones dilatadas que eran ejercicios de teatro”.

Sin embargo, para María Teresa, el teatro quedaba atrás.

[...] Sentía que el teatro no me daba la riqueza expresiva que buscaba. Me empecé a sentir ahogada en el escenario. Hubo un momento muy consciente de ese tránsito que fue de *Ondina* a *Parquedades*, luego *Vitrina* y, finalmente, a *Una cosa es una cosa*. En ese momento el teatro como representación no vuelve a existir en mí. Lo que existe en adelante es mi vida, yo soy el único personaje. Es María Teresa Hincapié en vivo y en directo, digámoslo así.⁶

Cuando en 1990 gana el premio XXXIII del Salón Nacional de Artistas con el performance *Una cosa es una cosa*, digamos que estamos cerrando ese ciclo que ella venía experimentando y definiendo su ejercicio en las artes como artista del performance. Esa propuesta de aparente negación al espectáculo teatral, se vuelve un ritual de intervención con la naturaleza de las cosas sencillas. La rutina de los objetos hace lo sagrado de la actividad cotidiana. Se produce una acción de un enorme valor dramático. Exponer una parte del mundo: su mundo, su cuerpo, su vida, su práctica diaria, la convierte en el personaje de sí

⁶ María Teresa Hincapié en entrevista con Diego Garzón. *Otras voces, otro arte, diez conversaciones con artistas colombianos*. Bogotá, Editorial Planeta, 2005, pág. 75.

misma. En la revelación de sus propios misterios. Mucho más cuando son manejados con una técnica actoral que construye en su presentación un estado diferente de su presencia.

Había una disposición de sillas para el espectador, una organización, una estructura en el suelo como una especie de circuito, pasillos entre las cosas. Era un enorme cuadro o figuras que ella cambiaba en el espacio donde se movía cotidianamente, pero en un estado de exposición frente a los observadores. Cuando hay conciencia del estar, en ese mismo momento que el cuerpo es consciente de que hay un público, en ese mismo instante, cambia la actitud. Es un estado natural de representación. Una forma distinta de la presencia. Yo puedo disponer, no soy un personaje, estoy saludando normalmente al público que llega. Y trato de que mi comportamiento sea normal. El asunto no solo depende del artista que simula o no ser actor. El problema es que el espectador es un observador frente a una experiencia que se le expone, él busca en ti una identificación, igual con los objetos que te rodean, aun cuando ni siquiera le interese lo que le estás mostrando. Por instantes se produce esa relación de diálogo, a veces imperceptible donde la energía de los sentidos se cruza y produce el juego de acción- reacción.



Imagen 20 *Hincapié*, María Teresa (1956-2008), *Una cosa es una cosa*. 1990. *Salón Nacional de Artistas XXXII*.

https://www.google.com/search?q=maria+teresa+hincapie&rlz=1C1CHZL_esCO696CO696&source=lnms&tbnm=isch&sa=X&ved

En 1992, presenta *Esta tierra es mi cuerpo*, durante la cual vivió tres días y tres noches en el jardín ubicado en el patio de la Casa de Luis López de Mesa de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá. Durmió debajo de un árbol en compañía de tres conejos. A su alrededor sentó a un gran número de bebés de plástico, desnudos. Algunos se encontraban en las ramas del árbol, o dispersos en distintos puntos del jardín. Alrededor del cuadrado donde se encontraban las muñecas, la artista escribió: “somos inocentes, somos inocentes, somos inocentes”. Las personas entraban y la encontraban jugando o moviéndose libremente con

los conejos y las muñecas. Algunas personas terminaban tomando las muñecas y los conejos. Y si le preguntaban si podían hacerlo ella respondía que sí, que seguramente les traería suerte.



Imagen 21 *Hincapié, María Teresa (1956-2008), Esta tierra es mi cuerpo. 1992.*
<http://mariateresahincapie.blogspot.com/>

En ese entorno, el cuerpo era una forma ritualizada o sagrada de la memoria física, transformado y transformador del espacio y los sentimientos, violencia espontánea de una intervención cálida, pasiva pero que convoca a lo social y a lo participativo. Produciendo una relación de percepción y de empatía con los objetos y al mismo tiempo generando un tipo de acción que hace catarsis por segundos con el espectador. La imagen dilata los sentidos, se deja llevar por lo particular de un todo que identifica lo más mínimo de esa cotidianidad, los detalles, la ropa, el olor de las cosas y genera una afectación cuestionadora y recíproca. Aun cuando todo transcurre en un tiempo real y no hay ninguna pretensión de representación, el público comparte un juego con los objetos. Y un juego al como si fuera, y también con la artista.

Cada instante transcurre con la misma intensidad de un gran espectáculo. Solo que esa tensión no está marcada por la expectativa de un conflicto. El artista juega como el anfitrión de una fiesta y juega a ser amable y con conciencia de ser visto. No es un personaje, pero tampoco es él, en este caso es algo parecido al anfitrión de la fiesta. La dramaturgia del instante no se limita a una creación preconcebida, pues esto sería muy parecido a seguir bajo el yugo de cualquier pronóstico de texto. En este caso el artista escribe en su cuerpo. El accidente performance va generando una bitácora de relaciones. La realidad también es repetitiva. De no ser así, no habría forma de entender el tiempo que siempre nos recuerda que hay un día y una noche. El tiempo del instante escénico es el tiempo del artista mismo. Por tanto, siempre está en un nivel de la pre-expresividad. Es el cuerpo entrenado para estar.

Como ella misma dice: “Performance traduce el arte de la acción y la acción es todo lo que tiene vida. Por lo tanto, creo que la performance es un llamado a la vida”.

No podría decir con más claridad que ella, todo el valor que en este trabajo pretendo darle a la acción como instante dramático. Su experiencia y su obra son un ejemplo claro de estas ideas que cierran con sus palabras este capítulo.

Una cosa es una cosa es lo que de una manera fusiona el teatro y la plástica; realmente lo que hace que se fusionen es la acción, porque en el teatro la acción es el material por excelencia y, en la plástica, la performance es el arte de la acción, que es una propuesta artística. Yo creo que la acción es lo que realmente me une como actriz a la plástica. Y es un proceso muy natural porque yo no he estudiado de plástica, no he seguido un currículo académico, realmente he sido completamente autodidacta [...] ⁷

⁷ María Teresa Hincapié en entrevista con Magda Bernal de Herrera, Bogotá, 2001.

7. CAPÍTULO V.



Imagen 22 Cirque do Soleil. Espectáculo Avatar de James Cameron. Mientras dure un instante aquí, la realidad es solo una percepción.

7.1. Conclusiones Generales

Juguemos a una observación dirigida:

Si nos paramos frente a un parque, y tratamos de capturar todos los sonidos, es posible que primero escuchemos el ruido de los coches, luego el timbre de una bicicleta, la tos de un

señor que lee un periódico, las voces de unos niños que empujan un papalote, la voz de un vendedor, etc.... Ahora bien, si quisiéramos ampliar un poco más nuestra capacidad auditiva no podríamos, a menos que usáramos algún artefacto tecnológico. Sin embargo, si nos sentáramos al lado del señor que lee el periódico, tal vez podríamos escuchar su respiración y con más atención el retumbar de su corazón. En simultánea podríamos escuchar el trinar de los piñones de la bicicleta que pasa por la calle, el casco de los caballos que llevan los coches... e inclusive, podríamos escuchar hasta los pasos de las hormigas que trepan por las ramas al lado de la banca o escuchar el viento entre las hojas como una tormenta. Esto solo para decir que el mundo está lleno de sonidos y enormes ruidos que somos incapaces de percibir, pero están allí, fluyen alrededor de nosotros. Lograr una mayor dilatación de los sentidos del espectador está determinado por la capacidad que tengamos de lograr durante cada segundo una conexión directa con su percepción a través de diferentes recursos de la energía, los detalles de cada movimiento, los estímulos, impulsos, nervios del artista, es decir tener una conciencia absoluta del instante dramático y lograr que entre en el juego. En las artes del cuerpo, la obra se da al tiempo de la vida, segundo tras segundo.

De la misma forma, actúan sobre nosotros los colores, la iluminación y las atmósferas. Ese mismo parque no tendría igual calidad de los sonidos en un día lluvioso. No sería el mismo ritmo el de la bicicleta, y los caballos. Los niños no estarían empujando el papalote, y el señor temiendo que llegara la lluvia dejaría de leer el periódico y se recogería más temprano. El tejido de mis palabras ha construido sensaciones, acciones sonoras que asemejan vidas, espacios. Palabras que se levantan y hacen tiempos y formas. Instantes de memorias que

configuran referentes de la luz del día, de los parques y los coches, aunque ya no haya coches en las ciudades, solo en Cartagena y en algunos pueblos de América. Instantes que solo fluyen en el artificio de la palabra, instantes de la creación que no corren en la misma dirección que en la vida cotidiana, porque están contruidos para ser disfrutados entre un artista y un expectante.

Un dramaturgo, un director, un actor que encuentra su espectáculo, o artista que involucra a varias personas a su alrededor para exponer o presentar algo, es alguien que ha pasado por un proceso de composición de ritmos, ideas, imágenes, organizaciones de lenguajes y formas de decir, provocar o vivir una experiencia que interviene cualquier espacio. Siendo siempre su cuerpo el primer eslabón de donde surge la acción, el instante de un comienzo, el primer cambio. Es posible que ese cambio haya empezado mucho antes de la primera acción de su puesta en escena, en cualquiera de las formas que se haga una puesta en escena. Porque un creador tiene como primera herramienta a su cuerpo, su experiencia, su memoria. Pero una vez iniciada la obra en ejecución, la vida es solo de la acción, la sucesión y en el tiempo que transcurra en la expectativa y la percepción de los espectadores. En ese caso el artista es como un director de orquesta que intenta conducir la precisión de sus músicos y los sentidos del espectador. La dirección de los sentidos y con sentido, aunque puede que la única música sea el silencio.

Sé que mi discurso en ocasiones se vuelve bastante literario. Pero estoy tratando de demostrar que hay un instante y una acción que no corresponden a ninguna realidad, sino a la fascinante realidad de la creación donde el tiempo fluye entre lenguajes. La acción se convierte en una manera de estar y de ser en la creación de un tiempo que se vive siguiendo las pulsaciones de un artista que sacrifica su cuerpo en un estado sagrado de expresiones y mutaciones de sí mismo para exportar ideas, sueños y cotidianidades.

Al comienzo de este trabajo tenía una preocupación por demostrar que el instante como tiempo dramático o creativo es una herramienta precisa para el análisis de un proceso dramatúrgico en el trabajo del actor o el artista del cuerpo. Basta entender que el instante de la realidad es simplemente tiempo que se va, fluye y se pierde. Es la mejor forma de demostrar que solo vivimos un segundo cada vez. Pero el tiempo de la creación es un tiempo nuestro en cualquier forma o lenguaje que manejemos la creación. Y por tanto es tiempo que se repite, que se arma y se configura en un espacio y tiempo determinado.

También había que demostrar que el concepto de acción dramática había evolucionado de tal manera que no era ya solo un instrumento de análisis para el teatro, sino también para el performance y todas las artes del cuerpo. Que la acción dramática hasta entonces vista esencialmente, como generadora de conflicto, entra en una estructura de las tensiones y los impulsos del cuerpo del artista. Que el cuerpo en sí es presencia, es estar, por tanto, es acción propia. Que el conflicto, que antes veíamos como respaldo absoluto del acontecimiento y el

relato, ahora, alejado del texto dramático, y de los patrones tradicionales del teatro, pasaba al nivel de las tensiones musculares y de organicidad natural en busca de dominar los sentidos del espectador.

Una mínima expresión de la acción dramática en una circunstancia de presentación es un instante que transcurre como acción y memoria. Una unidad de tiempo activo que se configura en una ficción que a la vez es vida de presentación y objeto de percepción, en un lugar que asume el tiempo del acto como un estado de alerta, de vigilancia de cada expresión del cuerpo y sentido del artista y a su vez del espectador. Una relación de ritualidad y agresividad espontánea que se mantiene todo el tiempo en combate. No podemos hablar de escenarios sin contemplar uno, específico y determinante en el arte del siglo veinte que es el cuerpo. Sobre esa premisa nos hemos apoyado durante todo este trabajo.

“Nuestro existir es siempre un «estar en», y ese «estar en», es estar en el espacio, en algún espacio, y las diferentes maneras de existir son para empezar, diferentes maneras de estar en el espacio. El hecho de que nuestra existencia sea forzosamente espacial tiene, sin duda, que ver con el hecho de que somos cuerpo(s), ocupamos lugar. Pero ocupar lugar es solo posible porque hay un lugar que ocupar, nuestro cuerpo mismo es espacio, espacialidad de la que no podemos liberarnos...” (Pardo, 1999)

Cualquier escenario de presentación, tradicional o alternativo, puente, esquina parada de autobuses, cualquier escenario es un lugar donde otro espacio que es el cuerpo se da lugar, ya sea como artista o como expectante, de una circunstancia, que inmediatamente se vuelve espacio de ritualidad, de relaciones, de energías diversas que interactúan y configuran lenguajes.

La variedad de interpretaciones y nichos de búsqueda: el cuerpo sin órganos, el cuerpo dilatado, el cuerpo social, el cuerpo escénico... Todas estas formas, son las que al final le dieron al teatro y el performance un lugar de herramientas comunes. El teatro, el performance y todas las experiencias de arte vivo son un espacio de metalenguajes que actúan como capas de formas y contenidos, tejidas por una dramaturgia del cuerpo y de la acción, que va sumando de instante en instante muchas relaciones de sentidos.

En un principio hablamos de tejidos, estructuras de estructuras, lenguajes de lenguajes que se articulan y ordenan para configurar imágenes, ideas, desde una exterioridad, pero también desde una interioridad que se manifiesta en las relaciones y las emociones para proyectarse y seducir los sentidos de aquellos que a su vez son cuerpos participantes, activos hacedores de otra sensibilidad y otra creación: la que surge de la percepción.

“(…) Entre otras cosas, lo más importante aquí es que podamos imaginar la «creación», en el arte como la concreción de una fuerza en un lugar. Me explico. Crear no es inventar nuevos lenguajes. Crear es desarrollar una fuerza capaz de proponer una génesis formal en la que un número indeterminado de lenguajes preexistentes puedan confluir «dando lugar» a una obra. Y este lugar aparece convencionalmente marcado en nuestra fórmula anterior con la R de la relación hjelmsleviana. Ni es Expresión, ni es Contenido. Es fuerza relacional para expresiones y contenidos diferentes.” (Salabert, 2009)

Hablamos entonces de una dramaturgia del cuerpo en el instante de la acción, de la creación, en un recorrido dilatado de acciones, o micro acciones que se presentan en forma simultánea, concatenada o sincrónica. Una partitura corporal que se manifiesta, como en la danza, a través de un fluido de movimientos precisos, métricamente estructurados para configurar nuevos lenguajes, extraídos de diferentes fuentes, que no provienen necesariamente de una historia concatenada de acontecimientos sino del cuerpo y el artista, la estructura y su alma. El actor, bailarín o artista propone, siguiendo o no, las pautas de un externo (si existe) que puede ser director, coreógrafo, coordinador, como quiera llamarse, que a su vez edita desde otra perspectiva de las cosas, la composición y el juego con los objetos, planos, colores, etc. En esa relación, más que un acto de dirección se convierte en un proceso de conjunción de energías y fuerzas relacionales que interactúan buscando un efecto de impacto, fuga o choque con el expectante. La organización de esa energía vista a través del movimiento, se purifica, se pule, y en una secuencia minuciosa, extremadamente

estudiada en los detalles, donde no solo se tiene en cuenta la magnitud larga que facilita la lectura, sino la más mínima expresión del movimiento y la energía para garantizar el contacto con los sentidos del espectador.

La dramaturgia que hemos tratado de proponer es una forma de llevar el relato a un nivel donde la relación con la creación, la presentación y la percepción son una manera dilatada de las dimensiones de organización del cuerpo entre una interioridad y una exterioridad. Esto teniendo en cuenta que el fluido de las energías del artista no transcurre sin sentido, sino que es una partitura minuciosa de ritmos como en la danza. Entre los motivos y su expresión, no necesariamente requieren de un relato, ni siquiera de la palabra. Tejer el movimiento expresivo, estructurado como lenguaje, es saber, observar y organizar meticulosamente las infinitas relaciones que se producen entre el cuerpo y la mente, entre el acto y la acción, entre el artista y el espectador.

Es una dramaturgia procesual que se reconoce en el proceso de creación y composición de elementos, objetos, movimientos que se organizan haciendo energías, estructurando partituras de diferentes fuentes de expresión y tejiendo los hilos que luego moverán sentidos, motivaciones y producirán esa relación quinésica y seductora para llamar la atención de los espectadores

“En el instante en que la realización de una acción dramática ocurre, se localiza de manera efímera el monstruo de la repetición que es diferenciado y acotado justamente

por la intervención humana y creadora que establece el actor, fundador de la acción y de los sentidos. Tal es la inestabilidad de los impulsos dramáticos en su cuerpo, que el actor/persona termina por realizar actos de retención en búsqueda de lo ocurrido, del pasado y se olvidan de que la acción dramática es realizada en un tiempo presente, y terminan por actuar repitiendo la mecánica, así el cuerpo del actor y su memoria física realizan una copia de realidades comunes. Apunto hacia la mutación del actor, en un campo de probabilidades donde los monstruos hambrientos y ángeles arrebatadores son vehículos o vectores de la experiencia de la creación de un instante de vida, y es solamente a partir de la vigilia psicofísica, de la consciencia de cada segundo, de cada aliento o pestañeo que permitiría surgir el misterio teatral. El Teatro es casi un universo virtual, es la construcción de la ilusión, un simulacro o la mentira con fe y por lo tanto el retorno al poder de los sentidos, de las creencias, y su influencia en la realidad. El Teatro es un rito unificador de deseos y el actor/oficiante es la piel con recuerdos, o sea un catalizador de las sensibilidades. En el proceso creativo el recorrido es una confrontación entre el supuesto y la capacidad de realización, cuanto más cercano este el imaginario de la creación; más potente es la manifestación psicofísica en el actor”.

(Borges, 2008, p 3)

Por otro lado, el instante como tiempo no tiene permanencia. Es absolutamente efímero y tampoco garantiza la unidad de percepción pues es solo una unidad temporal aislada, durante la cual, vivimos y morimos, generalmente sin darnos cuenta. Pero en un instante de creación el director, el artista que expone y se expone, el coreógrafo, capta los

impulsos, los motivos del otro, edita sus partituras, o las relaciona, de acuerdo con los ritmos de sus movimientos, ideas, significaciones y sus intereses estéticos.

Hablando sobre dramaturgia del actor, Barba (2010) se refiere a un nivel que él define como *dramaturgia orgánica*, la cual reconoce como la fuerza que mantiene juntos diferentes componentes de un espectáculo transformándolo en experiencia sensorial. La dramaturgia orgánica está constituida por la orquestación de todas las acciones de los actores consideradas señales dinámicas y cenestésicas. Su fin es la creación de un teatro que danza. Esta orquestación crea un flujo de estímulos físicos necesarios e imprevisibles, que atraen o rechazan los sentidos del espectador. Son formas artísticas y señales biológicas que se dirigen a la parte reptil y a la límbica de nuestro cerebro. Sensualidad y estímulos sensoriales acosan la naturaleza animal del espectador. (p.65)

Al comienzo de este trabajo identificamos dramaturgia, por su etimología, como el “oficio del que trabaja con las acciones”, interpretación que el propio Barba hace de los términos griegos *draos* (acción), *atos* (oficio) y *ergios* (unidad de trabajo). El cuerpo del artista se convirtió en el elemento escénico de mayor importancia en el siglo XX, alrededor del cual se gestaron grandes estudios, experiencias y búsquedas todavía interminables, no solo para el teatro y la danza, sino para las artes plásticas, el performance y la música. Este ha llegado a convertirse en el lugar físico de su propia presentación, cuerpo-escenario, el

lienzo de historias por revelar, tatuado de acontecimientos que lo convierten en un mapa de la memoria cultural, biológica y antropológica del arte del espectáculo y la sociedad.

Una vez derrocada la supremacía del texto se crea el caos para la mimesis, la catarsis y las más radicales convenciones del teatro tradicional. La acción se convierte en el común denominador que reemplaza el conflicto de los sucesos, por tensiones musculares, flujo de energía que vincula todos los aspectos que intervienen en un espectáculo a través de una organización diferente donde el ritmo, la energía y la cenestesia se convierten en una herramienta para producir impacto. Las leyes de la representación entran en controversia con los actos de intervención, improvisación, experiencias efímeras que desdibujan las fronteras con otras manifestaciones de las artes del cuerpo como el performance.

En un mundo donde la atención se dispersa por el exceso de tecnologías comunicativas, pantallas y redes sociales, la dramaturgia requiere de unos instrumentos más acordes a ese ritmo. Debe convertirse en un tejido que no solo amarre la acción del actor, sino que pueda convertir cada instante en una acción de vida, no solo en el acto de representar personas, sucesos u objetos. La dramaturgia del instante se refugia en los actos silenciosos de una organización, va más allá del lente de las micro acciones, la acción no sucede en su continuidad sino en su impacto, no tiene una duración suficiente para ser contada como un hecho, es un hecho que muere al instante, se yuxtapone en múltiples significaciones y sentidos porque no está dada en una estructura totalmente preconcebida, sino en las

expectativas de acto vivo ante el espectador. Se trata de un tejido de instantes en vida del artista que busca el asombro de los sentidos en cada segundo de observación y participación. Cuando los ojos de una persona está frente a un chat de WhatsApp donde puede dialogar con varias personas al mismo tiempo, estando en diferentes circunstancias y lugares del mundo, las emociones corren aceleradamente de un estado a otro, el contexto interviene por sensaciones, a veces no importa, el aislamiento es total, el tiempo indescifrable, y las palabras son como pedazos de sensaciones, descripciones, sentimientos. Que pueden no llegar a construir nada. Solo emociones. No hay estructura, es un diálogo de silencios. A veces muy profundos e íntimos. El instante escénico no es, necesariamente, un instante que fluye en los sentidos como recuerdos de un hecho para luego ser contado. La dramaturgia del instante procura crear esa sensación de fluidez de agresividad armónica, sincrónica, espontánea entre lo que se presenta como vida y lo que se activa como energía en la percepción del expectante. Es una especie de poesía viva que se escribe entre silencios y acciones, como la música que no llega al espectador sino a través de los sentidos.

El actor ensaya y repite acciones. Intenta lo eterno con la repetición. Pero la presentación de eso que intenta en lo eterno dura solo un instante en relación con el espectador. En este caso, es una repetición que se renueva y renace en forma de energía. Cada instante pretende vivir lo que está muerto o cansado de repetirse. Busca en la repetición la exactitud de la naturaleza o la belleza del espíritu. El instante dramático va más allá de la acción y convierte a esta en una energía efímera y eterna.

8. Bibliografía

Pardo, José Luis. *Las formas de la Exterioridad*. Valencia: Pretextos.1992. El espacio del pensamiento)

Salabert, Pere. *Maneras y estilos. Fotos-y-realidad. El pensamiento visible. El estilo y la expresión*, publicado el 26/02/2017 por Grupo Akal.

Vale, Eugene, 1996, (p.88) *Técnicas del guion para cine y televisión*. Editorial Gedisa SA 1996.

Patricia Cardona. La agresión ritualizada.

<https://es.scribd.com/document/350185529/Patricia-Cardona-La-Agresion-Ritualizada>

Barba, Eugenio, año 2010, *Quemar la casa*, p.262.

Barba, Eugenio, año 1990, *El arte secreto del actor*, p.92.

Pabón, Consuelo. Proyecto Pentágono. Actos de fabulación- Arte, cuerpo y pensamiento. Pags.73-79.

Pertruccelli, María Rosa, Una mira Intercultural a la Biomecánica de Meyerhold.

Cuadernos de Picadero, septiembre de 2009, pàg.35.

Pinni, Ivonne. Palabras de María Teresa Hincapié: "María Teresa Hincapié. *Entre lo cotidiano y lo sagrado*, en: *Arte en Colombia Internacional*, 91, jul-sept. 2002. pp.52-56.

Arcos Palma, Ricardo, 2007 El performance en Colombia a finales del siglo XX : apuntes sobre una investigación de una generación olvidada. Revista virtual Reflector (Bogotá, Colombia). jul. 2007

Cachorro, G. (2008) *Cuerpo y subjetividad: Rasgos, configuraciones y proyecciones*. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.697/ev.697.pdf

Szondi, Peter. Teoría del drama Moderno. Barcelona: Destino S.A, 1994.

ARISTÓTELES: *Poética*. Edición en griego, latín y castellano. Traducción de Fernando Báez. Universidad de los Andes, Mérida, 2003, pp. 622.

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro. Teoría del Teatro Épico, efecto Verfremdung*, Tomo1, Selección Jorge Hacker Traducción: Nélica Mendilaharsu de Machain – (pág. 121/135) - Ed. Nueva Visión – Bs. As. Argentina – 1970.

Lehmann, Hnas-Thies. “El teatro Postdramático: una introducción. Revista Teoría y Crítica Teatral. Telón de Fondo. Buenos Aires, número 12, dic.

Veloza, Viviana Martínez, *Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática* | Volumen 6 - Número 2 / Julio - diciembre de 2011 / ISSN 1794-6670 Bogotá, D.C., Colombia / pp. 35 - 54 Cuad. Músic. Artes Vis. Artes Escén.

Cornago, Oscar. Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en teatro, cine y televisión. Vervuert/Iberoamericana, Madrid, 2007

Morales, María Saboya. Teatro Postdramático y performance.

<https://mariasaboya.files.wordpress.com/2012/05/teatro-posdramatico-y-performance.pdf>

Diéguez, Ileana, *Teatralidades liminales (Mirando fragmentos de la escena mexicana)*.
Revista Conjunto, La Habana, 2005

Restifo, Julie. *Introducción a la nueva crítica teatral en Venezuela*. Edit. Melvin, p.60.

Lebel, JJ: *El Happening*. Ediciones Nueva visión. Colección Ensayos. P, 9

Stanislavski, Konstantin. *La construcción del Personaje*. Madrid. Alianza, 1975.

Pardo, José Luis. *Las formas de la Exterioridad*. Valencia: Pretextos, 1992.

Salabert Pere. *El pensamiento visible*. Akal. Arte y Estética, 2017.

Foucault Michel. (1994) como pretexto El cuerpo utópico y las heterotopías. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Pabón, Consuelo. Proyecto Pentágono. Actos de fabulación- Arte, cuerpo y pensamiento.
Pags.73-79. Ministerio de Cultura,

Palabras de María Teresa Hincapié, en entrevista realizada por Ivonne Pinni, autora del artículo: “María Teresa Hincapié. Entre lo cotidiano y lo sagrado”, en: *Arte en Colombia Internacional*, 91, jul-sept. 2002. pp.52-56.

Ricardo Arcos Palma, 2007

Veloza Martínez Viviana. “Heiner Müller y la ruptura de la forma dramática: rastreo por una dramaturgia de la fragmentación” Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 6 (2), 35-54,2011

Rurlike, Kathe, *Dramaturgia de Brecht*, 1990, pág. 100.

Serna, Julián, Gómez, Nicolás y González Felipe, 2010. *Vida y obra de María Teresa Hincapié*.

Hincapié María Teresa, *Hacia lo sagrado*.

REFERENCIAR UN ARTICULO DE PERIÓDICO ONLINE:

Bonet, E. (2 de febrero de 2011). Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo. El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/>

Mármol, Francis. Periódico El mundo. MÁLAGA, 2014.

<https://www.elmundo.es/andalucia/2014/05/23/537f6d13e2704ef4578b4571.html>

Morales, María Saboya. Teatro postdramático y performance. Tesis de Maestrea Universidad Carlos III.

<https://mariasaboya.files.wordpress.com/.../teatro-posdramc3a1tico-y-performance.pdf>

Prieto Stambaugh, Antonio. *Performance y teatralidad Liminal: Hacia la representación*.

(http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf)

Cachorro, Gabriel. *Cuerpo y subjetividad: rasgos, configuraciones y proyecciones*.

www.memoria.fahce.unlp.edu.ar

Prieto Stambaugh, Antonio. Performance y teatralidad Liminal: Hacia la representación.

(http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf)

Teatro postdramático y performance. María Saboya Morales. Tesis de Maestrea Universidad Carlos III.

<https://mariasaboya.files.wordpress.com/.../teatro-posdramatico-y-performance.pdf>