



El espectador actuante.

**Una voz más en la creación de la puesta en escena “Federico: Cinco paisajes escénicos
sobre las voces de Federico García Lorca”**

Mateo Velásquez Loiza

Trabajo de grado presentado para optar al título de Maestro en Arte Dramático

Asesora

Luz Dary Álzate Ochoa, Magíster (MSc) en Lingüística

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Arte Dramático

Medellín, Antioquia, Colombia

2023

Cita	(Velásquez Loaiza, 2023)
Referencia	Velásquez Loaiza, M. (2023). <i>El espectador actuante. Una voz más en la creación de la puesta en escena “Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca”</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A ti, mamá, que eres mi memoria.

A Luz, a Víctor, a Lavinia, a Fer, a Milthon, a Jhoan, a Ortiz, a Caicedo, a Gloria.

Aquí están cada uno de mis maestros.

Al Departamento de Artes escénicas de la Universidad de Antioquia que, más que mi escuela, fue y será mi casa.

Al Club de la Semana: Mis cómplices y proyecto de vida.

a Federico García Lorca.

Tabla de contenido

1. Planteamiento del problema	8
2. Marco de referencia	12
3. Objetivo General	15
3.1. Objetivos Específicos.....	15
4. Metodología	16
4.1. Laboratorio I: Espectador actuante - Lugaridad	17
4.2. Laboratorio II: Espectador actuante – Paisaje temporal	17
4.3. Laboratorio III: Espectador actuante - Espectador actuante - Paisaje corporal. Espectador actuante – Actor.....	17
4.4. Laboratorio IV: Espectador actuante – Paisaje textual	18
4.5. Impactos y resultados esperados.....	19
4.6. Consideraciones éticas	19
5. Capítulo I. Marco conceptual.....	21
5.1. Contexto de la noción de espectador en el teatro	21
5.1.1. <i>La recepción en la modernidad</i>	27
5.1.2. <i>La recepción premoderna o no occidental</i>	27
5.1.3. <i>Otras miradas sobre la recepción</i>	28
5.1.4. <i>Los puntos de indeterminación</i>	28
5.1.5. <i>El horizonte de expectativas</i>	30

5.2. El espectador actuante (Devenir y paradoja).....	31
5.3. Referentes de prácticas artísticas con la misma pregunta	34
6. Capítulo 2: El espectador actuante en Federico	36
6.1. Antecedentes del proceso con el espectador actuante.....	36
6.2. El espectador actuante en Federico.....	38
7. Capítulo III. Trayecto metodológico de creación escénica.....	42
7.1. Laboratorio: Espectador actuante - Lugaridad	43
7.1.1. <i>Percepciones del director frente al laboratorio</i>	47
7.1.2. <i>Interpretaciones del director:</i>	47
7.1.3. <i>Resultado final</i>	48
7.2. Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal	49
7.2.1. <i>Concepto</i>	49
7.2.2. <i>Finalidad</i>	50
7.2.3. <i>Trayecto</i>	50
7.3. Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje corporal. Espectador actuante – Actor	54
7.3.1. <i>Concepto</i>	54
7.3.2. <i>Finalidad</i>	55
7.3.3. <i>Trayecto</i>	55
7.3.4. <i>Percepciones del director</i>	57
7.3.5. <i>Interpretaciones</i>	58

7.3.6. <i>Resultado final</i>	59
7.4. Laboratorio: Espectador actuante - paisaje textual.....	59
7.4.1. <i>Concepto</i>	59
7.4.2. <i>Finalidad</i>	62
7.4.3. <i>Trayecto</i>	62
7.4.4. <i>Percepciones</i>	67
7.4.5. <i>Interpretaciones</i>	68
8. Conclusiones	70
9. Bibliografía	74

Lista de figuras

Figura 1 Laboratorio: Espectador actuante - Lugaridad	46
Figura 2 Laboratorio: Espectador actuante – Lugaridad - Función	49
Figura 3 Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal – Lab 1	51
Figura 4 Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal – Lab 2	52
Figura 5 Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal – Lab 3	53
Figura 6 Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal - Función	54

Resumen

En este marco, propongo la creación de una puesta en escena que se pregunta principalmente, por las maneras de participación del público en los procesos de creación de un montaje teatral, dado que, en muchos casos, su aparición está relegada al momento mismo de las presentaciones y de forma indirecta al proceso creativo.

Palabras clave: Espectador, Actuante, Público, Participación, Recepción, Interacción, Lorca, polifonía.

Abstract

In this framework, I propose the creation of a staging that mainly asks about the ways of audience participation in the processes of creating a theatrical production, given that, in many cases, its appearance is relegated to the moment of the performances. presentations and indirectly to the creative process.

Keywords: Viewer, Acting, Public, Stake, Reception, Interaction, Lorca, polyphony.

1. Planteamiento del problema

La creación escénica implica procesos de estudio y prácticas investigativas diversas, al abordar desde diferentes medios, textos, disciplinas, preguntas sobre el cuerpo, el tiempo, el espacio y la comunicación, entre otras. En este marco, propongo la creación de una puesta en escena que se pregunta principalmente, por las maneras de participación del público en los procesos de creación de un montaje teatral, dado que, en muchos casos, su aparición está relegada al momento mismo de las presentaciones y de forma indirecta al proceso creativo. Incluso, muchos estudios realizados sobre el tema del espectador se realizan en el momento del convivio.

Por ello, la creación de la puesta en escena "Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca" involucra la participación del espectador, tanto en el proceso de creación como en la obra misma, a través del estudio de las distintas teorías de la puesta en escena y de la recepción, para proponer una experiencia y un proceso que invitan a pensar y a sentir la presencia del espectador desde la escogencia misma del material dramático. A esta manera de interactuar con la obra misma la denomino "espectador actuante" para diferenciarlo del concepto de actor y de actante. En el sentido en que el espectador puede relacionarse de distintas maneras con la puesta: como él mismo, ficcionalizado, como una fuerza en pugna, entre otras.

Reconocer que el público es un elemento constitutivo de la puesta en escena, que puede configurarse, acomodarse espacialmente, delegarle una proxemia discursiva (Distanciamiento en Brecht, aproximación en Artaud), es un paso fundamental para su reflexión y poetización. Sin embargo, su presencia en el acontecimiento escénico aún se propone en dinámicas que nacen desde su participación externa al evento. Ahora bien, lo que me interesa preguntarme es por otras maneras de involucrar al público desde la concepción misma del espectáculo. ¿Qué puede suceder en una puesta en escena cuando el espectador es un asunto vital desde el momento mismo de la creación? ¿Cuáles son los aportes que puede hacer el espectador desde este lugar, al acontecimiento escénico? Y con estas preguntas no quiero hacer referencia a los foros, charlas o desmontajes que se hacen posterior a una función; con esta pregunta quiero movilizar desde mis procesos creativos, la inquietud sobre el espectador como un actuante que produce sentido. Esta pregunta por el espectador - actuante la realizaré dentro del marco de una dramaturgia escénica que se propone indagar las diferentes voces del dramaturgo y poeta Federico García Lorca, en nuestro caso, desde

los distintos transcurso que lo atraviesan sin fijar una identidad que lo reduzca a una sola voz (Garavito, 1997).

En este proyecto escénico la pregunta por el espectador navegará por las distintas etapas de la puesta en escena y desde los diversos dispositivos que hacen parte de una puesta en escena (espacialidad, temporalidad, cuerpo, dramaturgia). Dado que se han hecho metodologías, elaborado técnicas y construidos corrientes, y en el ejercicio de la dirección continuamente se busca la diégesis armoniosa entre ellos: Se busca que el espacio corresponda al tiempo, que el tiempo se tense con el actor, que el actor enriquezca y sea enriquecido por el espacio. Y esta actividad, la diégesis, es una tarea sustancial del director de escena, pues es el camino que conduce a la concreción de una obra. Sin embargo, la pregunta por el espectador, en muchas ocasiones se da por hecho, por esta razón, este proceso de creación se propone explorar principalmente este aspecto, como material para la concreción escénica.

Si bien, un director con su equipo siempre elabora a partir de presupuestos dirigidos hacia el público, pocas veces piensa en él como un factor para poner en tensión con los demás elementos de la puesta. Es decir: extrañamente se busca configurar una diégesis entre espectador-espacio, espectador-tiempo, espectador-actor. Es importante poner una mirada particular sobre este asunto, porque, a pesar de pensarse el espectáculo para el público, pocas veces se piensa en el público para el espectáculo ¿Qué tiene que ver el espectador con la escenografía y la utilería? ¿Cómo se relaciona con el ritmo de la obra? ¿Cómo afecta la performatividad del actor? Es complejo plantearse estas preguntas, o incluso, volverlas una acción creativa, pues el espectador plantea para el director uno de los retos más considerables: No opera como un material fácil de moldear. Y esto se debe, principalmente, a que el espectador en el acontecimiento, es la presencia más fuerte de la alteridad. El actor, el espacio y el tiempo, en conjunto, operan como un corpus único, como un ser particular, y el espectador es lo otro, lo variable, lo que no se puede controlar.

¿Se puede crear una obra de arte con un material que no pueda ser manipulado totalmente a voluntad del artista? quizá esta pregunta pueda tender hacia lo utópico en el arte. Sin embargo, valdría la pena redirigir esa misma inquietud ¿Qué sucede cuando se crea una obra usando un material que no puede controlarse? Este proyecto supone la oportunidad de reflexionar sobre el espectador como un elemento vivo dentro del acontecimiento teatral, movilizándolo la mirada sobre los procesos creativos en el teatro hacia una forma que acerque las puestas en escena a la otredad,

esta vez no como una zona de convivencia sino como un agenciamiento en donde obra y espectador constituyan un mismo cuerpo. También será un espacio de reflexión sobre las nuevas relaciones entre obra y público, sobre la labor del director y las metodologías para la dirección de puesta en escena. Y sobre todo, será el lugar de exploración en el que podré encontrarme con un discurso propio para ejercer la dirección escénica y mi pregunta sobre el espectador desde adentro, es decir, desde el proceso mismo.

2. Marco de referencia

Este proyecto de investigación se ubica contextualmente en el teatro posdramático, ya que esta modalidad teatral, debido a sus diversas exploraciones y expansiones, se ha preguntado por otras maneras de integrar al espectador en la puesta en escena. Por esta razón, se dialoga con los conceptos de Convivio, recepción, poiesis espectral, actuante, ficción y realidad, Dramaturgia mixta (Fábula, rapsodia) (Sarrazac, 2013), Polifonía y transcurso (Garavito, 1997).

Un director, para la elaboración de una obra teatral, se pregunta, entre otros, por diversos aspectos que definen la puesta en escena, tanto en su estética como en su materialidad escénica, nombro aquí, los más relevantes:

- **La espacialidad:** Que reúne diversas intenciones, tales como la noción de lugar como espacio ficcional o como espacio real, como espacio semiótico y/ o simbólico, sus relaciones proxémicas, que se poetizan gracias a las diversas atmósferas, a la disposición de los dispositivos escenográficos, lumínicos, musicales, es decir, a sus materialidades escénicas a y la diégesis que estos hacen entre sí.
- **La temporalidad:** Que incluye relaciones de tempo-ritmo, atmósfera, tiempos ficcionales, tiempo cronológico, temporalidades que incluyen la realidad de la escena entre otros, pero también, la manera en que todos estos se imbrican para crear juegos de contrastes, similitudes, tensiones entre ellos y la espacialidad.
- **El cuerpo del actor:** Y su presentación a través de la actuación, puesto este en un personaje o en un actuante.
- **El trabajo con el subtexto:** Lo no dicho en la dramaturgia (u otro tipo de material textual).

Durante los últimos años del siglo XIX y la primera mitad del XX, diversos directores de escena se preguntaron y construyeron alrededor de estas nociones. Sin embargo, el espectador, aspecto relevante para el convivio escénico, se empieza a pensar de forma consciente a partir de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Bertolt Brecht y Antonín Artaud, por ejemplo, en la construcción de sus teatralidades se preguntaron por laproxemia, la identidad y el rol de los espectadores. Por un lado, Brecht exige del espectador una óptica política y crítica a partir de lo que acontece en la escena, distanciándolo de la fábula y de la acción, por otra parte, Artaud suprime

la distancia entre escena y espectador, a tal punto, de convertir al espectador en un corpus dinámico dentro de la obra, invitándolo a explorar sensitivamente los presupuestos discursivos de la misma (Rancière, 2010).

Si bien, estos cuestionamientos han sido también abordados por categorías como la performance y el happening en donde la tarea del espectador deja entonces de ser la reconstrucción mental, la recreación y el repaso paciente de la imagen fija, y pasa a consistir en la movilización de la propia capacidad de reacción y de vivencia, con el fin de llevar a cabo la participación que se le ofrece en el proceso teatral (Lehman, 2013). Augusto Boal (2009), por ejemplo, ha explorado de varias maneras la producción de sentido de sus espectadores con sus búsquedas sintetizadas en el teatro del oprimido; abriéndole al público las puertas de la dramaturgia, la dirección y la actuación de sus espectáculos. Boal preconfigura instrucciones que operan por fuera de la obra como acontecimiento, haciendo explícito para los asistentes el modo en el que pueden intervenir y aportar a la acción que ocurre en el escenario; puede ser el caso de un moderador que va indicando al espectador las posibilidades que tiene de contribuir, unas reglas de juego pactadas con anterioridad o una serie de preguntas que alteran la acción escénica desde las butacas.

Por tanto, mi inquietud por la producción de sentido y participación del espectador no se limita temporal y espacialmente al acontecimiento escénico, a lo que ocurre en la coyuntura de la acción, de forma tácita, si no como una necesidad orgánica, algo que la pieza teatral, susurrando, le pide al espectador.

En los casos anteriores, como en muchas de las puestas en escena contemporáneas, el espectador se ha convertido en un elemento que de forma consciente, está inmerso en el espectáculo escénico de distintas maneras: constructor de sentidos, participante de un ritual donde su cuerpo no es excluido del evento escénico, creador de poiesis, lugar de encuentro donde se vierte lo sucedido para cerrar el círculo del sentido poético, entre muchas otras relaciones. Y es allí, en el convivio, donde la experiencia escénica culmina: En la sensación y el pensamiento del espectador. Podría decirse que, de alguna manera, del público solo se espera que lea, interprete, ya sea de modo racional, emocional o ambos a la vez. Es así como él, como sujeto productor de sentido, termina siendo poco explorado, viviendo el acontecimiento teatral como algo que ocurre fuera de sí, algo que tiene mucho por entregar y poco por recibir.

La realización de una puesta en escena es una empresa que puede abordarse desde diferentes enfoques y técnicas de acuerdo a las diferentes intenciones del director. Una pieza teatral puede ser representativa, performativa, épica o rapsódica. Puede uno, como director, tener diferentes intenciones formales y de contenido. Los géneros, por ejemplo, pueden mostrarnos un camino para lograr una obra que despierte en los espectadores emociones controladas o indeterminadas. Pero en este caso, no es mi intención solamente provocar una emoción, una sensación, una lectura o una postura. En esta oportunidad quiero explorar la posibilidad de crear de la mano del espectador, elaborar una obra de teatro que, en su creación, incluya activamente al espectador como actuante dentro de la puesta en escena.

3. Objetivo General

Crear la puesta en escena “Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca” en donde el espectador participa como actuante al interior de la obra desde el momento mismo de la creación, para la construcción de un discurso propio como director de escena que se pregunta por las nuevas relaciones entre obra y público.

3.1. Objetivos Específicos

- Construir una metodología de montaje a modo de laboratorio escénico que tenga como eje fundamental la participación del espectador como fuente de creación.
- Crear una dramaturgia escénica a partir de diversos tipos de materiales sobre la vida, obra y muerte de Federico García Lorca.
- Elaborar un marco conceptual sobre las nuevas relaciones entre obra y público.

4. Metodología

El enfoque investigativo de este proyecto se ubica en la línea de investigación-creación que afirma:

La investigación en artes es un proceso de conocimiento. Y esto se debe a que la presentación pública de un proceso artístico forma parte del proceso, pero no es idéntica al proceso y, por tanto, no resume el conocimiento construido. En este sentido, tiempo, subjetividad y experiencia son inherentes al conocimiento artístico. (Sánchez & Pérez, 2010, p. 37).

Desde esta perspectiva, la producción de conocimiento sensible no se reduce al producto, o en mi caso, a la puesta en escena, sino también a la creación de las experiencias y procesos que me permitirán la aparición de la misma. La afirmación del proceso de creación trazará la producción de conocimiento sobre el espectador en esta investigación, en distintos ámbitos del hacer teatral, siendo este el objetivo principal de este proyecto.

Para la creación de la puesta en escena *Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca* en donde el espectador participa como actuante al interior de la obra, se elaborará una metodología de montaje a modo de laboratorio escénico. Allí se realizan exploraciones escénicas basadas en la teoría sobre la puesta en escena o puesta en espacio de José Luis García Barrientos (2014). Una metodología de laboratorio para la puesta en escena basada en los postulados de Barrientos nos permitirá poner especial cuidado en cuatro elementos fundamentales para la puesta en escena: El espacio, el tiempo, el actor y el público. De esta manera, se podrán desarrollar en orden cronológico exploraciones para la creación en cada uno de estos elementos, partiendo siempre del “espectador actuante” como premisa sustancial.

De modo que, las acciones realizadas en el laboratorio escénico se diseñarán desde la conjunción del concepto “Espectador actuante”. Así pues, las exploraciones de cada uno de los elementos con la constante “espectador actuante” serán las acciones que tejerán la ruta del montaje de la obra. De esta manera, los resultados obtenidos se acercarán a la obtención de los objetivos de esta investigación: Crear una obra que involucre al público como un actuante dentro de la puesta

en escena. En correspondencia con el planteamiento metodológico, el plan de trabajo para el laboratorio escénico sería el siguiente:

4.1. Laboratorio I: Espectador actuante - Lugaridad

Entendiendo la actuación como la poiesis corporal (Dubatti, 2011), es decir, la creación de un nuevo universo usando el cuerpo como principal medio de producción, las exploraciones de esta primera etapa estarán encaminadas a configurar el lenguaje del actor en función de provocar en el espectador - actuante una acción poética, que aporte a la construcción de sentido dentro del acontecimiento escénico y la pregunta de la obra. Se convocará, desde los primeros encuentros, distintas modalidades de espectadores (especializados o no) para que interactúen, de distintas maneras, con las diferentes propuestas escénicas, improvisaciones, performances, entre otros. De esta manera, las acciones escénicas tanto físicas como verbales, y las partituras del actor se construirán en un tejido de comunicación recíproca con el espectador.

4.2. Laboratorio II: Espectador actuante – Paisaje temporal

Asumiendo que el elemento del espacio se compone de ambiente (función locativa) y atmósfera (función sensorial y emocional) (Martínez, 2006). En este segundo momento, el laboratorio se dedicará a explorar la puesta en espacio y los dispositivos escénicos: utilería y escenografía, vestuario, maquillaje, iluminación y diseño de ambiente sonoro, en relación al espectador actuante, preguntándome por cómo este puede transgredir todos estos códigos y lenguajes dentro de la obra para crear nuevos sentidos. Para ello crearemos experiencias espacio - sensoriales de interacción con los espectadores que provoquen la puesta en espacio de la obra.

4.3. Laboratorio III: Espectador actuante - Espectador actuante - Paisaje corporal. Espectador actuante – Actor

Compuesto por las diferentes temporalidades nombradas anteriormente y por los juegos de oposiciones binarias (Pavis, 1980), en esta etapa, se explorará desde las alteraciones que puede

ejercer el espectador actuante dentro de la obra. Se propone inicialmente, laboratorios donde se exploran vivencialidades rítmicas, sonoras, velocidades, los materiales escénicos encontrados y los cuerpos de los actuantes (actores y espectadores).

4.4. Laboratorio IV: Espectador actuante – Paisaje textual

Este elemento puede ser abordado desde la identificación (proceso de ilusión del espectador que imagina ser el personaje representado) o el distanciamiento (las técnicas desilusionantes que no mantienen la impresión de realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática y del personaje) (Pavis, 1980). Por tal motivo, en esta etapa del laboratorio, se explorará la vinculación del espectador actuante con el personaje de la obra. También es importante aclarar que, en este punto, se realizaría una exploración endogámica, pues el espectador, a su vez, es también personaje de la obra. Esto quiere decir que, dentro de esta etapa del proceso, se experimentará con la vinculación entre todos los espectadores a partir de las nociones de identificación y distanciamiento. Este laboratorio propondrá juegos escénicos y dramáticos para explorar con los espectadores la construcción de roles y procesos de ficcionalización de su presencia en el acontecimiento escénico.

Para la elaboración de la dramaturgia se realizarán las siguientes acciones:

- **Rastreo de materiales:** En esta etapa se buscarán materiales textuales (Dramatúrgicos, literarios, ensayísticos y poéticos), visuales (Pintura, fotografía, escultura), sonoros (música y emisiones radiales), audiovisuales (Películas, video arte, entrevistas, programas televisivos) sobre la vida, obra y muerte de Federico García Lorca.
- **Selección de materiales:** De acuerdo a la intención discursiva de la obra se escogerán algunos de los materiales encontrados para su posterior análisis.
- **Elaboración de la dramaturgia:** Con los materiales escogidos y analizados, se compondrá el tejido que posteriormente será la dramaturgia.

Para la Elaboración del Marco conceptual:

- Rastreo bibliográfico que defina los conceptos de público y obra

-
- Rastreo bibliográfico que plantee cuáles son las nuevas relaciones entre público y obra.
 - Seleccionar de los anteriores materiales cuáles son los que más se acercan a la relación que deseo establecer entre público y obra.
 - Seleccionar de los anteriores materiales bibliográficos cuáles son los que menos se distancian de la relación que deseo establecer.
 - Plantear una relación entre obra y público a partir del material bibliográfico y los hallazgos de la investigación - creación.

4.5. Impactos y resultados esperados

- Puesta en escena *Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca* y tres funciones de la misma que permitan el estudio y análisis sobre los procesos de recepción del montaje teatral.
- Dramaturgia *Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca*, esta dramaturgia se considerará múltiple y diversa porque se transformará en cada función gracias al convivio.
- Registro audiovisual del estreno de la obra *Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca*, que será difundida en diversos medios de comunicación para enriquecer la propuesta misma.
- Bitácora de dirección donde se describen los múltiples trayectos utilizados en los procesos de creación.
- Comunicación por distintos medios digitales de los procesos realizados para la creación de conocimiento sensible y abstracto.

4.6. Consideraciones éticas

- **Sobre la dramaturgia:** Los materiales utilizados para la dramaturgia, en su mayoría se encuentran libres de derechos de autor, ya que las obras de Federico García Lorca, a partir del

1 de enero de 2017 entraron a ser de dominio público debido a su fallecimiento hace más de 80 años.

- **Sobre otras fuentes de creación:** Las personas que participarán como público dentro de los laboratorios firmarán el documento de “Consentimiento para el uso de derechos de imagen”, que le permitirá al proyecto hacer uso de fotografías y vídeos en donde se encuentren registrados.

5. Capítulo I. Marco conceptual

5.1. Contexto de la noción de espectador en el teatro

A lo largo de un proceso de formación o creación teatral se levantan día a día, sesión tras sesión, diferentes preguntas sobre el acontecimiento escénico: Se habla sobre el espacio, se reflexiona sobre la expresividad del cuerpo del actor, se investigan técnicas actorales, el director se cuestiona sobre cuál es la manera más adecuada de afrontar una dramaturgia del tipo que sea. Sin embargo, hay una zona boscosa, una zona crucial de la que poco se habla, pero que, paradójicamente, resulta ser la piedra angular del teatro como acontecimiento: El espectador. Y es que el público, ese cuerpo colectivo sin el cual parece que el teatro no podría existir, es de las piezas más complejas de abordar en el gran mecanismo teatral; porque cuando hablamos del público (corpus colectivo) y cuando hablamos del espectador (individuo) estamos hablando necesariamente de estructuras políticas, de organizaciones de cuerpo y espacio frente al servicio de modos de pensamiento imperantes.

El teatro es un suceso comunitario, un acontecimiento en donde los hombres y mujeres son convocados por las preguntas que les competen como comunidad. Y la comunidad es la manera que tiene un colectivo de ocupar un lugar y un tiempo (Rancière, 2010). Es por esta razón que cuando hablamos del público en el teatro, estamos hablando de una forma de organización de cuerpos y de subjetividades en un tiempo y en un espacio, y que estas formas de organización son determinadas por funciones relativas a variables políticas de la misma comunidad. El teatro como acontecimiento es una sinécdoque de la vida, y como en la vida, también hay estructuras que replican formas de poder.

Es pues, en consecuencia, necesario revisar las dinámicas políticas que se validan y se replican al interior del público antes de hablar sobre su integración como sujeto activo en la poética de una obra. Es importante reconocer cómo hemos pensado al espectador en el teatro de occidente, identificar los roles que se le han asignado en el acontecimiento teatral y el por qué se le han asignado de determinada manera.

Podría decirse que la historia del teatro en occidente comienza con la tragedia griega, pero para poder hablar de la tragedia tenemos que hablar del ditirambo, el ritual dedicado a Dionisio. Es

en el ritual donde una comunidad actualiza los mitos que dan sustento al origen de sus pueblos; en el mito se explica el nacimiento de la vida de los hombres y las mujeres de una sociedad, se sustenta el origen de sus prácticas de caza, de cultivo, de crianza, se determinan los significados que como colectivo le asignan al amor, a la familia, a la política, a la muerte y a la vida. Y todo mito, al ser una narrativa en donde la fe busca sublimarse, contiene unas fuerzas naturales que se personifican: Zeus para personificar el trueno, Dionisio que personifica la embriaguez y las pasiones, Apolo el equilibrio y la armonía de la razón, Afrodita da forma al amor, e.t.c. Así una comunidad va tejiendo explicaciones para sustentar sus orígenes a través de personajes míticos. Pero estos personajes, estas “analogías” necesitan ser verificadas, actualizadas y confirmadas en la práctica de la vida de los hombres, y es allí en donde el ritual encuentra su sentido: En la actualización. En el rito una mujer danza para comprobar, gracias a su estremecimiento corporal y emotivo, que Dionisio existe, y que existe porque ella puede sentir que habita en su cuerpo, que la atraviesa. De esta manera, el ritual necesita de la implicación del cuerpo para cumplir su función; en él no hay separaciones, todos los cuerpos están dentro de un trance común, todos los cuerpos danzan y cantan.

Posteriormente, con el nacimiento de *La Poética*, Aristóteles desenvuelve el ditirambo para llegar a la idea de Tragedia. Allí, redirecciona la mirada sobre el acontecimiento, privilegiando de él el elemento narrativo; la forma en la que el poeta (Sófocles, Eurípides y Esquilo) organiza los acontecimientos del mito (la fábula). Si en el ditirambo (el ritual) el foco se encontraba en el canto y la danza de los participantes, en la tragedia se encuentra en la elaboración poética del autor. Como consecuencia, si el objetivo de la comunión ya no es actualizar el mito con el cuerpo, si no recordarlo con la razón, entonces las funciones de los cuerpos se reorganizan y se redistribuyen los roles en el acontecimiento. Ahora, en la tragedia, como hay una organización cronológica de sucesos determinada por un autor, entonces debe haber un cuerpo que la sublime en una forma y también un sujeto que la lea. Con *La Poética*, Aristóteles reasigna las funciones de los cuerpos en el ritual ordenándolos en dos: Quien hace y quien ve hacer; El poeta y el lector, el actor y el espectador, el productor y el receptor (Sánchez, 2002).

Ahora bien, la disolución del ritual en la tragedia trae consigo una implicación más: La transformación del concepto “Catarsis”. Esta noción, en el ritual, atendía a la liberación emocional que tenía lugar después de una implicación corporal y emotiva directa dentro del acontecimiento; quien danzaba y cantaba entraba en un trance que, al ser entendido como el atravesamiento de fuerzas divinas, desembocaba en la sublimación emocional. El ritual era catártico porque implicaba

al cuerpo con todas sus acepciones: mente, cuerpo y emoción. Por otra parte, con la tragedia, la concatenación racional de sucesos dentro de la fábula y la transformación de sus personajes generaba en los espectadores un efecto racional de identificación; el espectador comprende a nivel racional lo que le sucede al personaje y se ve en él, terceriza su cuerpo con el cuerpo del actor, ya no tiene que someter su cuerpo a una aventura emocional directa. Así, para el espectador, la catarsis se convierte en un proceso que llega a él como efecto de una afección ajena, implicándolo solamente de forma racional y lejana.

Es así como Aristóteles en una aventura taxonómica logra dividir el espacio teatral en escenario y sala, los cuerpos entre cuerpos que hacen y cuerpos que ven hacer. La Poética no sólo terminaría por definir las bases de una construcción fabular por excelencia, sino también por orientar y restringir las políticas del acontecimiento asambleario que es el teatro. Parecería esto algo insignificante, pero es un movimiento realmente constitutivo del teatro como lo conocemos, de lo que también concebimos y esperamos del espectador, del actor y del autor.

Recordando que el teatro es una sinécdoque de la vida en comunidad, una pequeña parte de ella que funciona como ella misma, es importante señalar las implicaciones que tiene una organización de cuerpos dispuestos para ver hacer a otros cuerpos, enajenándolos de la experiencia: Estaríamos hablando de un modo de construcción de comunidad dispuesta a la aceptación y validación de decisiones pensadas y tomadas por otros. Un modo de organización espectral determina que un grupo de personas pacten aceptar una “nueva realidad” construida por otros.

Y en ese juego de distribución de funciones, definimos lo que se espera de un actor, lo que se espera de un autor y, sobre todo, lo que se espera de un espectador. De él se espera un cuerpo que se encargue de realizar una lectura de símbolos presupuestados por el autor y elaborados por el actor. El espectador es el encargado de armar, de acuerdo a lo que conoce del mundo y a lo que previamente el autor le ha entregado, un rompecabezas que el autor pensó previamente para él. El espectador es arrojado, como es propuesto por Rancière (2010), por el autor en una selva de símbolos puestos para ser descifrados en un tiempo determinado y así llegar a descubrir una totalidad que es la obra; obra que le hablará de su cuerpo usando como extensión el cuerpo de otro.

Aquí se abre, entonces, un nuevo panorama para abordar: Si un espectador tiene como misión entrar en una selva de símbolos para descifrarlos utilizando como medio el cuerpo del actor,

entonces es necesario preguntarse cuáles son las funciones o dónde queda situado el cuerpo del espectador.

Un espectador es esencialmente eso, un cuerpo. Y un cuerpo tiene la capacidad de generar movimiento, que es un fenómeno espacial, que se extiende en el espacio; movemos nuestros brazos, nuestros pies, nuestros ojos, hasta nuestro cabello. También, aunque usualmente no lo estimemos de la misma manera, otras partes de nuestro cuerpo se extienden espacialmente: La producción de imágenes mentales es también un movimiento, pues nuestra conciencia es movimiento cerebral y, por tanto, es también una extensión espacial. Esto quiere decir que el movimiento es también pensamiento y, del mismo modo, el pensamiento es movimiento (Deleuze, 1984).

Las emociones son provocadas y generadas a la vez por diversos movimientos fisiológicos; los vasos sanguíneos se dilatan o se contraen, los órganos segregan sustancias, cerebralmente se despiden hormonas y la piel también sufre alteraciones. Se puede decir, entonces, que se recibe con todo el cuerpo. En ese sentido, la lectura de una obra no ocurre únicamente de manera racional; no es unívocamente una selva dotada de símbolos para descifrar, de piezas para conectar y construir una totalidad. Una obra es también una selva de estímulos que se transforman en movimientos, en sensaciones térmicas, espaciales y emotivas. El espectador piensa, inventa, ama, sufre, admira y ora con su cerebro y con todos sus órganos (Selden, 1972).

Todos los movimientos del actor, los cambios lumínicos y rítmicos son imágenes expuestas para que el espectador las perciba. Y el percibir las implica también una reacción implícita; pues toda imagen es a su vez un movimiento.

De esta manera, si en el escenario hay un estímulo musical, el espectador al escucharlo reconocerá a nivel racional su melodía y sus patrones rítmicos, se producirá en él un efecto emotivo y luego, puede ocurrir, tendrá el impulso de continuar ese patrón rítmico con su cuerpo ya sea danzando o moviendo alguna parte del cuerpo con la música, produciéndose de regreso otro efecto emotivo: Escucho la música, me emociono, danzo y danzar me emociona también. Ese impulso provocado por la escena es un modo de participación del espectador, y puede ser diverso en sus magnitudes: Puede traducirse en danza, en movimientos pequeños, en reacciones vocales o respiratorias.

Una vez teniendo un panorama del espectador en tanto cuerpo que participa naturalmente dentro del acontecimiento teatral, cabe señalar, entonces, que el modo de organización

convencional del espectador en occidente, anteriormente descrito como un efecto aristotélico, restringe el cuerpo de quien percibe y lo invita a dominar sus impulsos de participación para evitar que escalen y así validar la hegemonía de la poiesis actoral y autoral dentro de la organización del espectáculo.

Para el siglo XX este fenómeno ya había sido observado y cuestionado por Antonín Artaud en su teatro de la crueldad, en donde afirmó que el teatro es un ritual purificador en el que se pone a una comunidad en posesión de sus propias energías (Rancière, 2010). Retomando así una idea de catarsis pre aristotélica. Incluso, por otra parte, Bertolt Brecht, en la construcción de un teatro épico y político, observó el mismo fenómeno desde una perspectiva diferente, en donde el teatro es una asamblea en la que el pueblo toma conciencia de su situación y discute intereses, dejando de asumir así la ficción que discurre en el escenario como un cristalizador de su realidad política. En ambos casos, el espectador es visto y valorado por su potencia de acción dentro o fuera de la sala; en Artaud el espectador entra al escenario y reivindica su cuerpo como activo de un movimiento social, y en Brecht, el espectador compara lo ocurrido en el escenario con su vida real, desprendiéndose del efecto ilusorio de los personajes dramáticos y asumiendo la posibilidad de transformación social de su comunidad y la responsabilidad que ésta conlleva.

Estas expansiones del rol del espectador provocaron muchas transformaciones en el devenir del teatro occidental; gracias a ellas nacieron nuevas formas de entender la escena y el espectador. Posterior al teatro épico y al teatro de la crueldad, emerge la performance y el teatro pos dramático en donde comienza una reorganización de los cuerpos en el acontecimiento teatral. En latino América, por ejemplo, Augusto Boal transparenta el funcionamiento político, las heridas y los anhelos de una comunidad; traslapando la pedagogía del oprimido de Paulo Freire con el teatro épico de Bertolt Brecht, Boal (2009) propone un teatro del oprimido, que es foro, que es colectivo, que es invisible, que es pedagógico y transformador. La contemporaneidad apertura prácticas teatrales que expanden la visión del espectador y su organización en el acontecimiento escénico, también, debido a la disolución de la línea que separa la conciencia del espacio, a la interioridad de la exterioridad. Así pues, en el posdrama, los cuerpos nunca se ven como agentes separados de lo que ocurre en el espacio, pues las imágenes “percibidas” son a su vez movimientos realizados, al igual que los movimientos realizados son una forma sensible que la percepción organiza en función de una conciencia intencional de la situación (Deleuze, 1984). Esto, a su vez, trae implicaciones en cuanto a cómo nos relacionamos con la escena como espectadores: En primer

lugar, la herencia aristotélica de la fábula es problematizada, pues no es necesario construir un mapa de signos en función de la concatenación cronológica de sucesos para, posteriormente, sufrir la afección emotiva que trae la construcción fabular (El espectador es más que un verificador del autor). Por otra parte, se expande el espectro de reacciones “posibles” sobre un mismo evento; pues el espectador no sólo lee signos, también está expuesto a sensaciones que son imágenes de orden corporal (recordemos que el cuerpo también es conciencia y pensamiento). En suma, las propuestas escénicas contemporáneas, a partir de sus prácticas y construcción de dispositivos, han proporcionado nuevas perspectivas sobre el rol del espectador y su forma de espectar.

A pesar de lo poco que se aborda el fenómeno del espectador en la teoría teatral, hablar de él siempre es hablar del bíos del teatro y, por tanto, hablar de comunidad. Se puede, en una primera instancia, decir que el espectador es aquel que en una relación poética es quien ve, quien lee, quien interpreta, quien valida la creación y el gesto de otro. También, un poco más allá, el espectador es un cuerpo con potencia performativa que trae el principio vital de una comunidad. Es entonces, el espectador, un cuerpo que ve, que lee, que valida el gesto de otro, que piensa, que siente, que hace y transforma.

Teniendo ya una perspectiva sobre el espectador en tanto su función social y contexto histórico en el teatro, cabe hablar sobre la recepción que es, finalmente, su función dentro del acontecimiento teatral. Como mencioné anteriormente, el espectador no es una figura que haya sido tan estudiada por teóricos teatrales, como sí lo podría ser el autor, el actor, el director y hasta el pedagogo. Entonces, es importante aclarar que los acercamientos realizados en este trabajo al fenómeno de la recepción están inspirados en estudios que se han encargado del mismo fenómeno pero en la literatura; así que, constantemente, estaremos realizando una relación entre teatro y literatura.

Tanto la literatura como el teatro, al ser lenguajes artísticos, buscan la construcción de un producto, de un resultado final, que es la obra de arte: Novela en el primero, puesta en escena en el segundo. Esta obra de arte, al ser planteada como un producto, fue construida para el consumo de alguien; alguien que es el receptor. Entonces, la recepción es la forma de consumo que le corresponde a las obras de arte (Sánchez, 2005). Este planteamiento de Adolfo Sánchez Vázquez (2005) nos retrata la obra de arte como un fenómeno relativo a dos procesos: El proceso de producción, que corresponde al artista y su obra, y el proceso de recepción que corresponde al

espectador (o al lector). Entonces en el triángulo de relaciones *artista - obra - receptor* se pueden realizar diversas indagaciones sobre cada uno de los puntos. En este caso nos interesa específicamente el punto del triángulo que le corresponde al receptor.

5.1.1. La recepción en la modernidad

Entendiendo que el receptor es receptor en tanto que percibe una obra, su papel se encuentra determinado por las dinámicas de lo que percibe. Entonces se ha precisado al receptor de dos formas: Un receptor que tiene el deber de reproducir las intenciones del autor, o un receptor que reproduce lo que la obra encierra en sí misma. Estas dos formas modernas de entender la actividad de la recepción encierran en un rol pasivo al receptor, pues de éste no hay nada que pueda ser aportado a la consumación del acontecimiento, pues en la modernidad la obra se consideraba autónoma, completa y, por supuesto, su propia medida, y más importante aún: La obra es su propio fin, su propio objetivo; pues no obedecía a intereses externos a ella, no era el vehículo de nada más que sí misma. Así que al receptor no le quedaba otra tarea mayor que la contemplación. Para el arte de la modernidad el modo de consumo imperante era la recepción contemplativa que, en otras palabras, es también pasiva. De allí que nazcan dispositivos encargados de administrar la recepción: Los museos, el teatro a la italiana, las salas de conciertos, etc. Incluso hoy, en la mayoría de estos lugares, las políticas de recepción siguen privilegiando la contemplación y la pasividad como modo de consumo.

5.1.2. La recepción premoderna o no occidental

En el caso de las obras previas a la modernidad, en su mayoría, obedecían a un comportamiento *extra estético*. Esto quiere decir que las obras servían a un propósito diferente, externo a ellas mismas: ya sea un fin político o religioso. Así que las obras necesitaban de algo más para ser percibidas, pues estas eran nada más un vehículo entre el receptor y algo más; como sucedía, por ejemplo, en el anteriormente nombrado ditirambo. Al ser la obra un puente, entre ese algo y el receptor, el universo del receptor cobraba mucha más importancia, pues la conexión con la obra era mucho más intensa, ya que esta venía cargada de todos sus códigos culturales. Las

catedrales medievales de la iglesia católica son un buen ejemplo; cada decisión arquitectónica, cada color escogido buscaban conectar a los creyentes con la divinidad, pues la catedral, más allá de ser un edificio, era un dispositivo para actualizar la fe, en donde las acciones del receptor eran fundamentales para terminar de llenarlo de sentido.

5.1.3. Otras miradas sobre la recepción

En un capítulo que titula *Antecedentes de la estética de la recepción* Adolfo Sánchez Vázquez (2005), en su libro *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, sostiene que han sido diversas las miradas que varios autores han planteado sobre la recepción: Platón sostiene que los lectores se alejan del mundo de las ideas gracias a los poetas, Aristóteles que la poética purifica gracias a su efecto de catarsis, Karl Marx desde la crítica a la economía política describe que la producción y el consumo son una relación estrecha, codependiente e indisoluble; de forma más expresiva, Paul Valéry declara: “Mis versos tienen el sentido que el lector les quiera dar”. Y más interesante todavía, Sartre propone un trabajo cooperativo entre producción y recepción, reconociendo que en toda producción hay una *zona de indeterminación*, que son esos espacios vacíos dejados por el autor y posteriormente llenados por el lector.

5.1.4. Los puntos de indeterminación

Roman Ingarden, filósofo y padre de la estética de la recepción, profundiza en lo que Sartre llamó *zonas de indeterminación*. Ingarden (1989) aclara que los puntos de indeterminación no son vacíos casuales o descuidos del autor; sino que dicha indeterminación ocurre porque la estructura esquemática de la obra no alcanza a narrar todo lo que se puede decir del objeto representado. Es decir: Una obra no puede, debido a sus límites estructurales, representarlo todo.

Entonces, gracias a estos puntos de indeterminación, podemos reconocerle una función al lector o receptor, función que siempre ha tenido pero que las estéticas de la recepción modernas no permitían observar, al pensar las obras como seres autónomos y terminados. Es al reconocer que una obra tiene zonas indeterminadas, que podemos nombrar una de las funciones del receptor: determinarlas, completarlas, llenarlas. A esta acción de determinar lo indeterminado Ingarden

(1989) le llama *concreción*. Es, entonces, la *concreción* un gesto de cooperación entre productor y receptor, pues dos lecturas se encuentran: La obra necesita que el lector determine lo que en ella no está dado, y el lector necesita las cualidades objetivas que le da la obra para poder poner lo que él piensa que le hace falta. Sin obra y sin receptor no hay *concreción*. Esta idea de Ingarden confirma lo que quiso decir Paul Valéry (1990) en su *Teoría poética y estética*: La obra sólo ocurre en el acto, en el acontecimiento de la lectura.

Del mismo modo, podemos trasladar esta idea de concreción al acontecimiento teatral; pues esa selva de signos de la que hablamos anteriormente, también tiene trayectos indeterminados por su incapacidad estructural de narrarlo todo, de representarlo todo. Es allí en donde el espectador toma una importancia vital para el desarrollo del acontecimiento escénico, pues gracias a él se completan los constructos formales de la obra. Esto que Ingarden (1989) llamará para la literatura *concreción*, en el teatro lo hemos nombrado vagamente como el contrato ficcional. Lo que reitera que sin espectador no hay teatro.

Ahora bien; es importante agregar que cuando se habla de *concreción*, se está hablando del tejido de varios elementos. En la obra, el autor plantea una serie de posibilidades, de códigos, de elementos propios de la obra; esta información le sugiere al receptor un camino por el cual hacer su lectura para posteriormente determinar lo indeterminado y así poder llegar a la concreción. Sin embargo, en el aporte del receptor también se encuentran aspectos particulares a tener en cuenta: la lectura no sólo se determina con los presupuestos de la obra; se determina también con las circunstancias particulares del receptor. Al leer, el receptor hace una inversión de sus códigos culturales, sociales y políticos. Es por esta razón que toda concreción es distinta; y como la concreción, según Valéry (1990), es el momento en donde nace la obra, entonces cada lectura es nuevo nacimiento, pues no hay manera de que varios lectores determinen lo indeterminado de la misma forma. Lo anterior, lo nombra Jan Mukařovský (2000) como los *valores literarios* y *valores extraliterarios*; siendo los valores literarios aportados por el autor en la obra, y los extraliterarios aportados por el lector con su trasfondo cultural.

5.1.5. *El horizonte de expectativas*

En *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, Sánchez (2005) enumera siete tesis sobre la estética de la recepción. Pero en este caso, quiero centrarme particularmente en la idea del *Horizonte de expectativas*. Este concepto es utilizado como un sistema referencial objetivable de las expectativas del receptor; es decir, de lo que el lector o espectador espera de una obra. Entonces, cuando hablamos de lo que el receptor espera de una obra, no hablamos únicamente de lo que él desea encontrarse en la obra; también hablamos de un sistema de referencias, una enciclopedia de experiencias que pueden serle útiles al receptor para enfrentarse con la obra. Este sistema referencial es objetivable y:

- Surge con el momento de aparición de la obra: El receptor tiene como referencia para la lectura de la obra el momento histórico en el cual fue creada. De aquí que resulte una imprecisión juzgar una obra del pasado en términos actuales, por ejemplo.
- Contempla un conocimiento previo del género: Al reconocer unas características sistemáticas que anexan la obra a un grupo de piezas con propiedades similares, el lector tiene una referencia más para apoyarse.
- Contempla un conocimiento previo de la temática: Los temas tienen consigo una enciclopedia cargada de conceptos e imaginarios.
- Contempla un conocimiento previo de la forma: La forma se traduce en estructura, y la estructura le permite al receptor navegar al interior de la obra.
- Reconoce el contraste entre el lenguaje poético y el lenguaje práctico.

Todo este conocimiento previo le fue suministrado al lector por las obras leídas o vistas anteriormente. Entonces, el *horizonte de expectativas* se constituye por experiencias previas tanto *literarias* como *extraliterarias*. Del mismo modo sucede en el arte teatral; un espectador tiene como herramienta de referencia sus experiencias previas *teatrales* y *extrateatrales*. Es importante que le prestemos atención a esta analogía que hago, pues lo *teatral* y lo *extrateatral* nos servirá de apoyo para el desarrollo de este trabajo.

Del *horizonte de expectativas* (Sanchez, 2005) se despliegan otras tesis que deben ser tenidas en cuenta:

El receptor debe ejercitar la *distancia estética*. Es decir, debe ser capaz de reconocer y mediar entre el horizonte propuesto por la obra y el horizonte que él ya posee. En otras palabras: debe reconocer y mediar entre lo que la obra le propone y lo que él quiere y le es cómodo de ver o leer. Esto es importante, pues el receptor al encontrarse con obras distantes estéticamente amplía sus horizontes de expectativas, lo que le permitirá enfrentarse a otro tipo de obras con otros horizontes. Esto explica que el ejercicio de receptores con horizontes amplios motiva la proliferación de obras con horizontes amplios. Nuevamente recordamos la estrecha e indisoluble relación entre producción y recepción. Es así como la literatura y el teatro no son solamente una imagen que representa lo social, sino también una experiencia que amplía los horizontes de la praxis social: Un libro y una obra pueden cambiar trasfondos sociales y culturales.

Las estéticas de la recepción anteriormente nombradas contemplan este acontecimiento como un fenómeno relativo a procesos racionales únicamente: El receptor percibe la obra, determina los puntos sueltos en la cadena de acontecimientos y llega a la concreción de forma inteligible. Sin embargo, es importante recordar que estos estudios de las estéticas de la recepción tienen como objeto de estudio los productos literarios. Entonces, al trasladar sus hallazgos y los utilizamos para estudiar lo ocurrido en el acontecimiento teatral, nos encontraremos con nuevas formas en las que el receptor y el productor crean concreción: El teatro, al ser un lenguaje artístico que contempla tanto el tiempo como el espacio, la construcción rítmica como atmosférica, crea también, gracias a sus dispositivos, caminos de afección sensorial. Esto quiere decir que el receptor (o el espectador) aporta a la concreción de la obra a partir de su cuerpo; lo que este siente, cómo este transpira, cómo ocupa un espacio, como determina la mirada de los otros.

5.2. El espectador actuante (Devenir y paradoja)

Cuando se está creando una pieza teatral, luego de configurar cada uno de los elementos de la puesta en escena, al llegar el momento de organizar al espectador es común pensar en él como un agente cuya responsabilidad y función dentro del acontecimiento escénico es receptor: Percibir con sus sentidos lo que ocurre en el espacio y en el tiempo y, en relación a ello, hacer una lectura de signos y símbolos para posteriormente tejer sentidos, generalmente de forma cronológica: causa - efecto. Y de esta forma, hemos construido, en la dinámica teatral, una identidad de espectador,

un conjunto de códigos que hemos tejido para poder decir “a ciencia cierta” qué es un espectador y que no, y en relación a ello poder prever cuáles son sus acciones, deberes y funciones dentro de un acontecimiento escénico. Si bien, es acertado pensar en el espectador como se acaba de definir, para efecto de esta investigación es importante expandir dicha perspectiva y poner en el mapa nuevas acepciones de recepción, nuevas dinámicas teatrales.

Sabemos entonces que un espectador es quien percibe. Por otra parte, sabemos también que el actor es quien actúa, y que actuar es sinónimo de accionar, de realizar acciones. En ese orden de ideas, un actor no percibe acciones y un espectador no las realiza; entonces un actor no es un espectador y un espectador no es un actor, siendo restringidos con los términos. Esto sirve para explicar la organización de cuerpos y de roles en el espacio teatral, para definir los límites seguros de lo que cada persona viene a hacer en este encuentro. Cuando una persona llega a la taquilla y compra la boleta para la obra, en el momento en el que la compra, también está firmando un contrato donde enuncia implícitamente qué se puede esperar de su presencia y que no. De igual forma, cuando el actor llega unas horas antes al teatro y comienza su rutina de entrenamiento para la escena, está acudiendo al mismo contrato y también pone en él cuáles son sus responsabilidades. Este contrato, al delimitar la identidad de ambos sujetos, crea una distancia que ha generado comodidad en quiénes hacen parte de un acontecimiento teatral. Es así como el espectador siente la seguridad de disfrutar de la obra en la condición de anónimo, pues tiene la certeza de no ser expuesto en el escenario y poder camuflarse en el corpus colectivo del público.

Entonces, cuando se propone que el espectador entre al escenario a realizar acciones, parece que toda la maquinaria de la estructura teatral temblara porque se adjudica a esta proposición el efecto de un cataclismo que elimina la seguridad del contrato mencionado anteriormente. Se piensa entonces que no es posible que un espectador entre al escenario a accionar, porque no es esa su función, porque es la función del actor que se ha preparado durante meses para estar en ese rol. Y, en efecto, entra a la discusión el juego de identidades de “un actor actúa” y “un espectador especta”. De esta manera, la identidad se convierte en el respaldo de un modo de organización teatral que separa los cuerpos; ella resguarda la integridad de los roles definidos. La identidad es lo que mantiene esta política teatral tradicional en donde a un espectador no se le es permitido entrar al escenario. Pareciera entonces que el *espectador* y el *actor* a pesar de compartir un mismo tiempo y espacio, en sus identidades y lo que estas implican, se encuentran alejados uno del otro.

Pero es posible construir un puente entre ambos, es posible agenciarlos sin que los dos pierdan ninguna de las características de su identidad: ir en busca de un *espectador actuante*. Un *espectador actuante* es el encuentro entre estos dos términos posibilitado por el devenir.

El devenir es un encuentro o relación entre dos términos heterogéneos que se desterritorializan mutuamente (Zourabichvili, 2007). En este caso, un espectador que se sube al escenario, capta la atención de toda la sala y al ejecutar acciones entra en contacto con la función de un actor, se permea de ella en el acontecimiento sin abandonar su identidad de espectador; en otras palabras, es un espectador que, al actuar (accionar), deviene actor, es un espectador que en la coyuntura del acontecimiento es un sujeto actuante, un *espectador actuante*. En este orden de ideas, el devenir no destruye por completo la identidad, sino que expande sus límites para posibilitar nuevas formas de sentir y de vivir (Zourabichvili, 2007). Así el espectador no se diluye en su identidad de ser quién percibe; más bien desplaza los límites de su identidad y entra en contacto con otra para expandir su forma de habitar el acontecimiento teatral. Del mismo modo, el agenciamiento ocurre también con el actor; cuando el espectador deviene actuante, él deviene receptor. Entonces ser *espectador actuante* es habitar en el entre de las dos formas; ser quien lee y construye a partir de una selva de signos, y ser también quien escribe y dispone los signos. El devenir no delimita ni separa, como es entendido por Deleuze (1989), más si tira de los dos sentidos a la vez: El *espectador actuante* no percibe sin actuar y no actúa sin percibir, lo mismo que el actor.

En este sentido, el *espectador actuante* reencuentra al teatro con su función asamblearia y ritual, reorganiza los cuerpos en el acontecimiento y los dispone en un lugar de paridad. Entonces, de igual modo, se encuentra otro acontecimiento de *devenir puro* (Deleuze, 1989): el teatro deviene ritual, deviene asamblea. Es así como los límites de identidad del teatro se expanden al mismo tiempo que se expanden los límites identitarios de sus participantes, indefiniendo así nuevas funciones políticas, nuevas formas de organización de cuerpos, nuevas formas de construcción de comunidad.

5.3. Referentes de prácticas artísticas con la misma pregunta

- Sleep no more (2011): Esta obra se desarrolla en un hotel abandonado de Nueva York y los espectadores son invitados a vagar libremente por el espacio, interactuando con los personajes y objetos que encuentran en su camino. Creado por Punchdrunk (Reino Unido)
- Then she fell (2012): Inspirado en la vida y obra de Lewis Carroll, los espectadores son guiados a través de un hospital psiquiátrico mientras interactúan con los personajes y escenas surrealistas. De Third Rail Projects. Dirigida, diseñada, escrita y coreografiada por Zach Morris, Tom Pearson, Jennine Willett
- La casa de Bernarda Alba (2012): Esta obra clásica de Federico García Lorca se presenta como un taller de teatro en el que los espectadores son invitados a unirse a los actores y explorar los temas de la obra a través de la improvisación y la discusión. Adaptado por Tim Crouch (Reino Unido).
- Rimini Protokoll (2002): Esta compañía de teatro se especializa en la creación de obras participativas que involucran a los espectadores como actores y creadores de la obra en sí misma. Algunas de sus obras más conocidas incluyen "100% Ciudad" y "Best Before". Creado por Rimini Protokoll (Alemania)
- The drowned man (2013): Esta obra se desarrolla en un espacio inmersivo que recrea una ciudad abandonada en la década de 1960, en la que los espectadores pueden explorar libremente y seguir a los personajes mientras descubren pistas y secretos. Creado por Punchdrunk (Reino Unido)
- Acceso controlado (2009): Esta obra se presenta como una visita guiada a una estación de policía en la que los espectadores interactúan con los personajes y son parte de una experiencia que combina teatro, danza, cine y performance. Creado por Mapa Teatro (Colombia)
- The encouter (2015): Esta obra utiliza tecnología de audio binaural para sumergir a los espectadores en la historia de un explorador de la selva amazónica, que se desarrolla en un espacio inmersivo y en constante evolución. Creado por Simon McBurney y Complicite (Reino Unido) en 2015

-
- *Titus andronicus* (2014): Esta obra utiliza técnicas de teatro físico y malabares para contar la violenta historia de Shakespeare en un ambiente interactivo, en el que los espectadores son parte activa de la acción. Adaptado por Aaron Posner y Teller (EE.UU.).
 - *Choose your own documentary* (2013): Esta obra permite a los espectadores elegir el curso de la historia, ya que se presenta como una serie de documentales interactivos en los que los personajes cuentan sus historias en vivo. Creado por Nathan Penlington y Fernando Gutiérrez (Reino Unido)
 - *The last hotel* (2015): Esta obra se presenta como un encuentro entre dos parejas en un hotel decadente, en el que los espectadores son parte del público que asiste a una performance de ópera. Creado por Enda Walsh y Donnacha Dennehy (Irlanda)
 - *Fiesta de los muertos* (2011): Esta obra se presenta como una celebración de la muerte en la que los espectadores son invitados a participar en la creación de altares y ofrendas en honor a sus seres queridos fallecidos. Creado por Lagartijas Tiradas al Sol (México)
 - *The object lesson* (2016): Esta obra utiliza objetos cotidianos y tecnología de video en vivo para crear un ambiente en el que los espectadores pueden explorar la relación entre las cosas y los recuerdos. Creado por Geoff Sobelle (EE.UU.)
 - *Her majesty's secret theatre* (2018): Esta obra se presenta en un lugar secreto que solo se revela a los espectadores después de comprar las entradas. Los espectadores son parte de la historia y pueden interactuar con los personajes y tomar decisiones que influyen en el desarrollo de la trama. Creado por Secret Theatre Project (EE. UU.).

6. Capítulo 2: El espectador actuante en Federico

6.1. Antecedentes del proceso con el espectador actuante

Durante el año 2021 realicé el proceso de creación de la obra *Antiescuela*. En este proceso de creación de puesta en escena, en donde nos interesamos por la técnica de improvisación teatral planteada por Keith Johnstone (2021) en su libro *Impro*, no como un método para la puesta en escena si no como un contenido temático, nos comenzamos a cuestionar sobre la espontaneidad, el pánico escénico, la originalidad y la creatividad. En el proceso de creación de la obra detectamos que, si bien estos términos anteriormente mencionados nos atañen a los artistas de la escena, también son temas que inquietan a todo tipo de personas en todo tipo de situaciones. A todos nos ha inquietado el asunto de la creatividad; muchas veces nos hemos enfrentado al llamado bloqueo creativo, hemos asumido que no somos personas creativas o talentosas, incluso, de no ser alguien relacionado con las disciplinas artísticas, podría pensarse que el no ser un artista lo aleja de ser un sujeto creativo, pues: la creatividad es una propiedad que se nos adjudica solamente a los artistas. Y así también el proceso de creación se cuestionaba y exploraba la idea de la espontaneidad; qué es, cuándo, cómo ocurre y a qué se debe que alguien sea más o menos espontáneo. Lo mismo que el pánico escénico: nos interesaba indagar en sus causas, comprenderlo como fenómeno, explorar sus límites y sus riesgos en la escena. Así fue como en el proceso de indagaciones y exploraciones para la creación, concluimos que era importante hacer de este proyecto una obra abierta en donde los espectadores participaran de forma intensa dentro de las escenas, pues es la manera más directa de explorar el ser creativo que habita en cada persona.

Así fue cómo nos abocamos a explorar durante el montaje de la obra los posibles modos de participación del espectador; nos preguntamos cómo debía participar, de qué forma debía entrar al escenario, nos preguntamos también si debía existir un escenario, cómo construir los dispositivos para posibilitar la participación. Y en ese proceso, también nos enfrentamos al reto de ensayar una obra hecha para *espectadores actuantes* sin tener la presencia de ninguno en la sala de ensayo. Entonces poco a poco fuimos integrando espectadores invitados para experimentar con ellos durante los ensayos. Cada ensayo era la confrontación con una pregunta o un reto nuevo frente a esa modalidad de teatro que no habíamos experimentado antes como grupo o como espectadores;

teníamos que descubrir de manera empírica la forma para que lo que queríamos lograr pudiese funcionar.

Posteriormente, en el estreno y analizando lo sucedido en las funciones que iban pasando, nos realizamos nuevas preguntas, nos enfrentamos a retos propuestos por los acontecimientos de las funciones; tuvimos que ajustar la obra mientras ésta iba tomando trayectoria y consistencia. Quizá el empirismo soportado por la observación, el ensayo - error, la retroalimentación, fue ayudándonos a consolidar Antiescuela como una obra que esboza un modo de recepción diverso en el escenario teatral de Medellín. Sin embargo, la pregunta por un espectador con alto grado de participación dentro de la escena me quedó como una inquietud personal, pues era una puerta que apenas había alcanzado a abrir y que necesitaba traspasar porque desde afuera logré ver un paisaje inmenso y lleno de posibilidades expresivas.

La creación de Antiescuela fue una exploración empírica, casi a ciegas del terreno que en esta investigación deseo experimentar con herramientas más sólidas. En este proceso investigativo, por ejemplo, cabe la oportunidad de preguntarse qué es un espectador, cuál es su función y cuál su trayecto a lo largo de la historia. Y claro, al preguntarse uno por el espectador, se está preguntando de paso por el teatro y la comunidad. Y la perspectiva del teatro como comunidad hace parte también de mi forma de acercarme a la creación artística, pues comprendo el acontecimiento teatral como un momento de encuentro y de ritual.

Por otra parte, el interés en el *espectador actuante* es también un deseo de explorar en la potencia expresiva y creadora del ser humano, pues un tipo de visión tradicional del espectador afirmarí que la expresividad es una característica solamente de los artistas, que para crear es necesario haber cruzado por una experiencia que consolide a un sujeto y lo identifique como artista, o específicamente actor en este caso. Entonces, el interés que moviliza este trabajo investigativo también expande la mirada sobre la potencia creadora del ser humano sin importar ningún tipo de adjetivación; demostrar que la expresión y la creatividad es más un músculo que se ejercita y no un don con el que se nace. Esto, a su vez, es dar una mirada a todo aquello que nos conecta como especie, pues reconocer que la creatividad y la expresión son inherentes al ser humano es también afirmar que hay un cúmulo de información simbólica colectiva y una capacidad de crear significados que ha sido heredada a lo largo de nuestra historia evolutiva (Nachmanovich, 2013).

Pensar en un *espectador actuante* es pensar también en la herencia de todo aquello que nos hace humanos.

Antiescuela fue la obra con la que exploré, desde la dirección, mi primer contacto con el espectador actuante. Sin embargo, esta obra, caracterizada en su mayoría por elementos del posdrama y performance, se configuraba como una obra abierta, con pocos elementos de representación, pues carecía de fábula, de personajes dramáticos, de acciones dramáticas. Esta era una obra que dejaba una amplia margen para la participación del espectador, lo que generaba entre los espectadores y la obra una *distancia estética* muy larga pues era una propuesta que le exigía mucho a los espectadores: Poco por ver, mucho por hacer. Esto se debía a que la fuente de creación, la pregunta sobre la cuál se erigía la obra era el espectador mismo y sus posibilidades expresivas, así que resultaba coherente que la mayor parte de performatividad dentro de la puesta viniera del cuerpo de los *espectadores actuantes*. Esto configuraba a Antiescuela como una obra sobre los espectadores, por los espectadores y para los espectadores.

Ahora bien: Federico es una puesta en escena que no tiene como centro temático al espectador, sino que usa al espectador como un recurso para construir dispositivos escénicos. Es decir: El espectador en su acontecimiento de *espectador actuante* es un recurso para configurar la experiencia escénica, así como el actor, así como la plástica escénica, así como la iluminación y la música. Podríamos decir, en otras palabras, que en este caso el espectador está trabajando en colaboración con la puesta para configurar su propia experiencia. Así pues, el *espectador actuante* es un cocreador que trabaja en conjunto con la obra para hablar de un determinado contenido: Federico García Lorca.

6.2. El espectador actuante en Federico

Recordando que una obra de arte, en este caso teatral, es también un evento relativo a los procesos de Producción y consumo; es importante enmarcar el montaje de Federico en una dinámica que nos permita ver con claridad el tipo de espectador (consumidor) al cual se encuentra, no solamente dirigido, si no con el que también establece un vínculo de interlocución.

Anteriormente, gracias a Las Estéticas de la Recepción, establecimos dos diferentes dinámicas de recepción: Estética y extra estética. Siendo la primera una vinculación de consumo

en dónde la obra es el eje fundamental, pues ella es su propio fin y por eso se encuentra contenida dentro de sí toda la información para su consumo, estableciendo en el receptor o espectador unas políticas de consumo contemplativas que no incluyen dentro de la lectura de la obra elementos correspondientes al universo propio del receptor. Podríamos decir, entonces, que esta modalidad de consumo corresponde a un tipo de teatralidad más convencional, en donde la poiesis autoral encierra dentro de la obra toda posibilidad de sentidos y no deja al receptor otra tarea más que unir la información contenida en la obra misma (o en otros casos, en el autor) para completar sus *zonas de indeterminación*. Por otra parte, se planteó también una dinámica de recepción *extra estética*: Esta establece un vínculo horizontal entre la obra y su consumidor, pues aquí el eje fundamental está por fuera del universo interno de la obra; ésta deja de ser el fin y se convierte en el medio. Aquí el vínculo entre obra y receptor es un apalancamiento para que el espectador, por medio del dispositivo, que es la obra, acceda a algo más allá. En otras palabras: La obra sirve a un objetivo mayor, ya sea político, religioso o cultural. Y para lograrlo necesita de elementos que se encuentran por fuera de sí misma; necesita de elementos *extra estéticos*. Estos elementos, generalmente habitan en el universo prosaico del receptor: su fé, sus principios, sus códigos morales, sus territorios. Aquí, para la *concreción* de los *puntos indeterminados* es necesaria una dinámica de colaboración entre el universo estético y el extra estético.

En ese orden de ideas, *Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca* es una obra de teatro que responde a dinámicas *extra estéticas*, pues la obra no enmarca al espectador en un modo de consumo contemplativo. Por el contrario, la obra establece con el espectador un vínculo simbiótico en donde se reconoce que la obra requiere del universo *extra estético* del espectador para su *concreción*, pues ella no contiene un sistema de sentidos sólidos e irrefutables. Por otra parte, la obra, al renunciar de la contemplación como dinámica de consumo, se propone ser un dispositivo para hacer que el receptor entre en contacto con algo más allá de ella misma: Conectar experiencialmente con la pasión del poeta (Federico García Lorca en este caso).

Es esta última afirmación la que enmarca la propuesta de espectador que trae este proyecto: Un espectador que hace uso de todas sus dimensiones para colaborar con la *concreción* de una obra. En *Federico*, el espectador hace uso de todos sus recursos *extra estéticos* para llenar esos *puntos de indeterminación*. Hace uso de su cuerpo, de su voz, de sus recuerdos, utiliza sus emociones para transformar la atmósfera y el ritmo de la obra. Porque, finalmente, lo importante

no es la narración de la vida y obra de García Lorca, sino todos esos puntos en común que lo conectan con el espectador, esos puntos en donde el espectador siente vivir a Federico dentro de sí:

“Lo amé, lloré porque tocó mis fibras al preguntarme directamente por mi emoción y crear con ella” (Espectador actuante de la obra, 21 de mayo de 2023).

“Pensé en mi pasado, en la historia de amor simple. Pensé en el vacío de no hacer lo que me gusta. Pensé que tal vez cuando dije que lo veía a él, también me veía a mí” (Espectador actuante de la obra, 21 de mayo de 2023).

“Para mi fue mágico lo que se logró con cada uno. Nos volvimos casi parte del hilo conductor que se teje en los ensayos, y me hace sentir cercana al personaje” (Espectador actuante de la obra, 21 de mayo de 2023).

Es entonces, el *espectador actuante* un sujeto que redefine los vínculos de producción y consumo teatral, pues establece una relación de interlocución entre él y la obra, pues la obra requiere de su capacidad performativa para concretarse. Esto quiere decir que el *espectador actuante* en *Federico* es un interlocutor que permea la obra con gestos e información *extra estética*: construye sentido con su forma de mirar, construye sentido con su forma de reír o de llorar, configura atmósferas y ritmos con su presencia dotada de libertad para hacer. En otras palabras: El *espectador actuante* de *Federico* transforma los elementos *extra estéticos* en elementos *estéticos*, fusiona la vida con la obra para conectar su vida con un fin poético.

Esta propuesta no propone ser una obra inmersiva, pues esto implicaría un vínculo en donde la obra se sobrepone al receptor, sumergiéndolo en un estatus de subyugación en donde debe dejarse sobre estimular para conseguir un efecto de ilusión total. Por el contrario, el vínculo que *Federico* le propone a su *espectador actuante* es un vínculo de paridad, algo parecido a un abrazo, en donde el *espectador actuante* puede sobreponerse a la obra o esta pueda hacerlo también con él para juntos construir, no un efecto ilusorio, si no una simbiosis entre vida y obra de arte.

Así pues, el *espectador actuante*, dentro del acontecimiento escénico, reivindica al teatro con las premisas del ritual, organizando nuevamente los cuerpos, diluyendo las fronteras entre la poesía, la música y la danza, levantadas por Aristóteles con su idea de tragedia. Esta propuesta de *recepción* le regresa el carácter de participante a quien acude al teatro. Por otra parte, vuelve a poner la mirada sobre una idea de teatro foro o asamblea, dando un espacio para la reflexión del

espectador (como fue mencionado desde Brecht) y reivindicando sus pulsiones y principios vitales (como fue planteado a partir de Artaud). También establece una dinámica de recepción que no concibe el pensamiento y el movimiento como dos planos diferentes o desconectados, pues reconoce la generación de imágenes como un camino hacia la danza y, del mismo modo, ve en la danza la forma de organización corpórea de imágenes y pensamientos. En conclusión: El *espectador actuante* de *Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca*, es un interlocutor escénico que piensa con el cuerpo y se mueve con el pensamiento, que colabora con la obra para concretarla y poder acceder a una experiencia que la trasciende.

7. Capítulo III. Trayecto metodológico de creación escénica

La puesta en escena como trayecto de creación se realizó a través de laboratorios que involucraron los mundos simbólicos de los actuantes: actores, músicos, espectadores, director. El fin de estos, fue afirmar el proceso como eje principal de creación, fueron: espacios de búsqueda, tanto de conceptos, imágenes, afectos, tensiones; espacios de integración de los distintos imaginarios del colectivo; espacios de concreción para la puesta en escena, y principalmente el espacio donde el espectador-actuante aportaría creativamente.

José A Sánchez (2008) plantea cuatro coordenadas fundamentales para la construcción de una puesta en escena: El espacio, el tiempo, el actor y el público. Propone que de la configuración de estos cuatro elementos depende la elaboración de los diferentes tipos de dispositivos escénicos: El espacio se vuelve atmósfera, el tiempo deviene ritmo, el actor un subtexto y el público es afectado por la proxemia.

Para la definición del trayecto metodológico - laboratorios de esta puesta, es importante mencionar que el concepto de sistema dramaturgico con el que trabajé tanto en la dramaturgia, como en los laboratorios y la puesta en escena fue el de paisaje escénico.

Dice Lehman (2013) que para Gertrude Stein, el teatro de su momento la ponía nerviosa, dado que, lo que presenciaba estaba siempre en un tiempo diferente al del espectador, lleno de tensiones nerviosas, dramáticas; propone ella, una escena que se pudiera contemplar como si se estuviera mirando un parque o un paisaje en un tiempo continuo y aparentemente estático (obra paisajística) donde el paisaje abandonara la idea de la mimesis y para Stein, la dramaturgia misma, el texto, la puesta en escena debían ser un paisaje.

Por otra parte, el concepto de paisaje escénico se propone también, como una configuración atmosférica a partir de espacios asociativos, como narrativas que relatan la fuerza de los movimientos internos de los personajes, cargadas de acontecimientos, a veces, pequeños, donde priman las emociones, sensaciones y los pensamientos íntimos de quienes narran. Por esta razón, los espacios y elementos contenidos en el paisaje escénico no buscan la concreción de acciones sino acumular evocaciones, estados internos y afecciones.

Desde las teorías de Sánchez y desde el concepto de paisaje escénico propuse un trayecto de creación, una dramaturgia y una puesta en escena basados en este concepto. Así, resignifiqué

estas teorías y propuse cuatro laboratorios, donde el espectador fue el actuante principal: Espectador actuante - Paisajes textual; Espectador *actuante* - Paisaje espacial; Espectador *actuante* - Paisaje Temporal y Espectador *actuante* - Paisaje Corporal.

De esta manera, se confrontó el objetivo principal de esta investigación con una ruta de creación. Los laboratorios posibilitaron colocar al *espectador actuante* en el eje central del trayecto de creación y experimentación escénica, y lo enfrentó a las coordenadas de la puesta en escena anteriormente mencionadas. Para el trayecto de cada laboratorio se dispuso una ruta de ingreso, que permitió poner a dialogar los conceptos con las finalidades y los resultados de los mismos:

- Definición del concepto como punto de partida teórico.
- Definición de la finalidad del laboratorio
- Propuestas de las experiencias escénicas
- Recolección de las percepciones de los espectadores actuantes, abstractas o sensibles.
- Interpretaciones del director - actuante de los materiales producidos en el laboratorio escénico.
- Definición de los materiales producidos dentro del laboratorio que se implementarían en la puesta en escena.

Este trayecto singular aporta principalmente a una participación del espectador más espontánea ya que no se le indujo a que actuara o representara personajes o aprendiera textos sino que desde la propuesta del laboratorio como paisaje, se le invitó a que viviera experiencias lúdicas, sensibles, vitales, sin forzarlo, habitar el espacio como parte de un paisaje e interactuara con él.

7.1. Laboratorio: Espectador actuante - Lugaridad

La escena teatral abarca múltiples intenciones alrededor de la idea del espacio, en muchos casos, conviven sin rechazarse; en primer lugar, tenemos el espacio del teatro o lugar donde se realiza el evento escénico que se divide en espacio de la representación y espacio del espectador. En esta espacialidad llamada cuarta pared, el espectador participa con el espectáculo siguiendo el camino trazado por la mirada del director desde su propia mirada. Dentro del marco de la representación, el espacio se configura principalmente como “lugar” ficcional, allí interactúan los

personajes de la obra: una casa, una iglesia, un balcón, entre otros, sin embargo cuando el teatro rompe la cuarta pared y el espectador abandona la butaca frontal, aparecen múltiples intenciones espaciales, que invitan a los cuerpos de actores y espectadores, a relacionarse de otra manera, a integrarse desde otros sentidos, y por eso, la espacialidad se transforma en una experiencia proxémica, topográfica, simbólica, sensorial. Muchos autores y conceptos han nombrado experiencias distintas sobre la espacialidad, en mi caso, los conceptos de paisaje escénico y lugaridad me abrieron la ruta o posible trayecto metodológico de creación.

De esta manera, la búsqueda espacial que realicé para este montaje, no se limitó a la creación de un lugar, sino a la búsqueda de coordenadas espaciales que enfatizaran lo simbólico y sus cargas de afecto y tiempo. El concepto de Lugaridad propuesto por Mandoki fue fundamental para este laboratorio, ya que pone el foco sobre las fuerzas simbólicas que hacen parte de un lugar o un espacio específico.

Mandoki (2018) diferencia entre espacios reticulares del orden sígnico: (...) “designados por distintos nombres y números en un sistema estrictamente diferencial que permite establecer distinciones basadas en códigos fuertemente convencionalizados desde continentes, países, estados, municipios o delegaciones, colonias, barrios, calles, edificios, departamentos y salones, oficinas o cubículos” (p. 42). Y, por otra parte, espacios del orden de lo simbólico: “el orden simbólico está cargado de energía, materia y tiempo y se pandea, por así decirlo, con la acumulación de experiencias y de los eventos particulares tanto sociales como personales que ahí ocurrieron” (Mandoki, 2018, p. 42). Según la autora, en lo simbólico prima la energía física y afectiva, la materia y el tiempo, por eso los espacios se cargan de significatividad y no de significación. (Mandoki, 2018). En la significatividad se le da importancia a la fuerza de los recuerdos, a las emociones que se han instalado en los objetos o los lugares, emergen de la experiencia, evocaciones, asociaciones y recuerdos. Pero para que exista la significatividad debe haber significación, el excedente se produce por esta relación entre ambos. Este concepto de *lugaridad*, definió una búsqueda importante en este montaje, ya que abrió la ruta de exploración y el trayecto metodológico de la puesta en espacio. Propuse por lo tanto que la espacialidad surgiera de las relaciones y cargas simbólicas entre Federico García Lorca y el director. Los espectadores – actantes ingresarán a un primer plano espacial propuesto como paisaje, por el director.

Tras la lectura y análisis de diversos materiales, tanto textuales como pictóricos y audiovisuales, extraje del universo de Federico García Lorca una asociación que recoge su universo: El toro de lidia en el ruedo: El toro de lidia, que después de una faena de entretenimiento, es sacrificado por su verdugo frente a un público que goza tanto con su vida como con su muerte. Realizar esta asociación entre Federico y el toro de lidia detonó la matriz con la que decidí trabajar: la tauromaquia. Ahora bien, entre el universo simbólico de García Lorca y la matriz definida hay muchos elementos simbólicos en común: El caballo, el toro, el público y la arena. Opté por el último, la arena, como el material plástico principal del cual partir y la circularidad como topografía escénica, entendiendo la topografía desde la arquitectura como el estudio y análisis de las características físicas y geográficas del terreno en el que se ubicará una edificación o proyecto arquitectónico. Es una disciplina que aborda la medición, representación y descripción detallada de la superficie terrestre y sus elementos, como elevaciones, pendientes, curvas de nivel, cuerpos de agua, vegetación, entre otros.

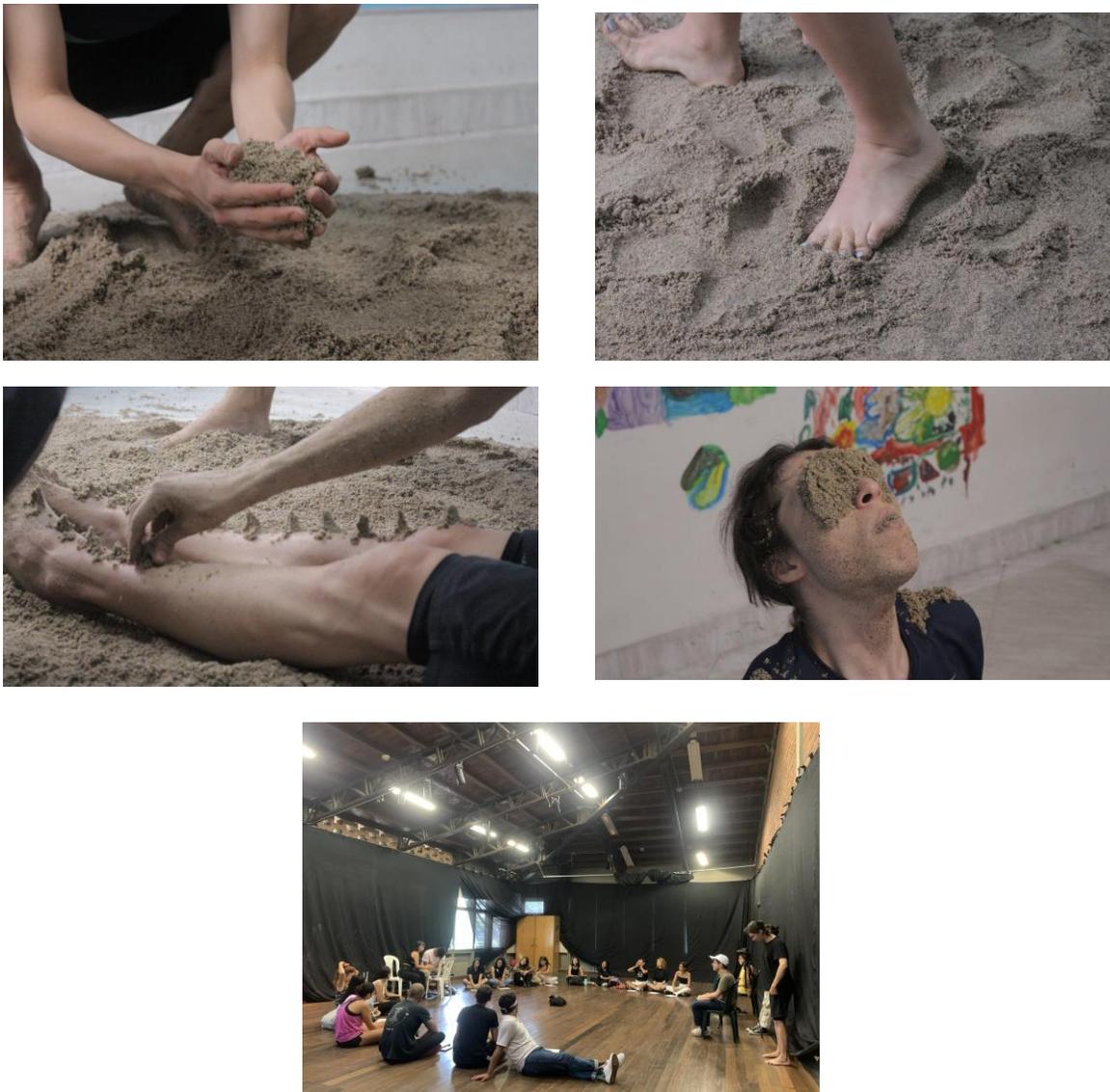
Escogí la arena como el material principal para crear una primera experiencia con el espectador actuante de doble vía: Pensando en esta como un elemento donde el material afecta al espectador y este a su vez afecta el material; así, la arena, deviene lugaridad, no ilustra un lugar específico, sino que permite interacciones diversas como evocaciones y afectos: experiencias que detonan lo simbólico.

- **Finalidad:** Encontrar interacciones, evocaciones y afectos para cargar simbólicamente el material.
- **Descripción:** A los laboratorios fueron citadas algunas personas para que participaran de ellos como espectadores actuantes. Se realizaron varias convocatorias virtuales con posterior citación vía correo electrónico. Gracias a estas convocatorias asistieron, en su mayoría, espectadores jóvenes, personas interesadas en el teatro o en las disciplinas artísticas. En cada uno de los laboratorios se realizaron calentamientos previos tanto corporales como vocales para posibilitar un mejor desempeño a lo largo de las experiencias. Una vez escogido el material, cité a los espectadores actuantes al laboratorio para explorar con ellos las posibilidades expresivas que ofrece el material y así poder decantar imágenes y acciones que pudieran integrarse a la puesta en escena final. Así que escogí diversos temas recurrentes en los materiales (textuales, pictóricos y audiovisuales) anteriormente visitados y

los utilicé como palabras claves dentro de la exploración. Entonces, en un espacio dispuse alrededor de 500 kg de arena y en ella puse a los espectadores actuantes para que, a partir de palabras como amor, muerte, infancia y poesía explorarán con la arena lo que estas les evocaban. Mientras los espectadores actuantes jugaban con el material y las premisas, tomé fotografías y vídeos de lo sucedido para selecciones imágenes que inspiraron la composición de la puesta en escena final.

Figura 1

Laboratorio: Espectador actuante - Lugaridad



Nota. Fotografías de Simón Montoya (Noviembre de 2022).

7.1.1. Percepciones del director frente al laboratorio

Dado que la búsqueda de este laboratorio tiene como finalidad encontrar o construir evocaciones desde lo simbólico, desde la dirección describo las percepciones que surgen a partir de lo explorado con los espectadores actuantes y el material. También las describiré en cortos segmentos titulados de acuerdo a lo que me evocaron, precisamente, desde lo simbólico.

- **La arena como lienzo:** Como se infirió desde el inicio, es un material permeable que, al ser intervenido, permite dejar rastro de quien lo intervino. Por ejemplo, caminar sobre la arena es una acción que no puede ser olvidada por la arena misma, pues esta queda marcada con cada paso, al igual que puede devenir en papel o libreta de apuntes sólo utilizando el dedo para escribir en ella. Por otra parte, ésta no sólo puede fungir como lienzo; también puede separarse y volver a compactarse, se adhiere a los cuerpos, entre muchas otras posibilidades.
- **La arena como cavidad:** Los espectadores actuantes encontraron también en la arena un lugar para guardar, esconder, ocultar, enterrar elementos. Estas acciones ofrecen imágenes que refieren a la muerte y sus rituales funebres, el nacimiento de una planta que brota de la tierra preñada de vida, los pequeños rituales en donde enterramos objetos cargados de afecto con el fin de olvidar y dejarlos atrás. La arena le permitió a los espectadores esculpir, dibujar, esconder, lanzar, enterrar cosas, enterrarse a ellos mismos, enterrar otros cuerpos. También lo que provoca en el espectador actuante es un devenir lúdico que fortalece la propuesta de la obra y de la investigación, pues una vez superada la barrera de mantener limpia la ropa, el espectador actuante no puede resistirse a entrar en la arena y jugar, al igual que lo hacía cuando era niño. Por otra parte, este material genera imágenes muy afines a las temáticas de la obra: Cuerpos enterrados y secos, naturaleza árida, polvo y esterilidad.

7.1.2. Interpretaciones del director:

La experiencia vivida en los laboratorios, me permitió interpretar como director dos vías de participación:

- **Participación espontánea:** Por un lado está quien interviene y crea desde un lugar completamente inconsciente, libre y espontáneo; dejándose guiar por lo que siente en el momento, construyendo su aporte de forma abstracta y no figurativa. Esto permite ver que hay cierto tipo de espectadores actuantes que construyen vínculos de recepción en donde las afecciones no son predisuestas sustancialmente por la razón, si no por sus sentidos. Estos espectadores actuantes, entonces, tienden a vincularse con lo percibido desde su olor, sus colores, la textura, los sonidos.
- **Participación estructurada:** Por otro parte se encuentra quien interviene de forma racional y calculada, pues busca, en la mayoría de los casos, construir elementos figurativos, comprensibles. Generalmente este tipo de espectadores actuantes son quienes construyen vínculos de recepción en donde la razón predomina afectivamente; la construcción de historias, la búsqueda de causas y efectos. Este tipo de espectador actuante tiende a vincularse desde los recuerdos, desde la imaginación de elementos figurativos.

Así pues, decidí encaminar la elaboración de la obra hacia una puesta en escena que pudiera ser un espacio donde confluyen estas dos formas de recepción; una obra que ofrezca dispositivos que vincula, tanto afectos sensoriales como también afectos racionales. Una obra para sentir y para construir.

7.1.3. Resultado final

El paisaje escénico de Federico es una elaboración especial que conjuga:

- Elementos permeables: Dispuestos a la transformación constante y simultánea, que generan la condición de indeterminabilidad.
- Afectivos: Que, al afectar sensorialmente no construyen significados rígidos e unívocos, sino individuales, emotivos e intransferibles.
- Semióticos: Racionalmente reconocibles por el colectivo de acuerdo a sus significados, permitiendo una lectura clara.

Parecería que estas dos últimas características pueden no ser excluyentes la una con la otra, pero de todo elemento simbólico podemos inferir diferentes sentidos tanto colectivos como individuales.

Figura 2

Laboratorio: Espectador actuante – Lugaridad - Función



Nota. Fotografías de Yohán López (21 de mayo de 2023).

7.2. Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal

7.2.1. Concepto

La temporalidad de una puesta en escena puede configurarse a través del ritmo compuesto por las diferentes juegos de oposiciones binarias (Pavis, 1980) y por el planteamiento de sonoridades que, en el caso de esta obra, se encuentran vinculadas al concepto *paisaje sonoro* que

Lehman (2013), interpretando el trabajo de Roubine, describe como una composición sonora que no reproduce miméticamente una realidad, si no un espacio de asociaciones en la consciencia del espectador. Por otra parte, para complementar y expandir el concepto de temporalidad, es importante tener en cuenta dos de las modalidades dramáticas planteadas por Katya Mandoki (2006) en su trabajo sobre las matrices sensibles: la modalidad de fluxión y la modalidad de cinética. La primera se refiere al abrir o cerrar, tensar o relajar, gastar o contener, disipar o controlar la energía, materia o tiempo de un sintagma o elemento percibido. La segunda, por otra parte, se refiere al movimiento, al dinamismo, a la estabilidad o solidez de un sintagma o elemento percibido: su lentitud, su regularidad o si vivacidad (Suescún, 2015). De esta manera, utilizando ambas coordenadas o modalidades, podemos comprender, componer y describir de forma más detallada la temporalidad de la puesta en escena. Así podemos, al hablar de temporalidad, referirnos a fluxus (energía) y cinética (movimiento), pues podría definirse como tiempo la regulación de energía en los sintagmas relativos al movimiento y a la sonoridad.

7.2.2. Finalidad

Elaborar elementos sonoros que instalen en la pieza estímulos que evoquen en el espectador actuante asociaciones entre el universo de García Lorca y experiencias individuales respecto a las temáticas de los paisajes escénicos; a qué suena el amor, la infancia, la muerte y la poesía.

7.2.3. Trayecto

- **Materialidad:** De acuerdo a la indagación, selección y exploración de los materiales textuales, pictóricos y audiovisuales relativos a Federico García Lorca, se escogieron instrumentos musicales que habitaran el universo y la matriz de la obra; se seleccionó la guitarra por ser el instrumento predominante en el flamenco, el clarinete por su maleabilidad y dos pedaleras que nos permitieron crear loops y modificar la sonoridad de los instrumentos. Posteriormente, de los materiales textuales, pictóricos y audiovisuales seleccioné algunos para utilizarlos en la composición de canciones y en la evocación de sonoridades y paisajes.

Figura 3

Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal – Lab 1



Nota. Fotografías de Simón Montoya (Noviembre de 2022).

- **Exploración:** Con los instrumentos y materiales textuales seleccionados, me reuní con el equipo de la obra y un grupo de espectadores actuantes invitados para explorar con los dos materiales. El encuentro comenzó con un calentamiento vocal y corporal para aprestar a los participantes del laboratorio, luego, liderados por los músicos de la obra, realizamos ejercicios de rítmica y afinación para después comenzar a improvisar de forma libre en compañía de los instrumentos. Una vez familiarizados con el lenguaje vocal y musical, le entregué a los espectadores actuantes diferentes materiales textuales (poemas, cartas, conferencias) extraídos de Federico García Lorca; los participantes leyeron y escogieron los materiales que más les llamaron la atención. Posteriormente les entregué a los espectadores actuantes tijeras, pegante, papeles, colores y marcadores para que deconstruyeran los materiales textuales y con sus partes elaboraran nuevas piezas con lo que sus palabras les evocaran. De este ejercicio resultaron versos y letras que sirvieron para improvisar piezas musicales posibles para la obra. Luego, utilizando lo encontrado colectivamente realizamos un cadáver exquisito para componer juntos una canción que pudiera ser utilizada en la puesta en escena final.

Figura 4

Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal – Lab 2



Nota. Fotografías de Simón Montoya (Noviembre de 2022).

- **Sonoridad:** Gracias a la experimentación, conjugando la expresión lírica de los espectadores actuantes usando las palabras de García Lorca y las posibilidades sonoras que prestaron los instrumentos junto con la pedalera, encontramos un tipo de sonoridad etérea, difusa, en donde se entremezclaban sonoridades folclóricas con sonidos experimentales y atonales. Esto consolidó un estilo sonoro para la obra, en donde el lirismo predomina para afectar la recepción de los espectadores actuantes. También, estas sonoridades determinaron la fluxión y la cinética de la obra, pues gracias a ellas logramos configurar cinéticas acústicas con escalas diversas: Momentos de cinéticas acústicas dinámicas, otras estáticas y neutras. De igual modo, configurar la cinética acústica de la obra, determinó la cinética somática de la pieza, creando así un camino para la inserción del cuerpo del actor y del espectador actuante, planteando momentos en donde puede variar la cinética somática: momentos de dinamismo, estáticos o neutrales. En cuanto a la fluxión, la sonoridad determinó fluxiones acústicas y somáticas diversas para cada paisaje escénico; determinando la regulación de la energía sonora y corporal, bien fuera abierta, cerrada o neutra.
- **Percepciones:** Cantar o proponer estructuras rítmicas propias supone una dificultad técnica que crea una barrera entre la obra y el espectador actuante. La música, a diferencia de otro tipo de expresión o lenguaje artístico, requiere previamente un conocimiento técnico mínimo para permitir una intervención desenfadada y con soltura por parte del espectador actuante. Sin embargo, los participantes muestran entusiasmo a la hora de intervenir musicalmente. Por otra

parte, crear colectivamente una pieza musical generó en los espectadores actuantes un encantamiento relativo a la novedad y al sentirse parte de un movimiento creativo conjunto.

- **Interpretaciones:** Más allá de las dificultades técnicas, los espectadores actuantes se motivan frente a la invitación de crear colectivamente una pieza musical. En consecuencia, la intervención del espectador actuante frente al paisaje sonoro debe ser un aporte no de forma si no de contenido, en donde puedan utilizar a los músicos como dispositivo o puente para hacer su aporte.

Figura 5

Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal – Lab 3



Nota. Fotografías de Simón Montoya (Noviembre de 2022).

- **Resultado final:** Al interior de la obra se instalaron paisajes sonoros en donde los espectadores que participaron del laboratorio inspiraron las sonoridades, el uso de los instrumentos y los recursos técnicos. Sin embargo, más interesante, uno de los paisajes escénicos contiene un dispositivo en donde, utilizando la improvisación musical, los músicos invitan a los espectadores actuantes a componer la letra de una canción; creando así una pieza sonora colectiva y única que cambia con cada función, pues cada grupo de espectadores actuantes tendrá aportes diferentes de acuerdo a sus percepciones y necesidades expresivas.

Figura 6

Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje temporal - Función



Nota. Fotografías de Yohán López (21 de mayo de 2023).

De esta manera, la mayoría de configuraciones temporales de cinética y fluxión fueron aportes elaborados por los espectadores actuantes, creando así una conexión cercana entre el receptor y lo percibido. Este elemento, lo colaborativo, resultó sustancial para el flujo de la energía y la vinculación de los espectadores con la obra.

7.3. Laboratorio: Espectador actuante - Paisaje corporal.
Espectador actuante – Actor

7.3.1. Concepto

El cuerpo, en el teatro, había sido contemplado y utilizado como un medio de composición del personaje. El actor, como capas, superpone sobre su cuerpo “máscaras” o imágenes que le ayudan en la construcción del drama (un tejido cronológico y racional de relatos). Es, entonces, el cuerpo, para el drama, un medio de representación, un soporte de construcción de signos.

En contraposición, describe Lehman, la mirada del posdrama sobre el cuerpo es una perspectiva sobre la potencialidad estética del cuerpo en sí mismo. Es decir: el cuerpo emerge menos como significante que como provocación (Lehman, 2013). El cuerpo, en el posdrama, no es un medio, es en sí mismo lo que ocurre. Esto replantea los caminos posibles para abordar las técnicas interpretativas, o los trayectos metodológicos para la creación actoral. Lehman (2013)

menciona que el posdrama invierte el objetivo de la actuación: Si antes la función del cuerpo sobre el escenario era abstraer (decantar contenidos en un sistema de significación), ahora, en el posdrama, el cuerpo ocupa un lugar de la atracción; no está para ser leído. El cuerpo en sí mismo es la fuente que genera placer en el proceso de recepción. Esta mirada, como lo mencioné anteriormente, abre caminos diferentes para mí como director de Federico y para el actor de la puesta, pues pone nuestra atención ya no sobre una construcción mimética del personaje de Federico, casi arqueológica, sino sobre las posibilidades de atracción que habitan en el cuerpo del actor. Cuáles son esas pulsiones que emana corporalmente el actor que pueden converger con el contenido y la propuesta de la puesta en escena.

Por otra parte, José A. Sánchez (2006) en su texto *Teatros y artes del cuerpo* recuerda la búsqueda actoral que García Lorca contempla en su trabajo escénico personal: Describe esta búsqueda como una idea de actor que expande su actuación más allá del personaje dramático. Esta idea de García Lorca resulta conveniente a los ojos de la mirada pos dramática del cuerpo descrita anteriormente en este capítulo. Por tal razón, la mirada del cuerpo que atrae, en lugar de significante, es entonces coherente con el proceso y trayecto metodológico de creación de Federico: cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca, pues, por un lado, explora ideas de García Lorca sobre el arte teatral y, por otra parte, revisita el cuerpo como elemento abierto y permeable del acontecimiento teatral.

7.3.2. Finalidad

Definir usos del cuerpo para configurar presencias y dispositivos escénicos desde el lenguaje actoral.

7.3.3. Trayecto

Posterior a la recolección de materiales textuales, pictóricos, sonoros y audiovisuales, a los laboratorios realizados sobre el paisaje escénico y el paisaje sonoro, comenzó, junto con el equipo, un proceso de selección de elementos que resultaron interesantes para la construcción de una

estructura parcial de la obra. De allí se configuraron dispositivos escénicos y se improvisó con el actor alrededor de textos que previamente fueron importantes en los otros laboratorios.

Una vez esbozada una estructura en donde convergían los elementos recogidos en los laboratorios, nos encontramos con un esquema escénico compuesto por texturas e imágenes heterogéneas que, de todos modos, pertenecían al universo de García Lorca. A partir de ahí, comenzó el trabajo de definir un estilo actoral que lograra tensar todos los elementos. Al encontrarnos que dentro de ese universo Lorquiano que habíamos minado podían convivir la danza, la música, las marionetas, reafirmamos que el concepto de polifonía planteado por Luisa Puig (2013) y la idea del cuerpo presente en los estudios pos dramáticos de Lehman podrían amalgamar la pluralidad de elementos de esta presencia escénica. Así pues, decidí desde la dirección orientarme por un trabajo actoral que abriera el cuerpo del actor a la multiplicidad de cuerpos, de voces, de personajes, de estados, de paisajes, pues, finalmente, el actor no interpretaría específicamente a Federico García Lorca como personaje histórico, sino que prestaría su cuerpo para crear un puente, un momento de atracción entre los espectadores actuantes y la pluralidad del universo lorquiano. El actor tuvo el reto no tanto de interpretar un personaje, sino más bien el hacer de su cuerpo una experiencia colectiva sobre la pasión del poeta.

Finalmente, esta decisión sobre el elemento de la actuación en la pieza debía ser confrontada con el elemento del espectador actuante. Dicha confrontación fue el laboratorio del paisaje corporal. Así que realizamos, nuevamente, una convocatoria para todo tipo de público en el marco de un Work In Progress (trabajo en proceso) en donde los espectadores actuantes podían asistir a un ejercicio de proyección similar al de una función, pero, esta vez, con las características de un ensayo. Entonces se les advirtió a quienes acudieron al evento que lo que presenciarían no era el resultado final, sino una confrontación del trabajo realizado hasta la fecha, con el fin poner a prueba lo construido hasta ese momento, específicamente las decisiones tomadas frente a la creación actoral.

Una vez realizada la actividad del work in progress, el equipo de la obra y yo nos reunimos para evaluar lo sucedido. Allí replanteamos el uso de algunos dispositivos: su efectividad, sus limitaciones y sus potencias. Y, además, confirmamos aquellas decisiones que fueron acertadas; entre ellas el planteamiento de un cuerpo escénico abierto y polifónico, pues en el laboratorio se confirmó que este era el camino para hacer de la presencia de ese cuerpo un paisaje, una experiencia

colectiva. Finalmente, dentro del cuerpo de nuestro Federico había lugar para el cuerpo de todos. El resultado, entonces, de nuestra búsqueda actoral, fue un cuerpo colectivo, sin barreras.

7.3.4. Percepciones del director

Al buscar construir un paisaje escénico, surgen diferentes inquietudes sobre cómo abordar cada uno de los elementos que se pondrán sobre el escenario. Entre esas preguntas, una de las más importantes, fue el cómo expandir la idea que se tiene sobre la función del actor en la puesta en escena, y más, en la experiencia de la obra. Este asunto es complejo de abordar, pues las perspectivas sobre la actuación, desde el drama, siempre han puesto la mirada sobre el cuerpo como un lugar de construcción de signos; los directores, en el trabajo de creación con el actor, generalmente se han enfocado en la elaboración coherente de un personaje dramático, preguntarse cómo este piensa, determinar cómo se mueve, cómo mira, y tener la preocupación, además, de que todo lo anterior sea consistente, que se tense de formas equilibradas para lograr una lectura correcta por parte del espectador.

En ese orden de ideas, configurar la dinámica de un cuerpo que, sobre el escenario, más allá de representar, busque poner todo el trabajo en la capacidad de atracción es una tarea que pone en juego los esquemas que, como artista escénicos, hemos fortalecido durante nuestras experiencias creativas y procesos formativos. Se piensa, generalmente, que todo lo puesto en la escena debe estar determinado en tanto un sistema de significación, entonces, de este modo, la tendencia desde la dirección a la hora de construir un dispositivo escénico es hacia la construcción de significados, restando así atención a esa potencia erótica de los elementos en sí mismos. Fue así como, en los procesos de creación con el actor, comenzamos por poner el foco en elementos expresivos como la mirada, el tacto, la dirección de los movimientos, los silencios para ponerlos al servicio de la atracción y el erotismo.

Descubrimos, el actor y yo, por ejemplo, en la mirada un elemento fundamental para la construcción de la presencia escénica de nuestro Federico. Para nosotros, el cuerpo que está parado en esta puesta en escena debía desarrollar una gran fuerza expresiva en la mirada, sobre todo cuando la dirige hacia el lugar en el que se encuentran los espectadores actuantes, pues una mirada invita, seduce, rechaza, busca aprobación, construye complicidad. Varios de los comentarios que los

espectadores actuantes le hicieron a la pieza tienen que ver con la mirada, sobre cómo esta provocó en ellos sensaciones relevantes para la experiencia del resto de la obra; muchos expresaron que lo más potente del personaje radica en su mirada.

El modo de actuación utilizado en Federico, al requerir de un cuerpo polifónico, atractivo en sí mismo y no en un significado, determina el accionar ya no únicamente sobre una acción dirigida a los elementos internos del universo de la puesta en escena, sino a todo lo que ocurre en el espacio del acontecimiento. Podría decir, entonces, que es un cuerpo escénico en estado de apertura para observar, utilizar y transformar todo aquello que se encuentre dentro de la sala, tenga o no que ver con lo escénico, pues, y aquí es donde parece volverse algo paradójico, todo lo ocurrido en la sala hace parte del escenario.

7.3.5. Interpretaciones

Si la actuación en este proyecto es abordada desde una visión del cuerpo en sí mismo, y no tanto como significante, entonces resulta coherente abordar la construcción del cuerpo o la presencia escénica ya no como mimesis ni como reconstrucción arqueológica de un personaje, si no como un cuerpo que es atravesado por diversas fuerzas expresivas extraídas del universo de García Lorca. Estamos hablando, entonces, de un cuerpo carente de identidad, fragmentado, polifónico, coyuntural. No es una actuación que pone a Federico García Lorca, si no que da lugar a los muchos Federicos: Federico poeta, Federico niño, Federico amante, Federico hombre, etc.

Poner sobre la escena una actuación que busque hacer una reconstrucción arqueológica del personaje, en este caso, implicaría la concepción general del proyecto como una obra biográfica que, como lo he descrito anteriormente, no es el caso, pues el objetivo de la creación - investigación de este proyecto es, realmente, la elaboración de una puesta en escena construida a partir del paisaje como concepto. Esto quiere decir que la búsqueda del proyecto es lírica, su camino está en la atención puesta en esos “pequeños sucesos del alma”, no es una épica sobre Lorca, pues de los grandes acontecimientos factuales no se encuentra compuesta esta obra, como si lo hacen, por ejemplo, las biografías y las enciclopedias.

Preguntarnos por sucesos internos, del alma, nos confirmó que necesitábamos una actuación fragmentada, polifónica y atrayente. Federico García Lorca, en su obra “El Público” propone un

constante juego con las máscaras, con el sujeto múltiple, el ser que no logra habituarse en el escenario dotado de una identidad unívoca. Nuestra obra también bebe de esa ansia de Federico por un hombre que es verdadero en tanto abraza violentamente todas sus máscaras.

7.3.6. Resultado final

Al redirigir la mirada y entender que las posibilidades de un cuerpo sobre el escenario no se restringen a la mimesis o a la construcción de signos y significantes, elaboré junto al actor una presencia escénica abierta, atrayente y polifónica: Permeable o abierta porque permite el diálogo con todos los agentes presentes en el acontecimiento escénico, en lugar de responder exclusivamente al orden de lo representado, pues es una presencia que reconoce y afirma que todo lo sucedido en la sala hace parte de la experiencia. También es un cuerpo polifónico porque atomiza la idea clásica de personaje dramático, entendiendo que dentro de eso que llamamos “identidad” hay un cúmulo de sujetos, de miradas, de formas de relacionarse con el mundo. Me gusta pensar que, al ser un sujeto polifónico, mi Federico, es como si una multitud estuviera observando otra multitud y viceversa, Y, además, es una presencia atrayente porque su potencia radica en las potencias del cuerpo del actor, liberándolo de la pesada carga del *dramatis personae*.

7.4. Laboratorio: Espectador actuante - paisaje textual

7.4.1. Concepto

La creación, en el arte es un ejercicio del discurso; crear una obra en cualquier lenguaje o disciplina es enunciar, expresar nuestra visión sobre el mundo y la forma de vincularnos con esa visión. Entonces, en el caso de los poetas y los dramaturgos, cada obra escrita es un ejercicio discursivo en donde despliegan su visión del mundo frente a algún aspecto o temática. De esta manera, los poetas abordan temáticas universales de forma muy personal, construyendo así, además, un estilo. Por esta razón, la visión que tiene, por ejemplo, Walt Whitman frente a la vida como temática puede no ser la misma de Henry David Thoreau, aunque hayan sido, incluso, contemporáneos. Ahora bien: A lo largo de su trabajo y trayectoria artística, un poeta navega por

diversas temáticas, dejando en cada una de ellas su visión, su forma de apropiarse de fenómenos universales como el amor, la vida, la muerte, la familia, el dinero, el poder, etc. Ahora bien: En el caso del presente trabajo, me encuentro particularmente interesado en la obra del poeta y dramaturgo español Federico García Lorca. Y cuando digo que me interesa su trabajo, estoy, simultáneamente, expresando que me interesa su visión del mundo; pues cada una de sus obras es un comentario, un aporte que realiza sobre aquellos asuntos que lo conmueven o lo cuestionan.

Mucho se ha explorado y se ha dicho sobre la obra poética y dramática de Lorca: Se han hecho comentarios y radiografías sobre su homosexualidad utilizando la obra *El Público*, se ha hablado sobre su aporte a la crítica contra el franquismo con la obra *La Casa de Bernarda Alba*, su posición sobre los roles sociales en su contexto histórico en *Bodas de Sangre*. También se han realizado muchas biografías, documentales, homenajes, antologías con el fin de hacer recuentos históricos sobre su vida, hazañas admirables y grandes acontecimientos. Su desaparición y muerte, por ejemplo, han sido constantemente visitadas con el misterio con el que se lee un libro. De hecho, uno de los elementos más atractivos para quienes se acercan a la obra lorquiana es el tejido de intrigas y pasiones que envuelven su muerte.

Hacer una obra sobre Federico García Lorca suponía enfrentarse a escoger, por lo menos, entre esos dos caminos: Su vida y su obra. Sin embargo, pensarlo únicamente desde esa perspectiva, separando vida y obra, era, desde mi punto de vista, una perspectiva simplificadora.

Desde mi inquietud como director y artista, quise preguntarme y buscar la manera de fusionar su vida y su obra, o mejor, demostrar que no son cosas separadas, porque para un poeta, su obra es también una vida y su vida una obra. En este sentido, Federico García Lorca tomó una dimensión cada vez más amplia, más plural, incluso, más inabarcable, pues cada una de sus obras son como un gesto de ese rostro tan múltiple.

Me pregunté, en determinado momento, qué podía pasar, qué podía encontrar, qué podía lograr si recopilaba todo tipo de material sobre y de Federico: Entrevistas, cartas, dramaturgias, poemas, diarios, artículos, conferencias, canciones, dibujos... Así que, al haber recopilado mucho material, puedo asegurar que hay mucho más del que conozco o puedo imaginar; me encontré con muchas caras de Federico, con variados comentarios sobre el mundo que él veía. Fue como si hubiera entrado en un gran salón lleno de hombres hablando, y que cada uno de esos hombres, sin importar su rostro, su ropa o su voz, eran Federico García Lorca.

Así que, a la hora de enfrentarme a la construcción dramática de este proyecto, decidí acercarme a la teoría de la *Polifonía del discurso* (Puig, 2013): La manera en cómo el autor de un enunciado pone en escena a diferentes personajes a propósito de los cuales manifiesta diversas actitudes. Esta teoría sobre el discurso es un estudio que me permite tener una perspectiva plural sobre un sujeto a la hora de abordarlo y ponerlo sobre el escenario, permitiéndome romper los límites de lo biográfico que podían terminar atándome a los hechos y su veracidad. Por el contrario, comprender que Federico García Lorca fue un hombre que, al igual que cualquier hombre, era un sujeto complejo, compuesto por varias voces, por diferentes Federicos, me ampliaba el panorama, motivándome a descubrir cada una de esas voces.

Bajtín (1989) define el dialogismo como la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e incluso en un mismo enunciado. Esta teoría es interesante porque aporta a la idea de una visión sobre el hombre como un sujeto plural y complejo, compuesto de variables relativas a la experiencia que se tejen con el tiempo: Somos el entramado de nuestros éxitos, fracasos, vínculos amorosos, amistades, aprendizajes de nuestros mejores y peores maestros, residuos heredados de los medios de comunicación, conocimientos que han sido transmitidos colectivamente generación tras generación, etc. En síntesis: nuestra voz contiene las voces del mundo.

Recordemos que el acto comunicativo, según varios estudios de la pragmática, se compone de *locutores*. Entonces, un locutor, para la polifonía del discurso, no es siempre el autor de todo lo que enuncia, pues como lo mencionamos anteriormente: En él se encuentra la presencia simultánea de diversos puntos de vista y visiones sociales. Esto quiere decir que en un enunciado, un locutor, puede estar evocando a otros autores que son los responsables del enunciado. Puig (2013) explica a partir de Anscombe que el *locutor* o el *sujeto empírico* es el autor efectivo, el ser de la realidad social que produce el enunciado. Y, del otro lado, se encuentra el *enunciador*: Un concepto del orden puramente lingüístico; es el presunto responsable del enunciado, Lo podemos notar porque lo designan las marcas de la primera persona y puede tratarse de un personaje ficticio que el sentido del enunciado exhibe como su autor (Puig, 2013).

Entonces, si la obra Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca es un macroacto de habla, es decir, un gran enunciado, puedo, desde la dirección, descomponer la obra y a su personaje en *enunciadores*, en *voces*. Así que la pregunta que afrontaré

el proceso de escritura escénica es sobre cuáles son las voces que se encuentran marcadas en la vida y obra de Federico García Lorca, y cómo las voces de los *espectadores actuantes* encontrarán un lugar en esa polifonía, pues si una voz es el contenedor de muchas voces, entonces estamos contenidos en la voz de Federico y, así mismo, todos contenemos a Federico en nuestra voz.

7.4.2. Finalidad

Rastrear, analizar, seleccionar y componer materiales para la escritura dramática de Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca.

7.4.3. Trayecto

El artista y particularmente el poeta, es siempre anarquista, sin que sepa escuchar otras voces que las que afluyen dentro de sí mismo; tres fuertes voces: La voz de la muerte, con todos sus presagios; la voz del amor y la voz del arte. (Lorca, 2017, p. 78)

Esta frase de García Lorca la encontré en un pasaje del libro *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, una selección de entrevistas hecha por Andrés Soria Olmedo. Fue una gran casualidad encontrarme con ese pasaje, pues ya tenía definido que el concepto con el que abordaría la dramaturgia era la Polifonía del discurso, y encontrarme, en palabras del propio Federico, con estas tres voces como pilares para el trabajo de un poeta y su comprensión fue una pista esclarecedora para la construcción dramática de la pieza.

Sabía, entonces, que tenía tres pilares sobre los cuales edificar una estructura para la puesta en escena: La muerte, el amor y el arte. Así que esboqué una idea de estructura pensada en paisajes que, por el momento, tuvieran los puntos de vista de Federico sobre esas tres temáticas. Es decir: un sistema de tres paisajes sobre esas tres voces. Además de haber encontrado una entrevista en donde él mismo expresó la importancia que él veía en las voces de la muerte, el arte y el amor sobre el trabajo de un poeta, en todos los hallazgos sobre Lorca, me sentí fuertemente atraído por sus puntos de vista sobre otros temas: La infancia y el teatro (que finalmente también es arte). Así que definí esas cinco voces: El teatro, la infancia, la poesía, el amor y la muerte.

Utilicé el trabajo realizado por Maria Estela Herretche (2000) en su libro *Federico García Lorca: Una revolución teatral* para acercarme a un estudio más amplio sobre la expresión poética de Lorca. En este trabajo encontré interesantes análisis que, desde diferentes niveles y disciplinas, desentraña la identidad humana y artística del poeta. De esta manera conseguí comprender y aterrizar conceptualmente en qué consistían estas cinco voces, qué podían estar enunciando, cuáles podrían ser sus orígenes. Así pude construir unas premisas o unas máximas para establecer contenidos al interior de cada uno de los cuadros.

De esta manera, una vez concretada una premisa para una de las voces, socializaba con el equipo (músicos y actor) cuál era el contenido, la forma de pensamiento, la voz de ese cuadro. Y, algunas veces, juntos, en otras ocasiones yo solo, conectábamos de todo el material encontrado, lo que podría pertenecer a ese cuadro, a esa voz. Luego nos preguntamos cómo hacer que esa premisa de contenido pudiera ser algo que el espectador actuante pudiera vivir y determinar también con su cuerpo. Así que creamos dispositivos de participación derivados de esos contenidos que aperturan el acontecimiento para ser determinado por el espectador actuante.

El proceso con cada uno de los cuadros que posteriormente determiné como *paisajes escénicos* de acuerdo a lo escrito en el laboratorio del paisaje escénico, fue así:

- **PRIMER PAISAJE**

La infancia: Una cena con cubiertos de plata.

“Mi infancia es la obsesión de unos cubiertos de plata. Es aprender letras y música con mi madre, ser un niño rico en el pueblo, un mandón”. (Lorca, 2017, p. 32) En este pasaje de una de sus entrevistas registradas en el libro de Soria Olmedo, Federico expresa lo importante que es la figura de su madre en su infancia, pues representaba lo que, posteriormente, sería el oficio al cual él se dedicaría el resto de su vida. Al igual este concepto de “madre” puede expandirse a otras esferas conceptuales y formales: La tierra o la patria o el lugar del que se es y que o ve a uno crecer. Y cuando expandimos esta idea de la tierra como madre, pues es el lugar donde crecemos, que nos alimenta, evocamos también el instante del amamantamiento, esa imagen en donde el niño, prendado del seno de su madre, toma su primera alimento acompañado de lo que, en España y Latinoamérica, conocemos como *nanas* o *canciones de cuna*.

Entonces, a propósito del a-mama-ntar y de las canciones de cuna, visitamos la conferencia “Las Nanas Infantiles” de García Lorca en donde realiza un estudio sobre la influencia de las nanas en la construcción cultural de España. También, en ese texto, realiza un viaje por diversas provincias de España utilizando las nanas como medio de evocación.

Mientras una catedral permanece clavada en su época, dando una expresión continua del ayer al paisaje siempre movedizo, una canción salta de pronto de ese ayer a nuestro instante, viva y llena de latidos como una rana, trayendo luz viva de las horas viejas. (Lorca, 2020, p. 36)

Y de ahí partimos: Las nanas, esas canciones que acompañaron a Federico en su infancia. Pero más interesante aún: Las nuestras. Realizamos una indagación de cuáles son esas canciones infantiles, rondas o nanas más populares en Latinoamérica y construimos un pequeño viaje desde la Argentina hasta México y saltando a España, utilizando como vehículo estas canciones de infancia.

- **SEGUNDO PAISAJE**

El teatro: La Escuela de Llanto y de Risa

Hay, en su *Conferencia sobre el teatro una expresión* que dice “La puerta del teatro no se cierra nunca” (Lorca, 2020), afirmando así que, para él, es importante la cercanía de los espectadores con el drama, volviendo a una visión del teatro como un lugar asambleario, de encuentro y puesta en común. En esta misma conferencia, Federico, rechaza el uso del teatro con fines mercantiles o de propaganda o publicidad para el gobierno de turno. Él defiende un teatro libre y liberador, democrático y lúdico.

De acuerdo a esta voz, decidimos, los artistas, no intervenir mucho como protagonistas de la escena. Por el contrario, quisimos entregarle la libertad creativa al espectador actuante, siendo nosotros solamente unos facilitadores entre ellos y el espacio expresivo y creativo.

Pusimos a su servicio un par de marionetas y un par de músicos para que improvisaran lo que quisieran, para que pusieran sobre el escenario su impulso expresivo y creativo.

- **TERCER PAISAJE**

La Poesía: Un Estuario

En una entrevista contenida en el libro de Soria Olmedo, García Lorca (2017) expresa:

El poeta se encuentra súbitamente con algo que salta ante él con los brazos en cruz y —quiera o no— lo hace detenerse en la maravilla blanca del camino. Hay que interpretar aquello, descifrar su secreto entrañable ¡Y surge la poesía! Es tan difícil unir los dos auténticos milagros -el de adentro y el de afuera- en un milagro solo (p. 69).

Con este pasaje, para mi es claro que Federico es consciente de que el trabajo del poeta es el equilibrio, la balanza entre el plano interior y el exterior, el adentro y el afuera. La poesía, entonces, según García Lorca, es todo aquello que se ubica en el entre, en el límite que hay entre estos dos planos de realidad. Como el estuario, ese lugar en el que se funde el agua dulce con el agua salada.

Teniendo el estuario como premisa, después de mucho preguntarnos cómo y explorar maneras de llevarlo al acontecimiento escénico, decidimos trabajar con la percepción del espectador actuante en tiempo real: Preguntarle por todo aquello que sentía y pensaba para luego hacer con esas respuestas un nuevo producto, materializar algo en el “exterior”. Así fue como decidimos construir una canción a modo de “cadáver exquisito” con los espectadores actuantes en cada función; fusionando su milagro interior con el milagro externo.

- **CUARTO PAISAJE**

El amor: La Ruina Romana

Para este paisaje escénico partimos del análisis realizado por María Estela Harretche en el capítulo “La verdad: Problema personal y tema del tiempo” de su libro “Federico García Lorca: Una revolución teatral”. Allí, ella utiliza “El Público” como objeto de estudio para hablar sobre la importancia que tienen las máscaras en la construcción simbólica que Federico tiene sobre el amor.

Quien ha ido a buscar su identidad en el terreno del amor, quien se ha quitado la máscara y ha mostrado su verdadero rostro, sufre y sufrirá la condena de la sociedad. Por eso el autor huye

de las formas. Las formas son para ser mostradas. El amor oscuro es para ser vivido en esencia, no en su forma. (Harrette, 2000, p.)

Nosotros interpretamos esta lectura del amor en Federico Garcia Lorca también como una batalla. En la medida en que se usa una máscara en el amor, hay necesidad de ocultar un rostro, una verdad. Cambiar de máscaras equivale a desnudarse, mostrar el yo verdadero aunque mi yo sea tantos como deba crear para adaptarme a la imagen que otro requiere de mi. El amor, otra vez, no es un deseo, sino todos los deseos (Harrette, 2000). Lo que se hace cuando se está enamorado es intentar quitar esa máscara que hay en el otro, mientras busco mantener la mía en su lugar.

Esta imagen salvaje y violenta de la batalla me recuerda la imagen del hombre contra la bestia que nos ha acompañado desde los gladiadores Romanos, y que fue heredada por España con su cultura taurina. Es el amor, entonces, una batalla entre dos resoplantes bestias enmascaradas de seres humanos, de amantes. Es el amor una violenta lucha disfrazada, travestida de una caricia.

Por esta razón, decidimos trabajar con fragmentos de la obra “El Público”, disponiendo a dos espectadores actuantes en una lucha cuerpo a cuerpo en donde el único fin es desenmascarar al otro.

- **QUINTO PAISAJE**

- La muerte**

Harrette (2000) utiliza la obra *Así que pasen cinco años* para desentrañar la visión de Federico sobre la muerte. Esta obra, según Harrette (2000), plantea a todos sus personajes en un lugar del estatismo, una inacción provocada por la espera, la esperanza de algo que va a ocurrir o, por el contrario, la nostalgia o el recuerdo de algo vivido. Esto, según la autora, genera en los personajes un tránsito de muerte, pues no pueden vivirse en el presente.

En esta obra, García Lorca plantea que la espera, el sueño y el recuerdo no son sino caras de la muerte (Harrette, 2000). De esta manera, se dice, entonces, que vivir es la capacidad de situarse en el presente y disfrutar, accionar en él.

Después de mucho explorar con esa premisa, planteamos un dispositivo que se sostiene en el estatismo, en la inacción, por tanto, también en el silencio. Se puso sobre la escena un cuerpo en un estado de potencia, de impulso, de estar propenso a realizar una acción. Esto con el fin de generar en el espectador actuante la sensación y la idea de que algo más sucedería. Nada más sucede, ni

siquiera el final de la obra, pues esta se extiende con este dispositivo hasta que la última persona haya salido del teatro. Pasa que nada pasa, pero la no posible aceptación del presente y el anhelo del espectador por algo más suspendido en una dilación, es una cercanía a la idea de la muerte de Federico.

7.4.4. Percepciones

En una primera instancia, la recolección de materiales resultó abrumadora, pues todo lo recogido parecía ser heterogéneo, difícil de decantar en una estructura clara. Debido a esto, creé un documento que nombré como “repositorio de materiales textuales” en donde anexaba, de todo lo leído, únicamente los fragmentos que intuitivamente me parecían importantes, pues en ese momento aún no tenía muchas claridades sobre lo que quería lograr concretamente con la estructura de la dramaturgia, entonces el prendamiento estético (Mandoki, 2007) convino ser muy buen criterio en ese momento. Esta selección intuitiva, enamorada y caprichosa, de alguna manera, resultó ser muy interesante, pues fue una suerte de conversación, de diálogo entre Federico y yo. Me parece apasionante que la atracción entre esos pasajes de la obra de Federico y yo estuvieran mediados por lo erótico, pues significa que compartimos, aunque en diferentes tiempos, discursos similares. Es fascinante pensar que en Federico también logro recogerme yo, al igual que muchos espectadores actuantes.

La decisión de tomar estas cinco voces como idea de estructura permitió aclarar la ruta para una segunda visita a los materiales depositados en el repositorio textual. Leer los textos, nuevamente, bajo la luz de las voces determinadas en la polifonía de la estructura confirmó la selección intuitiva de algunos materiales, así como la anexión de unos que no se habían agregado antes. Supe, entonces, cuándo Federico hacía referencia al amor, o a la muerte, o a la infancia, o al arte; y supe, también, en dónde y cómo podían entrar esas referencias para conformar partes de los paisajes escénicos. Por otra parte, el escoger las apropiaciones discursivas de Federico como premisa para la construcción textual y no una obra con estructura concreta y cerrada, abrió un camino de libertad importante: No le debía fidelidad a las enciclopedias o a las biografías, no debía cuidarme de poner sobre el escenario acontecimientos históricos con la preocupación de serle fiel a la realidad, pues confirmé que mi búsqueda se encontraba encaminada hacia un lugar lírico,

intimista, evocativo. Así mismo, al comprender que la obra, en su polifonía, era también un diálogo establecido entre Federico y yo, entendí que podía y debía tomarme la libertad de fisurar sus pensamientos, abrir sus textos, descomponerlos y expandirlos también con mi mirada. Si: Federico también es Mateo. Ahí también me encuentro yo, inmerso, escondido tal vez en medio de las grandes citas del gran García Lorca. Pero también está Santiago (el actor), Mayra (la cantante), Zhajid (el músico), los escenógrafos y la vestuarista. Esta obra es una polifonía no, únicamente, por recoger diversas autorías de Federico, sino porque contiene en sí misma la autoría, las voces de muchos otros: Los artistas y los espectadores actuantes.

Respecto a esto último: los espectadores actuantes, y la polifonía del discurso, que constituye el concepto de la escritura de la obra, pienso que hay un gran puente que esta investigación logró construir: Una puesta en escena que contenga este modo de participación, que tenga la presencia de espectadores actuantes, irrevocablemente, es también una obra polifónica. Pues abrir las puertas del escenario al espectador es también darle la oportunidad de apropiarse de ese gran enunciado que es la obra, que ponga allí su mirada, que introduzca su autoría, que se ingrese en el colectivo de enunciadores que hacen parte de ese gran acto de comunicación que es el teatro. Esto, a su vez, y recogiendo lo que en el marco conceptual mencioné, nos sitúa también sobre lo asambleario, el foro, lo político como un lugar polifónico.

7.4.5. Interpretaciones

La escritura para teatro, es evidente, pues lo menciona Lehman, Zondi, Sarrazac y muchos otros, se ha expandido, ha alcanzado a tocar formas que, seguramente, en otro momento de la historia de tradición dramática no se hubieran alcanzado a imaginar. A veces, como directores, les tememos a esas nuevas escrituras que, en mi criterio, más que llamarles “nuevas” podríamos llamarles “otras”, o mejor: “nuestras”. Con este proceso de construcción textual afirmé, en mi proceso creativo, que las maneras de elaborar textualidades pueden ser muy variadas, pero que, finalmente, lo más importante es que vayan en consonancia de lo que el proceso requiere desde su concepción.

Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca, es un proyecto que ha consolidado, en mi trabajo personal como director de puesta en escena, un camino de

elaboración de textualidades. Bien puede ser que ese camino no se cumpla estrictamente igual en todas las ocasiones, pero sí constituye un *modus operandi* en este aspecto. En el caso de Antiescuela, por ejemplo, al recoger los puntos de vista que diversos artistas tenían sobre la improvisación y la creación, también nos encontramos con una obra Polifónica donde, además, los espectadores tienen el espacio de poner ahí su enunciación.

Entonces, en el caso de este proyecto de investigación-creación en donde la pregunta principal aborda al espectador actuante, la elaboración de una escritura escénica a partir del concepto de polifonía del discurso logra crear profundidad, a la hora de abordar la problemática principal del proyecto, desde el punto de la dramaturgia en específico, pues dicho concepto de la pragmática da muchas de las herramientas sobre autoría diversa a la concepción de la textualidad de la obra. ¡Claro! es coherente hablar de polifonía en una obra en donde también se encuentra la idea de espectador actuante, no sólo por asociación, si no también a nivel práctico: El lenguaje, desde la pragmática, es un fenómeno bidireccional en donde quienes se encuentran implicados en el acto de comunicación están todo el tiempo construyéndose entre sí, y esto, al cabo del tiempo, termina construyendo polifonías, pues en nuestras voces se encuentran las voces de todas las personas con las que hemos conversado. De este modo, Federico, con cada función alimenta su polifonía; los espectadores actuantes de “esta noche” nos aportan discursivamente para enfrentarnos a los espectadores actuantes de la noche que viene.

Así pues, el concepto de Polifonía del discurso logra abarcar en su totalidad la obra desde su estructura textual: Es polifónica porque aborda las voces de Federico García Lorca, es polifónica porque pone a dialogar las voces del director y su equipo con el poeta, es polifónica porque contiene las voces de los espectadores actuantes, la de Federico y la de los artistas creadores, es polifónica porque contiene elementos permeables que conservan huella de cada una de las funciones realizadas.

8. Conclusiones

Este trabajo da como resultado la puesta en escena “Federico: Cinco paisajes escénicos sobre las voces de Federico García Lorca” en donde el espectador participa como actuante al interior de la obra desde el momento mismo de la creación, para la construcción de un discurso propio como director de escena que se pregunta por las nuevas relaciones entre obra y público.

Lo más importante de la creación de esta obra fueron los aportes que realizó el proceso de creación a la construcción de metodologías de dirección propias. Gracias a este proyecto, en el marco de una teatralidad posdramática, recogí conceptos que, desde la teoría y la práctica, aportan a clarificar el camino en el proceso de creación de una obra no convencional, comprendiendo que uno de los senderos para la creación escénica puede partir de las coordenadas: Espacialidad, temporalidad, corporalidad y público. Por otra parte, debido a las formas de relación que plantea la obra con el espectador, el proceso de investigación de la obra propone, a la luz de un reconocimiento de las estéticas de la recepción, tejidos o conexiones alternativas entre obra y público, entendiendo que todo acontecimiento teatral es un suceso que puede ser visto como un lugar político, de organización de cuerpos, asambleario y, por tanto, polifónico, en donde todas las personas que hacen parte de la acción comunicativa son también agentes activos. También, de acuerdo a la búsqueda de ese nuevo vínculo, en los laboratorios de creación se recogieron y plantearon otras miradas acerca de las coordenadas de tiempo, espacio, cuerpo y público, recordando y comprendiendo que estas se han transformado según las dinámicas sociales que atañen al teatro como fenómeno, remarcando que la producción teatral depende estrechamente de los procesos de recepción. Este último aporte puede ser interesante para realizar una segunda investigación, pues puede abrir caminos a miradas alternativas sobre la pedagogía utilizada en los proyectos de formación de público, pues, precisamente, esta investigación recoge información y la abona para preguntarnos luego sobre qué es ser espectador, qué implicaciones tiene, cuáles son las responsabilidades que se le aducen, cuáles los derechos que merecen. Por otra parte, las experiencias recogidas en el trayecto metodológico de creación de laboratorios, aportan perspectivas sobre los trayectos de creación de carácter experimental, pues allí quedan depositadas mis decisiones, mis lugares de referencia artística, mis dilaciones, mis renunciaciones y mis aciertos. Puede, además de ser un ejemplo de trayecto metodológico, leerse a la luz de un diario de campo o de una bitácora que guarda los detalles y el mecanismo interno de la obra creada, y servir para

otras personas en sus futuros trabajos de dirección escénica, pues puede resultar valioso para otro director tener en su radar los aciertos, desaciertos, cuestionamientos y decisiones que tuvieron lugar en este proyecto artístico. Y, como último aporte, este proyecto le regaló a la escena teatral de la ciudad de Medellín una nueva obra, que siempre es, también, una nueva mirada; una obra que planteó apasionadamente una pregunta poco revisada en el ámbito teatral de la ciudad: El espectador. De esta manera, entonces, no sólo le aportó a la ciudad una obra, también le abrió lugar a un nuevo proceso cultural y social al interior de la esfera teatral. Y, finalmente, eso también es parte del objetivo del presente trabajo: La construcción de mi discurso como director de escena. Me arriesgo a decir, entonces, que este proyecto también le aportó una mirada distinta desde la dirección escénica al teatro de esta ciudad.

Lo que más me ayudó en la creación del proyecto fue la disposición de todas las personas que trabajaron en su interior, en primera instancia, pues reconozco que el objetivo no era algo pequeño del cual pudiera hacerme cargo yo solo. Esta investigación creación logró alcanzar cada uno de sus objetivos gracias al apasionado esfuerzo y especial dedicación que pusieron cada unas de las personas que colaboraron conmigo: Actor, músicos, escenógrafos, vestuarista, iluminador, asesora. Esto es, por demás, especial porque reafirma la búsqueda general del presente trabajo: La colectividad, la polifonía, los procesos de creación en comunidad. Y a este punto se le agrega, de forma significativa, todos los aportes realizados por quienes asistieron a los laboratorios y a los ensayos abiertos en calidad de espectadores actuantes; finalmente su disposición, apertura y fe posibilitaron pasos enormes en el avance y consecución de los objetivos, pues gracias a ellos pude corroborar o descartar teorías, encontrar nuevas miradas sobre aquello que inicialmente, pensaba, podía ser distinto. Sin estas personas, este proyecto podría haber quedado sumido en dilaciones y reflexiones de carácter teórico, con el ansia de haberse convertido en realidad, en experiencia. Fue fundamental también volver la mirada hacia el pasado de la tradición teatral, conocer y reconocer esos sucesos, esas transformaciones del pensamiento, esas prácticas que transformaron, paulatinamente y con fuerzas sumadas a lo largo del tiempo, las dinámicas de la tradición teatral en occidente. Porque sin el reconocimiento de cómo se transformaron las relaciones entre obra y público a lo largo de la historia, no habría podido identificar el lugar de ese paradigma en el que me encuentro parado hoy realizando esta investigación. Por otra parte, el acercarme a las estéticas de la recepción, comprender qué sucede cuando nos enfrentamos a una obra, del carácter que sea, me ayudó a perfilar lo que quería lograr con Federico, desde donde quería pararme a ver al

espectador, cuáles eran esos retos que quería asumir conjuntamente con él. Acercarme a las estéticas de la recepción fue la oportunidad de aclarar y asentar teóricamente todo lo sucedido en mi experiencia anterior con Antiescuela, esta vez, a la luz del pensamiento en orden, de fundamentaciones teóricas, de las explicaciones de ese mecanismo tan particular que es la recepción. También, ahora que lo menciono, toda la experiencia vivida de forma libre y espontánea en el proceso de creación de la obra Antiescuela también fue un paso muy grande para caminar en la dirección del presente trabajo; ese proceso pasado desbastó un poco el trecho que había entre la nada y todo lo recorrido hasta el momento de estas conclusiones; incentivó mi mirada sobre el espectador, me animó a experimentar con los procesos de escritura escénica, tomó mi mentón, lo levantó y me invitó a mirar más allá de mis propios límites como creador escénico, poniendo mi mirada sobre el presente trabajo, eso sí, no sin haberme entrenado un poco antes para esta empresa. Por otra parte, estas construcciones y reflexiones teóricas pudieron haberse quedado ahí, en el papel, constituyendo lo que pudo haber sido otro proyecto: La idea de una puesta en escena. Sin embargo, y afortunadamente, este proyecto contó con un trayecto metodológico completamente acorde: Los Laboratorios de investigación - creación. Estos laboratorios fueron el núcleo del trabajo; ellos permitieron que todos los materiales se fusionaran, se decantaran y terminaran dando los resultados actualmente presentados. Los laboratorios, por otra parte, me recordaron que un proceso creativo, por lo menos en el área teatral, es como una estructura de tres pilares: La teoría, las ideas y la práctica. Los laboratorios fueron, además, un espacio que me permitió poner mi parte de la conversación con ese diálogo sorteado con los autores referenciados en mi marco teórico; los laboratorios me dieron la credibilidad de la experiencia vivida. En pocas palabras: Los laboratorios fueron el espacio en donde se creó la obra. Y, por último, todos los materiales encontrados, recolectados y seleccionados sobre y por Federico García Lorca, así como la teoría de la Polifonía del discurso como amalgama, me ayudaron al objetivo de construir una textualidad y estructura, pues, al ponerlos en una conversación conmigo, le aportaron contenido y forma al proyecto de la obra. Podría este apartado sonar, y entenderse quizá, como un pasaje de agradecimientos, pero es porque en parte, incluso en esencia, también lo es: Todos los puntos que anteriormente mencioné me ayudaron en el alcance de mis objetivos, esto además de ser mencionado en términos investigativos para evidenciar lo logrado en el proyecto, también merece ser un manifiesto de gratitud a lo tangible y lo no tangible, a los conceptos y sus aportes, a las personas y sus ideas, trabajo e impulso.

Lo más difícil en la creación de la puesta en escena fue, en mi caso, la consecución de materiales teóricos que reflexionen sobre el espectador dentro del acontecimiento teatral. Como lo mencioné al inicio del trabajo, de la producción teatral, los procesos que menos han tenido posibilidad de ser estudiados han sido los que tienen que ver con la recepción o el consumo. En la literatura, en el arte pictórico, en la cinematografía, quizá, ha proliferado con mayor éxito este tipo de estudios. Por esta razón, para hablar de recepción, en el presente trabajo, preferí acercarme a los estudios desarrollados desde la literatura y trasladarlos al teatro. Puede ser, entonces, esta, una gran oportunidad de encaminar nuevos trabajos hacia la investigación que pongan en el centro del problema y del estudio al espectador, actuante o no, pues es importante tener esa mirada sobre el acontecimiento teatral, para construir un corpus teórico cada vez más amplio, más plural y más cargado de matices que pueda abordar lo teatral desde diferentes lugares, pues el teatro no está hecho únicamente por actores, directores y diseñadores escénicos; esa máquina tiene una pieza fundamental, como el motor en un avión: El espectador. En ese sentido, pensé que para efectos de esta investigación, me habría gustado acercarme mucho más a los espectadores actuantes, tener más posibilidades de experimentación, más retroalimentación, probar con muchas otras formas de invitarlos a la acción, pues reconozco que la interacción en el campo de la recepción puede ser mucho más posible, potente, más amplia y profunda. Sin embargo, la exploración más detallada y con más tiempo puede ser la inquietud para posibles investigaciones que puedan indagar sobre los límites de la participación, las potencias y debilidades de la recepción activa e interactiva, los riesgos y oportunidades que pueden enfrentar los espectadores actuantes.

9. Bibliografía

- Boal, A. (2009). *Teatro del oprimido*. Alba.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Paidós.
- Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Paidós.
- Garavito, E., & Garavito Pardo, E. (1997). *La transcurividad: crítica de la identidad psicológica*. Universidad Nacional de Colombia.
- Harrette, M. E. (2000). *Federico García Lorca: análisis de una revolución teatral*. Gredos.
- Johnstone, K. (2021). *Impro. La improvisación y el teatro*. Ediciones Mulato.
- Lehman, H. T. (2013). *Teatro Posdramático*. Centro de Documentación y Estudios avanzados de Arte Contemporáneo.
- Lorca, F. G. (1989). *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*. Aguilar
- Lorca, F. G. (2020). *Las nanas. Canciones de cuna españolas*. Pepitas de calabaza.
- Mandoki, K. (2006). *Prosaica I. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Siglo XXI.
- Mandoki, K. (2007). Fenomenología de la condición de aisthesis: prendamiento y prendimiento estético. *DeSignis*, (11), 0067-75.
- Mandoki, K. (2018). Lugaridad: notas sobre una causa perdida. *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, 24, 41-52.
- Martínez, J. A. S. (2006). Teatros y artes del cuerpo. En J. A. S. Martínez, *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002* (pp. 57-102). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Mukařoviský, J. (2000). *Signo, función y valor*. Plaza y janes.
- Nachmanovitch, S. (2013). *Free play. La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós.
- Puig, L. (2013). La polifonía en el discurso. *Enunciación*, 18(1), 127-143
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.

-
- Sánchez, A. (2005). *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sanchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Ediciones de la Universidad de Castilla.
- Sánchez, J. A. (2008). *El teatro en el campo expandido*. Quaderns portàtils.
- Selden, S. (1972). *La escena en acción*. EUDEBA.
- Suescún, J. F. (2015). Contextos de sensibilidad en la vida cotidiana. Matrices de la prosaica: un modelo de análisis para las estéticas expandidas. *Revista colombiana de pensamiento estetico e historia del arte*, (2), 97-121.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Visor.
- Warning, R., Ingarden, R., Vodicka, F. V., & Gadamer, H. G. (1989). *Estética de la recepción*. Visor.
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Atuel.