

La escena expandida

Mauricio Celis Álvarez

Resumen

A partir de la reestructuración en el currículo del Programa de Teatro de la Facultad de Artes, en el año 1996, se configuró el curso de Nuevas Tendencias o Nuevas Poéticas Teatrales, para ofrecer un espacio de reflexión y autocrítica en los procesos de formación del actor. La base de este curso atraviesa tópicos que van desde los principios más arcaicos del quehacer teatral, hasta discursos que apuntan a la antropología urbana, la estética expandida y la historia de las mentalidades en occidente. En este orden de ideas, la escena expandida se refiere más a la recuperación de autores, temas y contenidos emergentes o estigmatizados, con los cuales se diversifica y moviliza el acontecimiento teatral. Recrea los conceptos, las metodologías y las prácticas escénicas; reúne una condición microescenológica que invita a expandir el lenguaje dramático, mediante la indagación y la experimentación con otras tendencias y otras poéticas teatrales.

Abstract

Beginning with the revision of the syllabus in the Theater Program of the School of Arts, in 1996 the New Theatrical Tendencies or New Theatrical Poetics course was configured, in order to offer a place for reflection and self-criticism in the actor's process of formation. The foundations of this course include topics that go from the most archaic principles of theatrical activity to discourses aiming at urban anthropology, expanded esthetics and the history of Western spirit. The expanded scene refers preferably to recuperating authors, topics and contents, either emerging or stigmatized which diversify and mobilize the theatrical event. It recreates concepts, methodologies and scenic practices; it condenses a microscenic condition, which invites to an expansion of dramatic language, by means of investigation and experimentation with other theatrical poetics and tendencies.

*La ficción consiste no en hacer ver lo invisible
sino en ver hasta qué punto es invisible la
invisibilidad de lo visible.*

—Michel Foucault

El lenguaje teatral es una expresión de fundamentos retórico-dramáticos que le ha permitido al hombre pronunciarse y configurarse poéticamente y, a su vez, retroalimentar y expandir su propia expresión escénica. La proliferación de teorías del arte en general y del teatro en particular, se halla en una fase donde ya no las determina un manual de reglas establecidas, sino que están diseminadas con razonamientos cada vez más contradictorios; allí, las diferentes tendencias artísticas coexisten en un mismo espacio cultural, indiferenciadas, donde paulatinamente el espectador ha aprendido a aceptar la diversidad de ofertas desde filtros cada vez más abiertos, accediendo a poéticas emergentes.

A partir de la liberación de las producciones artísticas y la mezcla cada vez más fuerte de culturas y estilos, la sociedad ha producido una *estetización* general: creadores desenfrenados que acceden a los principios más arcaicos, pero también, a movilizaciones contemporáneas del teatro, que configuran un discurso poético de amplios criterios para aplicar en la profesión escenológica.

La formación teatral en Colombia ha atravesado por un sinnúmero de modelos, algunos de impacto intermitente, como la visita de compañías europeas a finales del siglo XIX; otros de mayor incidencia, como el movimiento de vanguardia europeo y norteamericano durante la primera mitad del siglo XX; y también, determinadas coyunturas que permitieron una instrucción más sólida en el quehacer teatral a finales de la década de 1950¹. De ahí en adelante se dio la proliferación de salas y montajes de agrupaciones independientes, la instalación de festivales internacionales, nacionales y locales, y la formalización de escuelas superiores de teatro. Durante las últimas tres décadas del siglo pasado se registra un panorama

ecléctico en expansión, de gran influencia para las técnicas y conceptos revelados en el teatro actual. Un oficio que en Colombia viene marcando brechas estilísticas de impacto nacional e internacional, sin desconocer la interacción con distintas disciplinas que, en algunos casos, disuelven sus fronteras y amplían recíprocamente su expresión.

Sobre estas movilidades, el Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia reestructuró el plan de estudio de los programas Maestro en Artes Representativas y Licenciatura en Educación Básica con énfasis Artístico Cultural: Artes Representativas, durante los años 1995 y 1996. Se estudió, diseñó e implementó un perfil teórico-práctico para el VI nivel de Teatro denominado *Nuevas Tendencias o Nuevas Poéticas Teatrales (NTPT)* con el propósito de enriquecer el filtro estético de dicha disciplina y revelar su propia tras-escena.

El curso se pensó como un espacio de continuidad para las áreas básicas de Actuación y Expresión Corporal, para permitir que los conceptos, técnicas y contenidos dictados hasta el V nivel, giraran en el VI, hacia nuevas direcciones mediante metodologías poco exploradas por la pedagogía del arte actual. Es decir, para acceder a la exploración, creación y posicionamiento de otros procesos y otras poéticas alternas a las ya estudiadas. De esta manera, el actor en formación encontraría en este curso una línea de investigación que lo llevaría a ampliar su lenguaje teatral y aplicar dichas alternativas durante su profesión.

A continuación, se expondrán, en primer lugar, los tópicos históricos, filosóficos, antropológicos y estéticos que apoyan dicha oferta académica y, en segundo lugar, se describirán algunas experiencias arrojadas a través de las distintas cohortes de este curso.

Celebrante y actor

Acercarnos a la noción de *teatro* desde un campo expandido no logrará explicar de manera unívoca cuál es el sentido de las cosas que lo rodean, pero sí nos ayudará a comprender las significaciones de esta disciplina que hoy se declara fragmentada, incapaz de encontrar sus límites y estabilizar las premisas y sus sistemas de interpretación. Si ligamos el nacimiento del teatro a la historia de las mentalidades en Occidente, nos daremos cuenta de que si bien emana de las ceremonias rurales dedicadas a distintas deidades, también se encuentra enraizado en los contenidos de la *polis* ateniense. Por ello, no es suficiente deducir que los valores dramáticos que implicaban las historias contadas y las expresiones que dieron base al lenguaje escénico, entre los siglos VIII y IV antes de nuestra era (a. n. e.) sean el resultado exclusivo del culto a Dionisos. No es sólo en este homenaje donde el arte dramático comienza a adaptarse; su origen se forja durante una dinámica mucho más compleja en la que se precipitan simultáneamente las configuraciones del filósofo, el *logos*, la retórica y la *polis*.

La controvertida transición de la mimesis asociada a la danza ritual, por la cual un individuo se transforma en otro, a una mimesis que no implica ponerse este en el puesto de aquel, es la que nos da un punto de partida para distinguir la ceremonia del teatro. De esta manera, el poeta trágico pasa de ser el imitador de la acción heroica preexistente, al arquitecto de una nueva trama para un viejo contenido mítico.

No obstante, el primer filósofo no es un chamán. Su papel es el de enseñar, de hacer escuela. El filósofo se propone divulgar el secreto del chamán a un cuerpo de discípulos; lo que era el privilegio de una personalidad excepcional, él lo extiende a todos estos que piden ingresar a su hermandad. Apenas es necesario indicar las consecuencias de esta novedad. Divulgada, propagada, la práctica secreta se transforma en objeto de enseñanza y discusión: se organiza en doctrina. La experiencia individual del chamán, que cree encarnar un hombre de dios, se generaliza en la especie humana bajo la forma de una teoría de la reencarnación.

Divulgación de un secreto religioso, extensión a un grupo abierto de un privilegio reservado, publicidad de un saber prohibido antes, tales son las características del giro que permite a la figura del filósofo desembarazarse de la persona del mago. Este cambio de la historia es el que constatamos en toda una serie de niveles durante el período de sacudimiento social y efervescencia religiosa que prepara, entre el VIII y el VII siglos el advenimiento de la ciudad².

El cambio de mentalidad consistió en incorporar el culto popular a Dionisos y demás sectas y misterios, no solo a las fiestas de la *polis* ateniense, sino al debate público, en el concurrido ágora, donde la argumentación dialéctica acabó por tomar la iniciativa sobre la iluminación sobrenatural a través de la discusión y la controversia. Finalmente, sirvieron de base a la constitución de las dramaturgias que se instalaron en las Grandes Dionisiacas hacia el siglo V a. n. e. Los espacios públicos de Atenas se ampliaron para dar cabida a la representación festiva. La tragedia acudió a la significación dramática de la *polis* ateniense, a sus historias, a sus creencias colectivas, a las ambiciones de sus líderes, a sus valores familiares y religiosos, a la vida diaria, etc.

Ello explica que Platón haya elegido el género dramático para contrarrestar el carácter recitativo de la poesía filosófica anterior. Su escritura adoptó una forma dramática cuya fuente fue la tragedia y la comedia. Platón no se limitó a vaciar las nuevas cuestiones en el marco de la poesía filosófica, sino que recurrió a lo que hoy se denomina teatro filosófico, soporte expresivo de su obra, que apela a la forma dialógica para mostrar el límite de la comunicación escrita.

Desde el momento mismo en que se rechaza la concepción imitativa del *Ion* reclama sus derechos la cuestión de la naturaleza del diálogo como representación autónoma, y por ende apremia el problema de su forma y del tipo de relación que ella sostenga con el contenido. Los sabios como Empédocles, Parménides, Heráclito escribieron poemas o sentencias; discursos componían los sofistas: Platón crea el teatro filosófico. Aunque el poema y el discurso sean cosas opuestas, un mismo argumento los depone en la búsqueda platónica, a saber, que ni el poema ni el discurso pueden responder por sí mismos ni salvaguardar su cumplimiento.

Platón necesita un arte cuya forma medie la inquietud incesante del pensamiento, la pregunta.

[...] Hay que indagar su naturaleza en el propio Platón y en cada diálogo particular (sin que esto excluya ni mucho menos la posibilidad del diálogo entre los diálogos). Una obra de arte en la que el contenido hallará pleno cumplimiento en la forma resultaría como mediación del pensamiento platónico. En consonancia con ello los personajes de su teatro filosófico no han de concebirse como posiciones fijas y definitivas sino como estados problemáticos del movimiento de una pregunta explícita y múltiples preguntas implícitas³.

Pero lo que hay que hacer visible en este análisis es que el modelo dialógico (técnicamente dramaturgico) que Platón tomó prestado del teatro, impuso en la cultura occidental el sentido de verdad en las obras de teatro, es decir, lo que fue un recurso para-teatral de la filosofía, hoy aún cubre varios aspectos de la creación escénica.

Esta veracidad filosófica aún se da en nuestros escenarios; es decir, que mientras el terreno de la filosofía se ocupa de separar lo real de la ilusión, la verdad de la mentira, el teatro ha condicionado su oficio, ya que en este quehacer no tiene que operar dicha distinción. A propósito, sobre el tema del modelo de verdad en la escena, Michel Foucault responde: "No tiene sentido preguntarse si el teatro es verdadero, si es real, si es ilusorio, o si es engañoso; solo por el hecho de plantear la cuestión desaparece el teatro. Aceptar la no-diferencia entre lo verdadero y lo falso, entre lo real y lo ilusorio, es la condición del funcionamiento del teatro"⁴.

Este debate emerge desde las premisas platónicas y, propiamente, en la *Poética* de Aristóteles, desde donde, por antonomasia, se ha regido el teatro occidental. Es de recordar que la *Poética* reconoce un conjunto de reglas deducidas a partir de obras literarias griegas, que incluye estructuras racionales: definiciones, divisiones, clasificaciones, juicios de valor, etc. Este reglamento constituye la unidad que debe cumplir una representación teatral, que, para su momento, tenía como referente especialmente la tragedia, la cual emula, por un lado, la doctrina del alma humana y, por otro, la de la comunidad huma-

na (teoría de lo que es el hombre por naturaleza como ser destinado a la comunidad). De esta técnica poética se deduce un sentido político, en la medida en que ofrece las disposiciones más apropiadas para la imitación de una acción humana.

A pesar de las distintas interpretaciones que a lo largo de la historia se han hecho de la *Poética*, en la mayoría de las veces continúa ejerciendo el modelo para la imitación de las acciones buenas del hombre sobre un ambiente artificial, establece la mimesis y centra el dominio de la ilusión en el espectador. Estas condiciones laicas del arte griego, que para su momento insinuaban ya una separación, cobraran autonomía en Occidente desde el Renacimiento:

El mito era un relato, no una solución a un problema. Narraba la serie de acciones ordenadoras del rey o del dios, tales como el mito que representaba mímicamente. El problema se encontraba resuelto sin haber sido planteado. Pero en Grecia, donde triunfan con la ciudad, nuevas formas políticas ya no subsisten del antiguo ritual real sino vestigios cuyo sentido se ha perdido; el recuerdo del rey creador del orden y hacedor del tiempo, se ha borrado; ya no aparece la relación entre el triunfo mítico del soberano, simbolizado por su victoria sobre el dragón, y la organización de los fenómenos cósmicos. El orden natural y los hechos atmosféricos (lluvias, vientos, tempestades, rayos), al llegar a ser independientes de la función real, cesan de ser inteligibles en el lenguaje del mito en el que se expresaban hasta entonces⁵.

La separación entre arte y religión permitió imponer durante los siglos siguientes al Renacimiento una visión estetizante, que se resistía a la idea totalizadora de la cosmovisión medieval. Es decir, fomentó la disgregación totalizadora del mundo. Las representaciones gestadas durante el Renacimiento, que aludían a temáticas religiosas, fueron pretexto para incluir en sus contenidos temas profanos e intimistas que correspondían a la coherencia de un lenguaje artístico autónomo, propio de un pensamiento más mundano, acercándose a un entorno cada vez más patente y menos sobrenatural, dotando al artista de un derrotero de fórmulas que rigurosamente aplicaba a su producción: unidad espacial, medidas proporcionales, concordancia entre las partes de un todo y ritmo matemático en las composiciones.

Durante este lapso racionalista, la religión prestaba los temas del “otro mundo”: el mundo sobrenatural, mientras que el arte fraguaba vertiginosamente una conciencia de la naturaleza patente de “este mundo”, ganando cada vez más autonomía frente a la religión hegemónica, frente al mecenazgo de la corte y más adelante, frente al juicio de gusto.

La obra de arte entró en una reflexión análoga al modelo científico. El tema de la sensibilidad construyó, durante el siglo XVIII, un marco racionalista que aseguró un productor, un mercado y un consumidor, mediante los instrumentos estéticos del momento. Nociones como: “juicio estético”, “gusto”, “lo bello”, “lo armónico”, “lo finito”, “la contemplación”, se recuperaron y se conmutaron desde su etimología greco-latina a la gramática sensible de la Edad de la Razón, afinándose, atravesando diferentes filtros, hasta encontrar deliberadamente límites para su significación. Por ello, se acuñaron simultáneamente las nociones (también de raíces clásicas) de “lo sublime”, “lo siniestro”, “lo feo”, “lo infinito”, que permitieron descubrir mediante el mismo discurso, el umbral entre la representación y el acontecimiento, registrado en las manifestaciones artísticas.

El derrotero estético que estremeció la cultura occidental y su discurso sensible durante los siglos XVIII y XIX, dispuso un giro en las poéticas literarias, pictóricas, musicales, y, por supuesto, teatrales. Fue justamente ese reconocimiento de los límites entre lo bello y lo sublime lo que ratificó el principio de autonomía y de expansión en las artes, abonando el terreno que hiciera florecer las distintas versiones de vanguardia artística durante la primera mitad del siglo XX. El plano de lo sublime despliega, detrás de la representación, un ingrediente que va más allá de los componentes finitos, es decir, durante la experiencia estética frente a la obra de arte se alterna el principio de contemplación con el de participación. El estado de ánimo que el espectador expresa a través de los sentidos es vital, y no como lo promulgaba la

Crítica de la facultad de juzgar, dedicado a la contemplación pura, abstraído de su cuerpo, por encima de las emociones. La representación de la obra solo debía significar algo para el entendimiento y la imaginación:

Cada cual debe confesar que aquel juicio sobre belleza en que se mezcle el menor interés es muy parcial y no un juicio puro de gusto. No se debe estar en lo más mínimo predispuesto a favor de la existencia de la cosa, sino ser a este respecto por completo indiferente para juzgar en materia de gusto el papel del juez⁶.

De esta manera, las obras y manifiestos que de la segunda mitad del siglo XIX en adelante se exponen, encuentran la actitud de movilizar mentalidades. Con Nietzsche, por ejemplo, la cuestión de la relación entre la filosofía y el teatro vuelve a plantearse con toda su crudeza. Sus planteamientos re-configuran el arte, impugnando la operación “desinteresada” del principio kantiano. Nietzsche reclama una estética de la creación:

Lo único que quiero subrayar es que Kant, al igual que todos los filósofos, en lugar de enfocar el problema estético desde las experiencias del artista (del creador), reflexionó sobre el arte y lo bello a partir únicamente del “espectador” y, al hacerlo, introdujo sin darse cuenta al “espectador” mismo en el concepto “bello”⁷.

Copia y apariencia

Por eso el *Ubu Rey* de Alfred Jarry relega aquel estado de contemplación, involucrando al espectador, que inevitablemente hará uso de ese interés parcial durante el espectáculo en un vértigo sin precedentes. Jarry inaugura, a finales del siglo XIX, una condición vivencial en la escena que legítima en ella el tema de lo banal y lo prosaico, y además de la conjunción con otras manifestaciones artísticas, la necesidad de borrar sus propias fronteras y el despliegue de otras ofertas de producción escénica.

A pesar del paradigma vanguardista que se desarrolló de ahí en adelante con una dirección historicista, hasta la primera mitad del siglo XX, se incorporaron nuevos campos de expresión que propi-

tro de Documentación de la Facultad de Artes da cuenta de ello y en su catálogo se encuentran varias investigaciones monográficas, videos y documentos sobre el tema, producidos por estudiantes y docentes del Departamento de Teatro, que legan una memoria de la temática y la experiencia de las *NTPT*.

El espacio es corto para hacer un despliegue adecuado de los contenidos y perspectivas de este curso; sin embargo, el recorrido de este artículo reúne *grosso modo* su trayecto, señalando con ello el compromiso de continuar la pesquisa de nuevas formas en la disciplina teatral, mucho más ahora que ha obtenido la máxima asignación de acreditación otorgada por el *CNA*¹⁰. La presencia en el sector teatral y académico, en la ciudad y el país, de la propuesta estética y el compromiso investigativo, colocan al curso de *NTPT* en un lugar controvertido que invita al debate, a las movilizaciones del lenguaje escénico y al intercambio constructivo de ideas.

En este sentido, la alternativa teatral ofrecida en los contenidos del curso *NTPT* se enuncia en el marco de una *microescenología* y, por tanto, se define como un conjunto de prácticas que buscan un desplazamiento hacia los *puntos medios* de los componentes mayores del lenguaje teatral. Es necesario abrir un aparte para describir la metodología que se utiliza y exponer algunos ejercicios escenificados.

Al curso lo atraviesan tres ejes conceptuales:

Indagación prosaica: examina el paisaje cotidiano que rodea al actor y su manera de percibir el mundo, deduciendo de allí un conjunto de expresiones vivenciales que utiliza como material temático durante la creación de un personaje.

El término prosaica alude a un examen sensible de la vida cotidiana del actor; por tanto, se concentra en sus experiencias más destacadas. En su práctica escénica, el actor evita al máximo su mera representación; en cambio, recupera de dichas experiencias, su fuerza o energética, que paulatinamente traduce en bloques de sensación.

Filtro poésico: funciona como un momento de transición, donde se experimenta escénicamente con las derivas prosaicas del actor y expresiones alternas a él (pintura, literatura, música, cine, etc.) relacionadas íntimamente con el personaje que está en construcción.

Este momento es propicio para dirigir el contenido sensible a una escenificación, capaz de esbozar futuras situaciones dramáticas mediante la superposición de los personajes indagados en su experiencia vivencial, trayecto que lleva a perfilar los rasgos de teatralidad en su propuesta.

Configuración poética: mediante un plano de congruencia entre el contenido dramático, el trayecto individual y colectivo del curso, se pone en obra el derrotero metafórico seleccionado de los dos momentos anteriores, ofreciendo al público una escenificación alternativa. Es de aclarar que esta etapa enmarca el evento mediante condiciones formales, pero brinda una permanente versatilidad en los contenidos y relaciones del personaje dado y de la estructura de la puesta en general.

Este trayecto metodológico se basa en hacer visibles los giros en los significados de algunos vocablos reconocidos dentro de la terminología teatral, así como los de uso meramente cotidiano. Por ejemplo, las nociones de cuerpo, actor, personaje, acción, texto, afecto, seducción, etc., son tratadas con una cobertura retórica e intertextual que lleva a resultados muy expresivos. Un primer acercamiento se fundamenta en la dicotomía Diccionario vs. Enciclopedia enunciada por Eco¹¹, que enuncia una teoría acerca de la vulnerabilidad del lenguaje y su inexorable condición metafórica. El autor describe la condición finita y abstracta de las cosas en la dimensión de diccionario “número finito de primitivos”¹², es decir, de un número dado de términos que se encuentran en un inventario restringido de significados. La enciclopedia, por su lado, abarca el conjunto de todas las interpretaciones posibles de escritura y por

tanto, no es descriptible, pues dicha serie de interpretaciones es indefinida e inclasificable. Permite además interpretaciones contradictorias y jamás terminaría de escribirse.

En efecto, una relación de interpretación está *registrada* en el tesoro de la intertextualidad (noción que se identifica con la de enciclopedia). Que un gato sea no solo un felino doméstico, sino también el animal que las clasificaciones zoológicas definen como *felis catus*, el animal adorado por los egipcios, el animal que aparece en la Olimpia de Manet, el animal comido con fruición en el París sitiado por los prusianos, el animal cantado por Baudelaire, el animal que Collodi compara en astucia y maldad por el zorro, el animal que en cierta fábula está al servicio del marqués de Carabás, un perezoso amante de la casa que no muere de inanición sobre la tumba de su amo, el animal preferido de las brujas, etc., etc., son todas interpretaciones de la expresión /gato/. Todas están registradas, situadas intersubjetivamente en algún texto de esa inmensa biblioteca ideal cuyo modelo teórico es la enciclopedia. Cada una de esas interpretaciones define en algún aspecto qué es un gato, y, además, permite conocer siempre algo más acerca del gato. Cada una de esas interpretaciones vale y es actualizable en determinado contexto, pero la enciclopedia debería proporcionar en principio instrucciones para interpretar del modo más fructífero la expresión /gato/ en numerosos contextos posibles¹³.

El recurso es útil al momento de analizar los aspectos que rodean la construcción del perfil de un personaje dado, pues la dinámica consiste en componerlo, entre otros, con los aspectos que enmarcan las necesidades y preocupaciones vivenciales del actor. Por tanto, la superposición que el actor realiza de sus propios afectos y perceptos, es la estrategia que permite intervenir las fortalezas y debilidades del personaje en cuestión, con el fin de expandirlo escénicamente.

En la misma lógica, Gilles Deleuze recurre a la enciclopedia para dinamizar el significado de personaje. En su texto *Superposiciones*, un manifiesto de menos,¹⁴ reflexiona sobre la obra del director italiano Carmelo Bene, proponiendo una metaforología médica para expandir los términos con que se construye un personaje:

El hombre de teatro ya no es autor, actor o escenificador. Es un operador. Por operación es necesario entender el

movimiento de la sustracción, de la amputación, pero ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como en una prótesis [...] Pero por ejemplo, él amputa a Romeo, neutraliza a Romeo en la pieza original. Entonces toda la pieza, dado que le falta un pedazo escogido no arbitrariamente, va quizás a oscilar a girar sobre sí misma, a colocarse sobre otro lado. Si amputáis a Romeo, vais a asistir a un sorprendente desarrollo, el desarrollo de Mercuzio, que solo era una virtualidad en la pieza de Shakespeare. Mercuzio muere rápido en Shakespeare, pero en Carmelo Bene no quiere morir, no puede morir, no llega a morir, puesto que va a constituir una nueva pieza¹⁵.

El autor nos habla del teatro y sus minorías y propone las nociones de mayor y de menor, restándole importancia a practicar un texto desde el comienzo o el final, dirigiéndose al medio, hacia la mitad:

[...] el medio quiere decir todo lo contrario de estar en su tiempo, de ser de su tiempo, ser histórico. Es por medio de él que se comunican los tiempos más diferentes. No se trata ni de lo histórico ni de lo eterno sino de lo intempestivo. Y es precisamente esto un autor menor: sin porvenir ni pasado, el solo tiene un devenir, un medio, por el cual comunica con otros tiempos, con otros espacios.¹⁶

Itinerarios de la escena expandida

A continuación se describirán algunas experiencias que partieron de la dinámica de creación de personaje ofrecida en el curso *NTPT*, materializadas en los procesos de montaje

Martillo¹⁷

En la puesta en escena de la obra *Martillo*, el personaje de Agamenón esta constituido por superposiciones de otros personajes, sumados a los deseos y afectos del actor que lo interpreta. El procedimiento fue el siguiente: se interfirieron las dotes arquetípicas de la figura del Agamenón guerrero, enunciado en la obra de Esquilo, debilitando sus fortalezas y fortaleciendo sus debilidades, y esto dio como resultado la figura de un turista sin rumbo. En este juego de conmutaciones, Agamenón interpela a los otros personajes utilizando palabras a las que le ha sustraído las vocales (amputación). El sentido de la situación da un giro radical, pero no tanto por la

indumentaria del paseante o el efecto elocutivo de las consonantes, sino por la intertextualidad que se imprime en la escena. Aprovechando que la identidad de Agamenón ya se encontraba “agrietada”, es decir, abierta a otras superposiciones, el actor continuó agregando tópicos de su propia enciclopedia literaria (prótesis) expandiendo su personaje, entre otros, a los perfiles de un Cronopio un Hamlet o un Ulises, más su propia percepción de guerrero-turista; amalgamando todos estos aspectos a la construcción del personaje y atenuando los rasgos representativos que le imponía la dramaturgia trabajada. En la puesta en obra estos aspectos fueron visibles, aumentando su vínculo con la situación escénica.



Agamenón y Clitemnestras. Obra: *Martillo*



Agamenón. Obra: “Martillo”

Expulsado¹⁸

El personaje de *La Sucia*, se basa en el relato de Beckett, titulado “La imagen”. Esta composición da pie para que la actriz que lo interpreta asuma una condición omnimorfa, acercándose al balbuceo¹⁹ del texto. Beckett ya en esta pieza se desbordó lingüísticamente, pues su redacción carece de signos de puntuación. Las fragmentaciones que se le hacen a este relato son de naturaleza extralingüística, pues cuando un lector se acerca a ella, cada lectura cobra un sentido diferente.

Eso es lo que ocurre cuando el balbuceo ya no se ejerce sobre una palabras preexistentes, sino que él mismo introduce las palabras a las que afecta; estas ya no existen independientemente del balbuceo que las selecciona y las vincula por sí mismo. Ya no es



el personaje el que es un tartamudo de palabra, sino el escritor el que se vuelve *tartamudo de la lengua*: hace tartamudear la lengua como tal²⁰.

De la misma manera, cuando “La imagen” es actuada, el personaje deviene caracteres infinitos, función tras función. Su particular léxico reúne los principios de la enciclopedia en mención: su estructura es tejida en la mitad de una frase, haciéndola crecer por la mitad, añadiendo una partícula tras otra, hasta no tener respiro suficiente para pronunciarla, motivando a balbucir a partir de una sola exhalación, rarificando cada vez más al personaje mediante la prosaica que le añade la actriz, inspira-

da en su propia acción vivencial de seducción. Ejemplo de ello fue el trabajo de campo que realizó meses antes en uno de los establecimientos públicos de la ciudad. Consistió en instalarse en un gran mueble de sala a la entrada del bar “Las conejitas”. Sentada, vestida de fiesta y cargando una coneja, comenzó a interactuar con los hombres y mujeres del sector. Sus preguntas y respuestas, sus interpelaciones, transacciones y balbuceos, ampliaron el texto seleccionado. Esta y otras experiencias, realizadas en los buses y lugares públicos, atendieron siempre las temáticas de seducción, su negación a la maternidad y su dificultad de comunicarse, forjando día a día la identi-



dad múltiple de La Sucia. Al comienzo de la obra, la vemos haciendo movimientos pélvicos sobre una plataforma que tiene instalada una ruleta de penes. Más adelante, en una acción monológica, nos *balbucea* su proceso de gestación, hasta ser testigos de la expulsión vaginal de un huevo. A continuación, un fragmento de su parlamento:

La lengua se carga de lodo un único remedio entrarla de nuevo entonces y girarla en la boca el lodo tragárselo o escupirlo cuestión de saber si es nutritivo y perspectivas sin estar obligado a ello por el hecho de beber a menudo tomo un sorbo es uno de mis recursos lo mantengo durante un momento cuestión de saber si tragarlo me alimentaría y perspectivas que se abren no son malos momentos desgastarme todo está ahí la lengua vuelve a salir rosa en medio del lodo qué hacen las manos durante ese tiempo hay que ver siempre lo que hacen las manos y bien la izquierda lo hemos visto siempre sostiene el saco y la derecha y bien la derecha al cabo de un momento la veo allá en extremo de su

brazo extendido al máximo en el eje de la clavícula si puede decirse así o mejor hacerse que se abre[...]»²¹.

Otro personaje de *Expulsado* es El Viajero, que aparece en el relato “Textos para nada-vii”. El personaje se encuentra dentro de una maleta alargada y compacta. Asoma su cabeza repleta de aderezos mecánicos y prótesis bucales que proporcionan a su voz una textura gutural y opaca que contrasta con la hilaridad de su tema existencial.

Por lo demás, no soy yo, no hablo de mí, lo he dicho cien mil veces, inútil confesarme confuso, confuso por hablar de mí, cuando existe x, paradigma del género humano, moviéndose a voluntad, con penas y alegrías, quizá mujer e hijos, ascendientes ciertamente, un caparazón a imagen y semejanza de Dios y nunca una cabeza contemporánea, pero sobre todo dotado de movimiento, es esto sobre todo lo que llama la atención, su retrato es tan fácil y su alma tan instructiva, que realmente hablar de sí, cuando existe x, no, menos mal que no hablo de mí, basta, loro asqueroso, te mataré. [...]»²².

El aporte del actor partió de una preocupación que siempre tuvo por el encierro y la oscuridad. Su enciclopedia reunía diversos significados de cautiverio. Una de sus experimentaciones consistió en permanecer por horas en estado de levitación dentro de una bolsa de tela, suspendido en la rama de un árbol. Su relación con la gente que transitaba por el lugar daba pie a fortalecer su pregunta vivencial. Pero su mayor estremecimiento se produjo por el sonido de una avioneta que volaba sobre él. Este acontecimiento trastocó el sentido del tema que investigaba, bombardeando de respuestas su planteamiento. En otra experiencia, se encapsuló en los restos de un carro chocado, que instaló en un muro. Su fusión de carne con metal y su prolongado estatismo produjeron estados favorables a la búsqueda de la configuración del personaje explorado. Estas experimentaciones fueron definitivas en el proceso de creación de El Viajero, quien en el preámbulo de la obra, en el acceso del auditorio, aparecía sumergido en un tanque rebosado de agua con un vidrio panorámico central que permitía a los espectadores visualizar su estado impasible. Después de media hora de comenzar la función, El Viajero, transportado en una carretilla, ya enmaletado, era descargado en mitad del escenario. Durante su intervención, tartamudeaba de manera completamente pueril, enfatizando su abandono a la deriva de una estación de tren, aumentando su estado de impotencia e insignificancia, típico del paisaje beckettiano.

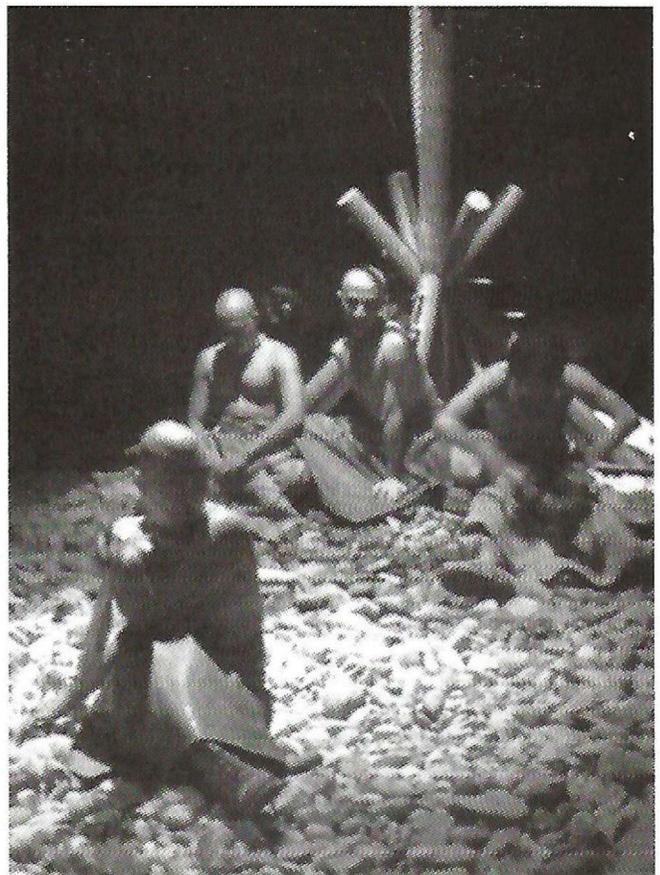
El baluceo creador es lo que hace que la lengua crezca por en medio, como si fuera hierba, lo que le convierte en rizoma en vez de árbol, lo que pone la lengua en perpetuo desequilibrio: *mal vu mal dit* [mal visto mal dicho] (contenido y expresión). Decir las cosas tan bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores²³.

La penúltima cena²⁴

Este montaje que permitió forjar muchos de los conceptos que se estaban reuniendo a lo largo de las diferentes cohortes del curso NPTT, concuerda con la dinámica enciclopédica de Fabio Rubiano, el autor, quien establece un juego de anacronía y de superpo-

sición entre Judas Iscariote y María Magdalena. Rubiano recompone la trama a partir de investigaciones de textos apócrifos que hablan de los hechos que rodearon la crucifixión de Jesús. Luego intertextualiza los diálogos "históricos" de los dos personajes con las prácticas cotidianas de nuestra época y la situación de conflicto vivido actualmente en nuestro país. Este procedimiento requirió de herramientas convencionales planteadas en la noción de diccionario, enunciada por Eco. Allí, las categorías retóricas, que expanden el significado de un término dado, se insertan en el marco de una teoría semiótica con el propósito de avanzar sobre problemas relacionados con la hipercodificación y la conmutación del código,²⁵ que supera el marco de

Obra: *La penúltima cena*





Obra: *La penúltima cena*

referencia habitual de la retórica y requiere la formulación de una nueva retórica orientada semióticamente. Dicho de otro modo, no se trata de mostrar el inventario enciclopédico, sino de comprender que la globalidad de la imagen está compuesta de rasgos discontinuos o, mejor dicho, abiertos. Como la connotación no domina el discurso de la escena por completo, la trama tiene que permanecer con un grado de denotación, sin el cual, dicho discurso sería imposible de captar. Ello permite entablar el pacto enciclopédico con el espectador, que es capaz de encontrar la congruencia interna de lo escenificado.

Durante el proceso del montaje el grupo aprovechó la versatilidad del texto y le sumó nuevos hipercódigos a la trama. El elenco, conformado por nueve actores, estableció cinco Judas y cuatro María Magdalenas. Este procedimiento abrió el abanico hermenéutico de ambos personajes, pues su teatralización le dio cabida no solo la interpretación y adaptación del autor, sino a las distintas versiones que la enciclopedia vivencial de los actores proporcionaba. Por ejemplo, en el proceso de puesta en escena, los actores encontraron una estrategia para familiarizarse con el dispositivo escenográfico (un corredor de rocas de quince metros de largo por tres

metros de ancho, con una cruz-horca en uno de sus extremos). Durante los recesos de ensayo reposaron sobre las rocas, hasta quedarse completamente dormidos. La imagen de los cuerpos en reposo llevó a componer la primera escena de la pieza, donde los actores, previamente enterrados, emergían paulatinamente.

Otra imagen que se estableció en la producción final de la obra a partir de la exploración vivencial de uno de los actores, partió del pasaje de la obra, cuyo tema es la traición de Judas:

Judas: Soy un traidor.

María: Eres un apóstol.

Judas: Mis colegas no me hablan, les repugna que no esté conforme con mi rol. Cada uno lo acepta y agradece la oportunidad.

María: Sospechan.

Judas: Saben de la traición.

María: Él lo dijo.

Judas: Lo sé.

María: Para que nadie interfiriera.

Judas: Era un terrorista zelote y me degradaron a traidor cristiano.

María: Yo renegué del cuerpo que era lo único que tenía.

Judas: Te arrepientes

María: Aprendí todo sobre el arrepentimiento.

Judas: Oremos mientras ellos ensayan sin nosotros.

María: Él se prepara solo.

Judas: Tiene un camerino propio con la estrella de Belén en la puerta²⁶.

[...]

Este actor reunió a sus compañeros de montaje para analogar la situación. Instalado en un cuarto con los ojos cerrados y con una cuerda al cuello, dio instrucciones para que sus compañeros pasaran, uno a uno, con la condición de permanecer callados y no revelar su identidad. Durante el encuentro, motivaba al invitado a halar la cuerda si se sentía a disgusto con lo que escuchaba. Procedió a confesar asuntos

personales de su relación con el grupo, poniendo de relieve su faceta de conspirador y sus puntos de vista acerca de la personalidad de cada uno de ellos. La experiencia sirvió para visualizar los roles del traidor y el traicionado y alimentar la escena con una comunicación más firme durante la acción.

El actor representa, pero lo que representa es siempre todavía futuro y ya pasado, mientras que su representación es impasible, y se divide, se desdobra sin romperse, sin actuar ni padecer. Hay en este sentido, una paradoja del comediante: permanece en el instante, para interpretar algo que siempre se adelanta y se atrasa, se espera y se recuerda. Lo que interpreta nunca es un personaje: es un tema (el tema complejo o el sentido) constituido por los componentes del acontecimiento, singularidades comunicativas efectivamente liberadas de los límites de los individuos y de las personas. El actor tensa toda su personalidad en un instante siempre aún más divisible, para abrirse a un papel impersonal y preindividual. Siempre está en la situación de interpretar un papel que interpreta otros papeles²⁷.

Estas expansiones escénicas permiten rodear al personaje con una serie de condiciones *vivenciales* durante el trayecto de su construcción. Es decir, a partir de la prosaica o cotidianidad sensible²⁸ del actor se visualizan las consideraciones destacadas y tenues de su experiencia de vida y mediante un juego de superposiciones afectivas y perceptivas, las características mayoritarias y minoritarias del personaje. Se mezclan y transforman las interpelaciones y aco-taciones de la dramaturgia o del referente trabajado. Durante este trayecto se genera un personaje múltiple, cuya identidad tiene contornos móviles que configuran su propia congruencia, tanto en su devenir, su indumentaria corporal, como en su entorno.

Podríamos detenernos a comentar una a una las experiencias de cada participante del curso *NIPT*, pero el espacio es limitado. Sin embargo, esta muestra da cuenta de la importancia de la deriva teatral e invita a complementar el derrotero básico del actor en formación, quien enfrenta un medio heterogéneo y demandante de nuevas ofertas escénicas.



Notas

- 1 En 1956, durante el gobierno del general Rojas Pinilla, se fija el interés por formar actores para la recién inaugurada televisión colombiana. Se contrata al director japonés Saki Sano, con estudios en el *Teatro de Arte* de Moscú, quien canalizó de primera mano las teorías de Stanislavsky y Meyerhold, estableciendo las bases para desarrollar en sus participantes una autonomía en la capacidad creadora de la actuación, condición que era reconocida exclusivamente en los roles del director y del autor. Ver Jaramillo, María Mercedes, *Nuevo Teatro colombiano: arte y política*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1992, p.82.
- 2 Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1993, p.351.
- 3 Mejía Toro, Jorge Mario, *El teatro filosófico y la rapsodia. Otra interpretación del Ion platónico*, Medellín, Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía Universidad de Antioquia, p.25.
- 4 Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Vol. III, Barcelona, Paidós, 1994, p.149.
- 5 Vernant, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1993, p.340.
- 6 Kant, Emmanuel, *Critica de la facultad de juzgar*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1991, p.123.
- 7 Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1983, p.120.
- 8 Deleuze, Gilles, *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1994, p.145.
- 9 La Vanguardia artística dispuso un importante registro para que la actual deriva de *NTPT* emergiera; sin embargo, como perfil histórico estuvo encaminada en una carrera progresista, igualmente radical, que destituía en la mayoría de los casos las formas tradicionales del arte, la filosofía y en general, todo lo que representara a los arquetipos oficiales de su entorno cultural. Posición que más adelante declinó por una actitud creativa de "decadencia" e ironía a su propia metáfora bélica: Cita "*La palabra avant-garde (vanguardia) tiene en francés una vieja historia. Como término guerrero, se origina en la Edad Media, y desarrolló un significado figurativo al menos tan pronto como el inicio del Renacimiento. No obstante, la metáfora de la vanguardia – expresando una conciente posición avanzada en la política, la literatura, el arte, la religión, etc. – no se utilizó con consistencia antes del siglo XIX. Entre otras cosas, este hecho explica la indeleble apariencia moderna de la etiqueta "vanguardia"*". Calinescu, Matei, *Cinco caras de modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, p.101.
- 10 Acreditación por siete años, otorgada a los programas de educación superior que cumplen con una calidad investigativa y académica de estándares internacionales, según resolución 4556 expedida el 6 de diciembre de 2004 por el Consejo Nacional de Acreditación.
- 11 Eco, Umberto, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Lumen, 1998, p.p.75-165.
- 12 *Ibid.*, p.131.
- 13 *Ibid.*, p.132.
- 14 Deleuze Gilles, *Superposiciones, un manifiesto de menos*, Texto traducido por Luis Alfonso Palau, Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia. s.f
- 15 *Ibid.*, p.1.
- 16 *Ibid.*, p.2.
- 17 Producción del VII nivel de Actuación (Semestre 1-1999) del Programa de Teatro de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Dirigido por José Fernando Velásquez y textos de Rodrigo García.
- 18 Producción del VII nivel de Actuación (Semestre 2-2001) del Programa de Teatro de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Dirigida y adaptada por José Fernando Velásquez, con textos de "Relatos" de Samuel Beckett.
- 19 Deleuze, Gilles, *Critica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.150.
- 20 *Ibid.*
- 21 Beckett, Samuel, *Relatos*, Barcelona, Tusquets, 1997, p.137.
- 22 *Ibid.*, p.103.
- 23 Deleuze, Gilles, *Critica y Clínica*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.150.
- 24 Producción del VII nivel de Actuación (Semestre 1-2004) del Programa de Teatro de la Facultad de Artes, Universidad de Antioquia. Dirigido por Luz Dary Alzate y textos de Fabio Rubiano
- 25 Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1977, p.437.
- 26 Rubiano Orjuela, Fabio, *La penúltima Cena*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2005, p.29.
- 27 Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós, 1994, p.159.
- 28 Mandoki, Katya, *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, México, Grijalbo, 1994.