



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

PROYECTO DE MONTAJE:
"INTO THE OCEAN"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO
DE LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A :

ARIADNA MORALES CONTRERAS

DIRECTOR DE TESIS:
JEAN FREDERIC CHEVALLIER



CIUDAD UNIVERSITARIA

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A todos los que participaron directa o indirectamente
en el montaje y a quienes apoyaron
el proceso de elaboración de esta tesis*

GRACIAS

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
PERSONAJES	7
INTRODUCCIÓN	9
OBJETIVOS	19
CUESTIONAMIENTOS	21
FRACCIONES DE HISTORIA	26
A) MODERNIDAD	28
B) POSMODERNIDAD	32
C) POSDRAMÁTICO	41
D) REFLEXIONES	45
CONEXIONES	50
TRAZO DE FIGURAS CONCEPTUALES	50
A) 2 VISIONES DEL MUNDO	50
B) LOS SIGNOS EN LA COMUNICACIÓN	55
C) LOS SIGNOS EN DUDA	56
D) AGENCIAMIENTO DE LOS SIGNOS	57
E) PERCEPCIÓN	59
F) SUPERFICIE	63
G) REPRESENTACIÓN	65
H) SIMULACRO	69
PAISAJES TEATRALES	70
A) SOBRE BRECHT y LEHMANN	70
B) BRECHT Y YO	75
C) TEATRO PETRIFICADO	81
D) ¿Y EL DRAMA?	84

E) TEATRO FRONTERIZO	86
F) TEATRO SIN CENTRO	88
G) TEATRO DOCUMENTAL	90
H) NECESIDAD DE DISTANCIA	93
I) COTIDIANO	94
J) DIRECTOR OPERADOR	98
K) CREACIÓN POR IMAGEN	101
BOCETO DE MONTAJE	102
A) ENSAMBLADO	102
B) MAPA	108
C) MONTAJE	112
D) PROPUESTAS DE IMAGEN	114
E) IMAGEN DECONSTRUIDA por JA	118
F) OPERATIVIDAD	150
G) ESTRUCTURA	153
H) GUIÓN FINAL DE ACCIONES	161
I) ESPACIO ESCÉNICO	165
INTO THE OCEAN	167
CONCLUSIONES	173
PALABRAS ROJAS	178
BIBLIOGRAFÍA	189

PRÓLOGO

Ella quería escribir un cuento en lugar de una tesis

Aprender a escribir.

Pensar que se sabe.

Discurrir sobre los gestos.

Un hombre va de pesca, tira el anzuelo al río y después de un rato saca un zapato. Siente un deseo.

Pase está mañana por la panadería de mi casa y le pregunté al panadero cómo se encontraba, él me dijo –mejor que ayer-

Parece que va extendiéndose conforme escribo, nunca puedo terminar de revisarla y sigo escribiendo, es como uno de esos trucos árabes de miles de noches ~~encerradas en otras que se multiplican y se multiplican, algo así como fractales.~~

El gato se para enfrente de mí para que lo acaricie.

PERSONAJES:

Asesor:

Jean Chevallier **J.**

Sinodales:

Iona Weissberg. **I.**

Ricardo Arteaga

Ricardo Díaz. **R.**

Rubén Ortiz. **Ru.**

Bertolt Brecht. **B.**

 **laboradores:**

Andrés

Jorge Mo

Juanpablo JA.

Hilda Michaud

Federico

León Kurhi

Accionadores:

Carmen Tenorio

Jorge Morales

Cristina Morales
Eugenia Morales
Verónica Morales
Mónica Morales
Iván Morales
Saúl Conde

Los que hacen de espectadores:

Marina
Gabriela
Edwin E.
Abraham
Juan Manuel
Jorge
Celia
El amigo de Andrés
Sofía
Mauricio

Dirección:

Ariadna Morales

INTRODUCCIÓN

El hacer una tesis es algo inútil en cuanto pretenda demostrar que sé acerca de un tema que he aprendido en la en la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM para sostener que sé hacer obras de teatro. Los cruces de pensamiento que he tenido son mucho más amplios de lo que pueda escribir, igual que el aprendizaje y las personas, grupos, artistas, profesores, etc., que me han influido. Léase entonces como un combate constante entre la información, los sinodales, y yo, que hasta aquí me han llevado a ser más simple, más sintética, más clara, más sincera y yo decido dialogar con eso, lo hago desde el propio conflicto y la constante contradicción.

Debo aclarar que esta tesis ha conseguido acomodarse de una manera en particular. Encontré en la información de pronto muchas relaciones que parecieran gratuitas y en realidad fueron conformando una parte fundamental para llegar a proponer un montaje. Primero me vi atraída por los Dadaístas y la revolución de las Vanguardias del Siglo XX, pero después comencé a indagar en los movimientos del Performance, de los cuáles hay muchos grupos que trabajaron sobre todo en Europa y EUA, entre ellos el

Living Theatre (1947), Open Theatre (1964), movimientos como Fluxus (John Cage 1962).

Traté de buscar orígenes que me llevaron a revisar la filosofía y el movimiento de la posmodernidad. Al final volví al teatro, partiendo de dos autores: Brecht y Thies-Lehmann, que por principio son contradictorios. También están los nombres de dramaturgos o directores que habían buscado formas diferentes de presentar un espectro de la escena que no es la búsqueda del personaje y la narración de historias como el teatro más convencional lo hace. La conclusión de esto es un divagar entre diferentes pensamientos para apropiarme de ideas, conceptos, palabras y trazar un mapa que permita darle forma a un intento de práctica escénica.

¿Qué es lo que podría hacer ante ese panorama posdramático-indefinido? Primero tratar de explicarlo y luego hacer una apropiación de diferentes conceptos y una propuesta que se viera realizada en la práctica.

Decidí establecer diferentes premisas de trabajo que funcionaran como obstáculos, uno de ellos era trabajar con no actores, y escogí hacer el montaje con miembros de mi familia y amigos que hicieran de espectadores pero al mismo tiempo se involucraran en el proceso.

No cumpliendo el montaje con las *convenciones teatrales* a las que llamo en la tesis “teatro petrificado” -hacer un montaje,

con características que corresponden a los límites del teatro en contacto con otras disciplinas y medios- escribir un objetivo resultó una tarea compleja más que definible.

Las fronteras son difusas ya que la propuesta se mezcla con una teatralidad emergente, contaminada, nombrada por algún tiempo *parateatral*, esas manifestaciones que no se hallan dentro de un teatro, que han estado en la búsqueda de sus propias formas, trazando su estructura y modificándose constantemente, razón por la que no tienen un parámetro determinado.

R. Diría mi padre, ¿por qué me cambias la jugada (la convención)? ¿Por qué me das vacío, cuando me prometiste acción? No te quejes de las fronteras difusas, explícame por qué lo son y por qué te separas de ellas.

A. Las fronteras difusas son una ventaja para los flojos, yo establezco premisas de trabajo, reglas, Dogmas para poder dialogar desde una convención con el espectador y luego precisamente cambiar la jugada y encontrar el vacío. No me siento muy parateatral y no sé porque soy completamente posmoderna...

En la primera parte de la tesis se trazan contextos históricos de la modernidad y la posmodernidad. La guerra hizo que la gente emigrara y terminara mezclándose para, finalmente, florecer en poli-culturas. El mundo se hendió para eliminar y configurar las

diferencias, terminando con ideas y principios que habían dominado el pensamiento general.

Por el mismo camino, el arte, sin lugar a dudas, tuvo un sitio primordial en los cambios y manifestaciones sociales, aunque por mucho tiempo se quedó marginado, subsistiendo entre las minorías. En los límites de su conformación y búsqueda, los movimientos artísticos se han mantenido poliformes, y gracias a esto no se han estancado, siguen en inextinguibles dinámicas que los encumbren instantáneamente para luego olvidarlos.

El teatro aparejado a estos movimientos tiene vida para mí, es en el que encuentro vías de acción. Actualmente existe un término que aclara y organiza esas formas: el *teatro posdramático*, teatro fundamentado en los movimientos socio-culturales de los sesentas y setentas, en Estados Unidos y Europa. Hans-Thies Lehmann lo investiga y ejemplifica en su libro “Teatro posdramático,” fuente de la que tomo el concepto de posdramático.

Posteriormente hago una reflexión sobre la posmodernidad desde un punto de vista latinoamericano; ligado con la posición que asumo para hacer teatro y el intento de acción en un panorama tan singular como el que constituye la ciudad de México. ¿Qué puedo hacer hoy y aquí como manifestación artística frente a la realidad y los más sorprendentes paisajes cotidianos?

En la segunda parte del trabajo se revisan diversas maneras de concebir al mundo para cuestionarlo o cambiar las miradas que

se establecen sobre sus preceptos. Principalmente me baso en Gilles Deleuze y Vilém Flusser, aunque también pongo énfasis en la percepción y en los instrumentos que tenemos y que utilizamos para aprehender.

Dejar de lado el intento de la comunicación que se puede volver ciega y absurda. Estar con el *otro*, creando, recreando o deshaciendo el lugar y las condiciones para estar, fabricar el presente y compartirlo. Para esto reviso algunos conceptos como: signos, comunicación, percepción, representación, simulacro, superficie; conceptos que luego serán aplicados al teatro, como una invitación para contemplar los fenómenos más simples y pulsar con ellos, dejarme desplazar por ellos.

Poco a poco el análisis va centrándose en el teatro y la escena, orillando al lector a ver desde un escenario, desde un espectador (al menos eso quisiera). Abordo la discusión entre Lehmann y Brecht respecto al teatro que Lehmann define como Posdramático, es necesario revisar los dos puntos de vista para desarrollar posteriormente los *paisajes teatrales*. Los dos autores se encuentran en sentidos opuestos, aunque a mí me parece aún útil y fundamental la noción de *distanciamiento y ruptura* brechtianas. Fracturando el esquema de Brecht sobre el teatro épico formulo una base de trabajo, una receta quizás inútil que produjo en un diálogo imposible entre Brecht y yo.

Ulteriormente escribí sobre el teatro en sí, *paisajes teatrales*, diferentes horizontes que puedo analizar; los divido en tres grupos: teatro petrificado, teatro fronterizo, teatro sin centro, para derivar en el teatro documental.

En el teatro petrificado hay una crítica a los sistemas comunicacionales que se imponen en las convenciones teatrales, los elementos que se vuelven imprescindibles como el texto y lo que el director quiere enseñar a través de éste. En el segundo caso se abre la posibilidad de investigar en las formas infinitas de la amalgama, entre herramientas, técnicas, escritas, humanas, visuales, plásticas, etc, del teatro posdramático.

A partir de la década de los sesentas, las manifestaciones teatrales han tenido infinidad de formas, sin embargo también se pueden volver repetitivas. El reto: encontrar mecanismos que puedan activar una originalidad, en tanto la noción de lo nuevo de Deleuze. El teatro sin centro, es una adaptación de esas formas para mirar desde lo más simple, ocupar los sucesos sin discurso, las formas que se van creando en el instante, no pretender un gran suceso ni sentido, no hay sentido, sólo olas que se rompen y forman otras que se van desvaneciendo.

Por último abordo al teatro llamado documental, a modo de herramienta aplicada específicamente al tipo de espectáculo que quiero presentar, con la presencia de personas comunes que además son familiares míos y su presentación-modificación al

enfrentarse a los espectadores. Propiciar el intercambio en un espacio limitado por presencias y mecanismos que tendrán que utilizar para mostrarse.

La distancia como elemento fundamental me permite desarrollar dinámicas de juego para que los *accionadores* se puedan distanciar a la vez de ellos mismos y no instauren posturas que pretendan demostrar algo. En esta parte se van originando las herramientas que utilizaré para el montaje. Partir de los actos y acciones cotidianas, de personas comunes que se van a mostrar-estar con el expectante.

Explico la función del director de escena, con qué materia trabaja, cómo trabaja, utilizo el concepto de Deleuze en el análisis que hace a Carmelo Benne; el director operador mi trabajo (el de director) sería crear en los ejecutantes una necesidad de acción, que su compromiso o interés sea el de estar ahí con *otros*.

Boceto de montaje: Dividida en dos partes; la primera es una explicación de algunas herramientas que he probado en otros montajes que volveré a utilizar para conformar este espectáculo; son elementos técnicos, que incluyen la disposición y utilización del espacio, de los espectadores, de la música, del video, del texto, entre otros.

La segunda parte, se volvió más complicada por la determinación de entregar algunas piezas del montaje a artistas para que cambiaran la idea original, eso me ayudaría a

desprenderme de las propias imágenes que cree a partir del conocimiento de mi familia y las relaciones con otro tipo referentes, estar trabajando con una materia que me es completamente familiar necesita de distancia; el resultado fue un texto completamente desarticulado que se tiene que reestructurar para conformar un montaje con las demás partes también desarticuladas, un rompecabezas sin forma determinada del que no se sabe el resultado.

El mapa: palabras que se encuentran sueltas, palabras para comenzar a trazar; el montaje nace del encuentro de esas palabras, puntos que se entrecruzan y se tejen, es como tener un espacio inmenso en el que habitan palabras dispuestas a tener movimientos, esas palabras encuentran o pierden su sentido en la medida en que permiten visualizar y movilizarme para crear las imágenes de sensación.

En *el montaje*, se propone el primer boceto de imágenes, este -cabe aclarar- ya fue completamente destruido, no queda mucho de esas imágenes, sufrieron un proceso de deconstrucción, que tendrá que ser resuelto en otro tipo de montaje, en el que nada de eso pasará.

Las conclusiones, esbozo de, han sido un verdadero conflicto, no tengo claro cuál es la conclusión. Muy posteriormente sabré si el intento de trazar un modo de trabajo práctico en realidad es operativo. Ahora puedo decir que en el momento en

que la función comience quizá lo que he escrito se vaya desdibujando y lo más seguro es que tendré que volver a comenzar, es decir solo será un paso para dar el siguiente.

La parte casi final de la tesis es un capítulo llamado *Into the ocean*. Es prescindible, aunque muchas otras partes también me lo parecen. En este capítulo hago entrecruces de textos y reflexiones que tuve a bien poner porque acompañaron el proceso de construcción, es como dibujar paisajes vivos, como si lo que ahora vemos lo estuviéramos pintando.

Finalmente vienen algunas definiciones de conceptos o palabras que me gustaría dejar en lo máximo intactas, son definiciones de diferentes autores que simplemente permanecen así.

R. Me gusta lo que empieza a apuntarse, sobre todo hasta donde está mi última nota. Lo que sigue, se parece a lo que te comento de los finales: crudo. ¿No bastaría con el prólogo? ¿Y si la introducción sucede como Prólogo shakespeariano, euripideano? Si ya lo abordas como escenificación, no descuides el ritmo (Juanpablo haría ruidos desgracia-tímpanos). Por otro lado, el tono de esa segunda parte es bastante legible. Parece que me contradigo, pero quiero decir que está fuera de lugar aunque el tono es el adecuado para la escritura. Es digerible, claro; la acción es consecuente, pero prolonga la espera.

El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones, puede ser roto, invertido, adaptarse a montajes de cualquier naturaleza.

Gilles Deleuze

OBJETIVOS

Me he fijado un objetivo *necio*, tratar de generar una estructura que despierte de los conceptos de posmodernidad y posdramático para sustentar el proceso del montaje y su realización. Eso por darle una cierta claridad al como nombrarlo, encasillarlo, esa es la necesidad, por qué meterlo en un modelo ajeno. Responder a un requisito institucional para argumentar qué es lo que he aprendido y qué es lo que quiero hacer. Estar con el *otro* es en todo caso lo más acercado a un objetivo, buscar formas de relación.

Hacer una pieza escénica que funcione desde obstáculos específicos: no hay historia, no hay diálogos, no hay actores, los *accionistas* son miembros de mi familia que ejecutarán acciones específicas partiendo de la cotidianidad, la realización del montaje en una sesión de aproximadamente 3hrs, uso de un espacio cotidiano, el público no será tal, tendrá diferentes acciones a lo

largo del montaje. Para realizar el guión o story board, el vestuario, el video, las partituras de los *accionistas* acudí a diferentes personas para que a partir de mi idea fueran descomponiendo y reestructuraran las partes del montaje en una propuesta que yo acepté intacta. Esto con la intención de que la visión original se vea rota desde el principio.

J. ¿esos son obstáculos o ausencia de normas estéticas pre-establecidas?

A. Obstáculos como Dogmas que se tienen que seguir sin reproche ni negociación. Reglamentación de normas estéticas preestablecidas. En contradicción completa a la pérdida de ellas.

Salto. Primer entrecruzamiento con Von Trier. El diálogo entre Dogma 95 y yo, existen muchos Manifiestos antes del de Von Trier, me he entusiasmado por el estridentismo de los Futuristas o los Dadaístas que claman por la muerte del arte, pero por alguna razón me gustan los Dogmas cuando se vuelven un obstáculo porque procuran una forma estructurada para hacer. Eso es lo que hice, reglas para una obra de teatro, estoy escribiendo una obra de teatro de la que no espero más que una relación con el otro.

CUESTIONAMIENTOS

Hacemos teatro para estar con el otro, con los otros, con uno mismo, a través de estructuras que se rompen a sí mismas. Se repiten, se deforman, se desplazan o se abandonan.

R. Antes de romperse se construyeron y se saturaron; la ilusión de la ruptura es casi teórica, de una izquierda disfrazada de borreguito. Su argumentación se desmorona en ese tipo de necedad. No, las estructuras de lenguaje no se rompen, nos hacemos la ilusión de que las rompemos; cuando más, nos infiltramos, mezclamos y –ya la historia nos dio lecciones aterradoras todo el siglo pasado- la fuerza termina desatando conflictos imbéciles de persecución de pureza o estabilidad. Me resulta muy interesante la estructura de tus planteamientos, inicias negando y después aparece una intención, nítida, pequeña y honesta que siempre se anticipó a lo destructible, la relación con los otros, con su misterio... el problema de cómo se gastan los modelos, la estructura, la forma todavía está por entenderse, pero me parece que ya va siendo claro que no es exclusivamente por la afirmación abusiva (deriva en el obtuso héroe bienintencionado, se construye a sí mismo y acaba escenificando; de aquí la saturación, el bobo piensa que debe imponer su afirmación, digo, bienintencionadamente, pero atropella el hacer de los

demás) hasta la negación intolerante que sólo piensa en extirpar. El problema de este modo de pensar es la imposibilidad de matices, y se amplifica –porque no es sólo un proceso estético- sino la incapacidad para imaginar modelos de relación. Si los otros se resisten, no es por necesidad, es por desconfianza...

A. Esa ruptura de la que hablo no es, aunque llegara a parecer inocente, hablo de la nuez Kafkiana, el rompedor de nueces, revisar concepto de performance en la parte Palabras rojas de la tesis.

Una manera de vernos a nosotros mismos es a través del otro, de los otros, construyendo lugares que permitan observarnos lejanamente y al mismo tiempo saber que somos partes de un todo, crear la distancia necesaria para hablar de sí sin perder la noción de que *ese*, no es uno mismo.

“Estamos solos. No podemos conocer ni ser conocidos. El hombre es una criatura que no puede ir más lejos de sí mismo, que no conoce a nadie sino a sí, y si afirmamos lo contrario, mentimos”¹ Nota de Proust en Beckett, referida a que puede ser *verdad* lo que dice Proust acerca de conocernos; encontrarnos es una tarea imposible, y tal vez esta sea la misma imposibilidad de hacer teatro.

¹ Beckett Samuel, trad. Bienvenido Álvarez, Proust por Beckett, Nostromo Editores, Madrid, 1975 p.71

R. ¿Por qué debería seguir planteándose como desgracia? Otra vez, el problema de esa manera de pensar está en la premisa de encontrarnos, ¿nos perdimos? ¿Nos tuvimos? ¿Nos tendremos?

A. sólo contesto que se puede notar mi afirmación arriba en contraposición con la de Proust, personalmente no pienso que alguna vez nos perdimos simplemente estamos.

El otro problema es la teoría y los conceptos teatrales que puedan explicar lo que me propongo hacer. No hay un modelo concreto para poder aplicarlo directamente. Esa razón me lleva a extraer conceptos de autores, teóricos, profesores, etc., de diferentes áreas (sobre todo filósofos de la posmodernidad) Para acometer el marco referencial que apoye la estructura de mi tesis.

J. Prueba clara de una contradicción permanente en tu pensamiento: por un lado te buscas deshacer de un cierto modelo (pongamos el drama) por necesidad de más pluralidad; por otro lado, dices buscar establecer un nuevo modelo por ende acabar otra vez con la pluralidad...

A. Sí, mi planteamiento es contradictorio, lo digo cada vez que puedo.

J. Sigo diciendo que esta expresión no es la idónea incluso te resta credibilidad.

A. Reflexión profunda, el montaje nace a partir de las ideas posmodernas o yo invento sus relaciones. Misterio... Para qué.

J. Habla más sencillo, más humilde, más concreto: buscas términos para poder describir y analizar una práctica específica: la tuya, nada más. No busques ir más lejos.

A. Busco el medio entre los conflictos propios, entre el requerimiento y mi pensar.

No hago más que absorber conceptos y proponer una versión teórica aplicada al montaje que realizaré. Algunas palabras estarán al final para leer la idea desde sus autores. Dilución entre los conceptos y el proceso creativo. Pregunta... ¿Los referentes los encontré so-pretexto de hacer un montaje? El montaje existe por la pulsión, los referentes se vinculan racionalmente, pueden lograr en alguna medida relacionarse con el montaje. Problema de afuera y adentro.

No quiero divertir ni aburrir a nadie y asumo que este tipo de acción muchas veces va directo al fracaso, por otra parte renuncio a la falsa expectativa de un “gran” suceso; intento partir de lo que ya se ha hecho para investigar otras alternativas que se puedan ver registradas en la práctica.

R. ¿Ves? ¿Hace falta una justificación semejante? Tu intención es más simple y profunda, no por qué hacemos –o deshacemos- teatro, sino por qué –tal vez, cómo- nos

relacionamos. Acá ya se puede hablar de los modelos saturados, pero difícilmente de su destrucción. La próxima vez que inicies una tesis cuida de escoger a un asesor menos incendiario. Y eso que el buen Chevallier me cae bien, imagínate...

A. Pienso en el fracaso como un riesgo, no me da miedo, lo aviso, tal vez eso sea el fracaso. Me falta mordacidad, falsa modestia quiero decir, yo no invento las herramientas, las tomo y las origino.

Así la siguiente pregunta que enfrento es: ¿Cómo hacer este teatro? La respuesta se inclina hacia la exploración de esas formas desplazadas o híbridas; es ahí en donde yo quiero trabajar y hacer un montaje que sea viable dentro de las teorías de la posmodernidad, dentro de ese teatro que se asoma ahora con el nombre de posdramático.

R. Caray, no veo por que necesites esta faja justificatoria. En todo caso, diría que no se puede –y no es deseable- eludir los intentos de los demás, pero cada vez me resulta más difícil observarlas como líneas prístinas de acción a las que hay que incluirse. Me resulta más claro pensarlos como fuerzas que configuran una relación. Tu intento –el de todos- se inserta en ese conflicto. Sus explicaciones son múltiples, querer ordenarlas todas en una corriente es, cuando menos, necio.

A. En eso estoy completamente de acuerdo.

FRACCIONES DE HISTORIA

En las vanguardias del Siglo XX surgieron muchos movimientos artísticos que se oponían a las reglas más establecidas sobre todo en el Romanticismo, negando y borrando las formas convencionales de hacer arte, tratando de quebrantar las normas para que una obra fuera considerada; *obra artística*, eliminando los encasillamientos, aunque difícilmente salvados de caer en lo mismo, como las discusiones del Expresionismo contra el Impresionismo y el Naturalismo que en momentos no se pudieron seguir movilizand, eso es quizá, la historia de todo. Sin embargo no pueden negar al mismo tiempo sus propias influencias El Expresionismo y el Existencialismo son aún más cercanas al Romanticismo y más opuestas al propio Naturalismo, es curioso notar que los movimientos se originan en el mismo lugar que después rechazan.

Ru. ¿?

R. *Bien observado, porque no hay modo de borrar lo anterior –porque son conductas, esperanzas o ilusiones que se defienden hasta con la vida- sino que atraviesan –como la exploración escénica- por fases que prueban –urgidos de presente- logran experiencia y entonces se intentan los ajustes que siguen modelando sus expectativas en Formas. Aquí se*

podría asentar el marco histórico; como en la escena, el espectador rehuye todo lo que le parece superfluo, intuye –lee, sinestesia entre otros buenos chistes- lo que sigue. Pero si reconocen en tu exposición aquello que les interesa vitalmente, entonces se quedan y siguen tu exposición. La condición es que el tipo de viaje que le procures sea claro, me refiero a las señales del camino. Encuentras la doble pertinencia de la estructura y de la acción.

Estos sucesos hicieron que el teatro como las demás disciplinas, ampliaran sus fronteras permitiendo que las artes se mezclaran y se fundieran entre sí. En este proceso de desarrollo no hubo una linealidad histórica que resolviera la continuidad de los hechos, las ideas surgían en muchos lugares simultáneamente, por lo que es inútil tratar de darles una cronología exacta, así como dar los créditos correspondientes a cada personaje, fueron muchos los que trabajaron para lograr esos cambios.

R. Exacto, pero utilizas a la referencia como herramienta. Construyes la acción y el trayecto de la lectura; si la referencia es meramente acción que justifica, se divaga; si la referencia es la acción de ubicación que permite la secuencia, entonces hace sentido, dirección, motivación.

A. Establezco parámetros para ubicar un hallazgo de que alguien ya estuvo en el plano. Mapa.

Es verdad también, que algunas corrientes fueron validadas mientras que otras se agotaron rápidamente, lo cierto es que al final ninguna quedó intacta, había una necesidad de cambio ante todo lo que comenzaba a instaurarse. La evolución fue violenta, por lo que muchas de estas formas se agotaron rápidamente o comenzaron a repetirse.

R. ¿Notas la contradicción, necesidad de cambio que se instaura...?

A. A propósito de ello, el cambio como programa humanitario es instaurado y vende la ilusión del mismo movimiento.

Las guerras mundiales hicieron que la gente emigrara y a pesar de toda la problemática que esto implicó, las culturas se permearon, se contaminaron para darle paso a movimientos que aún hoy siguen generando secuelas.

R. ¿Qué voy a sacar de este tránsito?

A. La guerra tan solo como detonadora, una granada en la mano del soldado que decide a quien va a matar.

J. Esta primera parte es muy superficial

Salto. Leer entrelíneas, palabras que están subrayadas.

MODERNIDAD. Lyotard² compara la posmodernidad con la modernidad en cuanto al sentimiento general de encontrar una expresión en lo sublime; toma una definición de Kant: “Lo

sublime es una afección fuerte y equívoca: conlleva a la vez placer y pena. Mejor el placer procede de la pena”³. La diferencia más evidente entre la modernidad y la posmodernidad es que la primera quiere alcanzar una totalidad, busca la universalización de los conceptos para legitimar los sistemas socio-culturales, en cierto sentido se vuelve nostálgica, de la segunda (no sé por qué la menciono ahora, más adelante).

“He aquí, pues, el diferendo: la estética moderna es una estética de lo sublime, pero nostálgica. Es una estética que permite que lo impresentable sea alegado tan solo como contenido ausente, pero la forma continúa ofreciendo al lector o al contemplador, merced a su consistencia reconocible, materia de consuelo y placer.”⁴

La modernidad aún quiere encontrar en el pasado un bienestar futuro.

J. (Contra-sentido total: la modernidad se define por su mesianismo, o sea siempre y únicamente hacia el porvenir)

A. y sus deudas en la moral con el pensamiento de mejora hacen que la cabeza mire siempre para atrás.

Quiere un porvenir que crea en la instauración de las verdades universales; en cambio la posmodernidad pierde su carácter

² Jean –Francois Lyotard, trad. Enrique Lynch, La posmodernidad (explicada a los niños) Gedisa, Barcelona, 2003

³ Ibidem Lyotard p.20

⁴ Ibidem Lyotard p.25

universal y así se libra de las categorías, no puede ser juzgada con esas reglas universales. “Lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno y en la presentación misma; aquello que se niega a la consolación de formas bellas, al consenso de un gusto que permitiría experimentar en común la nostalgia de lo imposible”⁵ Recordemos que Lyotard reflexiona en términos de pulsión y deseo, por lo tanto tendríamos que eliminar esa nostalgia para liberar al deseo y al placer sin necesidad de pagar por ello.

La época de las luces, la industrialización y el progreso, admiraron su mayor fracaso en las guerras, cuando la tecnología y los avances científicos sirvieron para acabar con la población. Hubo una súper-racionalización en todos los ámbitos, de la educación a las relaciones interpersonales teñidas por formas conductistas de causa y efecto, de producto y valor, a semejanza de la organización serial de los procesos industriales. Luego de las guerras hubo un endurecimiento de la sociedad, las normas, las reglas y la ciencia, lo que provocó que las personas se desahogaran en muy diversas manifestaciones de violencia abierta o simulada (sin que eso se vuelva categoría de Bueno o Malo). Por otro lado se abrió un periodo de absoluta contingencia, una necesidad de búsqueda que tenía que derivar en alguna parte; en ese escenario era imposible sostener la justificación a ultranza de las leyes y el sistema.

⁵ Ibidem Lyotard p.25

El Materialismo Histórico indica que la historia es el resultado del desenvolvimiento de las fuerzas de producción, es consecuencia directa del pasado y de sus maneras de producir. El pasado constituye un aprendizaje y una lección para el futuro. Lo concreto es la fuente del ser teórico-práctico que percibe el mundo. La percepción del mundo, de las cosas, de los hechos nace de la relación sujeto-objeto y de sus posiciones en el esquema de los estratos sociales, y es determinada por el devenir de la lucha de clases.

De la lucha constante de los contrarios se derivan los juicios morales, el Bien y el Mal, reproduciendo el problema de limitar la concepción de lo real-complejo en categorías de valores maniqueos.

Lyotard pone en evidencia la naturaleza cartesiana del materialismo pre-cuántico, a partir del análisis de los relatos, que concibe como aquellas narraciones que se volvieron Universales y sostuvieron la concepción del mundo, aún hasta nuestros días:

“...la emancipación de la razón y la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo, enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad, la salvación de las criaturas por medio de la conversión de las almas vía del relato crístico del amor mártir.”⁶

⁶ Ibidem Lyotard p.29

Salto. Pensamientos unidos tan solo por un hilo que no quiere abandonar, sino fragmentar, sino confundir, es probable que se me cuestione porque sigue esto aquí, yo contesto: Había una vez una niña que no quería saber de su pasado porque se cansó de escuchar que su nombre estaba perdido, justificarlo era poco convincente, dejó que se trazaran huellas en el suelo y las continuaba conforme se encontraba de nuevo otras, en las intersecciones ella escogía que seguir. La iglesia no era un buen lugar para confesarse, nada de eso le parecía interesante. Pero cuando se detenía pasaban sin cesar todas las imágenes que había capturado con sus ojos, así podía continuar. Situarse.

POSMODERNIDAD. (Algunas fechas e inútil historicidad, parafraseando o copiando a Perry Anderson⁷).

Lo posmoderno no venía después de lo moderno, sino que era un movimiento de renovación desde dentro de la modernidad misma; era aquella corriente cuya respuesta ante el despedazamiento de lo real era todo lo contrario a la nostalgia de la unidad: la aceptación jubilosa de la libertad de invención que posibilita. Libertad que en definitiva también es cuestionable y doblemente peligrosa.

“El performer es un transformador complejo, una batería de máquinas de metamorfosis. No hay arte porque no hay objetos. Solo hay

⁷ Perry Anderson, trad. Andrés Bredlow, Los orígenes de la posmodernidad, Anagrama, Barcelona, 2000

transformaciones, redistribuciones de energía. El mundo es una multiplicidad de aparatos que transforman unas unidades de energía en otras.”⁸

J. Todo como para brillar en una cena mundana...

Es posible entender el concepto de lo posmoderno como un intento de pensar el presente históricamente, en una edad que ha olvidado, ante todo, cómo se piensa históricamente. Cómo se piensa históricamente.

Si comparamos la situación que se creó tras los primeros años del siglo, la cuestión se puede formular de manera bastante sencilla. Antes la modernidad estaba poseída, con júbilo o con alarma, por las imágenes de la maquinaria, ahora la posmodernidad era presa de una maquinaria de imágenes.

Si en otros tiempos la belleza podía ser una protesta subversiva contra el mercado y sus funciones de utilidad, ahora la universal transformación de la imagen en mercancía la ha absorbido como pátina engañosa del orden establecido. La imagen es hoy en día la mercancía y por eso es vano esperar de ella una negación de la lógica de la producción de mercancías; de aquí que hoy en día toda belleza es postiza.

A. Se abre el camino a ese doble juego de la ficción y la realidad, de lo verdadero y lo falso

El renacimiento había sido esencialmente un asunto de élites. La Reforma fue un levantamiento de masas. El extra-

⁸ Ibidem Perry Anderson p.45

ordinario refinamiento de la cultura del Renacimiento, limitado a los de arriba, debía vulgarizarse y simplificarse si su ruptura con el mundo medieval había de transmitirse como un impulso racional a los de abajo. En los tiempos de la Reforma, el vehículo del descenso a la vida popular era la religión. Hoy en día, el vehículo es el mercado.

La ambivalencia ideológica de lo posmoderno se podría relacionar así con un contraste histórico, dicho esquemáticamente: la derrota de las organizaciones obreras y la mediatización de la rebelión estudiantil, desembocaron en la adaptación generalizada a la lógica del mercado. Más allá del precio de sangre que pagó, el sojuzgamiento de las masas se limitó al cuestionamiento político de la moralidad y del estado.

Jameson,⁹ escribía sobre las sociedades posmodernas utilizando una figura, la enfermedad que cambió de la neurosis de los modernistas a la esquizofrenia posmoderna. Esto dista mucho del retrato racional y explicativo del comportamiento social de los modernos, más bien todo se vuelve un derivado del mercado, la demanda y la manipulación de los medios.

La pérdida de la memoria histórica produce una confusa mezcla de edades, de estilos, de tiempos, un pastiche que habla de todo y fundamentalmente de nada, lo vacuo, lo pop, lo post.

⁹ Jameson Fredric, trad. José Luis Pardo Torio, El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, México, Paidós, 1991

Jameson se basa en la arquitectura para llegar hasta el análisis de las actuales políticas globalizadoras.

La noción de realidad se puede fácilmente enmarcar en el mundo del espectáculo ver a Guy Debord¹⁰. Nadie se salva de ser absorbido por el mercado y la comercialización.

“Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... Para ella, lo único *sagrado* es la ilusión, mientras que lo profano es la verdad. Es más, lo sagrado se engrandece ante sus ojos a medida que disminuye la *verdad* y aumenta la ilusión, tanto que el *colmo de la ilusión* es para ella el *colmo de lo sagrado*”¹¹

La ilusión de los medios arma un juego en el que no se deja ver lo real de lo ficticio, así tampoco se sabe para qué o para quién se hace y se vive, lo ilusorio se expande a costa de la libertad pérdida.

En sus inicios podemos notar una tendencia más bien nostálgica de las promesas de la modernidad que no fueron de ninguna manera alcanzadas. Esa nostalgia de la que habla Lyotard. La posmodernidad adquiere un punto de referencia más o menos negativo, diría nervioso, en cuanto a la apertura mediática, tecnológica que lleva a movimientos continuos que a veces parecen perdidos, sin rumbo. Y en *realidad* tal vez así lo sean.

¹⁰ Guy Debord, prol. y trad. José Luis Pardo Valencia, La sociedad del espectáculo, Pre-textos, Méx, 1999

La ruptura de la dialéctica y el materialismo histórico y de los grandes relatos en los que se constituyen o constituyeron reglas y verdades absolutas para comprender y aprehender al mundo deja el campo abierto a la vacuidad expansiva del mercado.

No hay una historia lineal, ni un eterno retorno, se retorna a partir de lo que se está haciendo, por lo tanto se renueva el principio, el principio nunca es el mismo porque se *actualiza*.

J. (Estás segura que entiendes lo que escribes?)

A. Una pertinente pregunta ¿no? El retorno es un círculo en el que todo lo transitado llega a un mismo punto en algún momento. Si retorno a partir de lo que hago, de lo que estoy haciendo, no regreso al mismo punto, avanzo en sentido contrario, o sea al revés, en lugar de no querer retornar retorno.

La percepción de las pulsiones y no de una clase de razonamiento adquirido, la verdad se modifica de acuerdo al observador y se expresa desde lo particular. Lo particular y lo general no se conforman en verdades, uno es el otro, los dos se componen, por esa razón se alejan, los parámetros se abren, destruyen sus límites, no hay un *gran relato* ni verdades absolutas. Esto nos conduce a cambiar la idea de *valer por*, a la de *la diferencia*, palabra derivada del francés *diferir*, que concierne a

¹¹ Feuerbach prol. A la segunda edición de La esencia del cristianismo. En Guy Debord (p.37)

algo que adquiere un valor propio, que se reconoce a sí mismo y que por lo tanto logra libertad sin dejar de ser parte de todo.

La superación de la historia, no un modelo de causa y efecto, más bien un mapa en constante movimiento que se va construyendo-destruyendo. La doble afirmación de Deleuze: dejar de combatir en términos negativos, no hay un Bien y un Mal quizá hay muchos que se van anulando o cruzando, hay contraposiciones y diferencias que no remiten a juicios y valores.

Salto. Aplicación directa, vínculo en el pensamiento ¿posmoderno? con la acción. No contar una historia.

Los gestos, metáfora del ser, el ser que es en sí mismo, ¿Qué demonios es eso de ser en sí mismo? “Solo las formas puramente abstractas existen por sí mismas. Tienen una existencia concreta, no remiten a nada.”¹² Abstracto como corriente es lo que ha perdido sus referentes, encontrar el valor exacto de los referentes para luego eliminarlos.

Cambiar, movimiento que permite más movimiento. El tiempo de pronto es relativo, (no de pronto, por eso insisto, ¿de dónde venía?) depende del observador y de su posición en el espacio, en física cuántica incluso se llega a separar del espacio, éste adquiere una independencia eternamente potencial, mientras que el tiempo transcurre de alguna manera en el afuera hasta que se materializa en un instante.

¹² Kantor Tadeusz, textos sueltos encontrados en internet

Deleuze¹³ en un ensayo sobre el tiempo en Proust, escribe sobre la creación de imágenes y la disposición de estas en el tiempo, que para nada transcurre linealmente, se va concretando conforme monta sus palabras. Una palabra completamente presente que le lleva a su niñez, a su pasado que llega inmediatamente al presente. ¿Quién no recordará la Magdalena de Proust?

“Como si la imagen del tiempo pudiera ser representada mediante una serie infinita de paralelas, su vida, es transportada a otra línea y prosigue, sin solución de continuidad, desde aquel remoto instante de su pasado en el que su abuela se había asomado a su soledad.”¹⁴

Pienso en el mapa Deleuziano. Las líneas se van trazando y adquieren sentido en los puntos de encuentro y la distancia que adquieren en su trayecto, como la materialización del tiempo en el instante en que aparecen las bifurcaciones en diferentes espacios. Borges en el camino que se enreda, que se pierde o que ni siquiera se busca.

La física cuántica acabó por dismantelar las leyes con las que la ciencia había funcionado, ver por ejemplo hipótesis del gato¹⁵ en el que un disparador pasaba descargas eléctricas en una caja; adentro se hallaba un gato con posibilidades iguales de

¹³ Deleuze Gilles, s/trad. Proust y los signos, Anagrama, Barcelona, 1972

¹⁴ Ibidem. Beckett Samuel p.44

sobrevivir o de morir. El resultado se podía comprobar sólo hasta abrir la caja y ver la condición del gato, mientras tanto la materia del animal adquiriría dos cualidades simultáneas: vivo y muerto. Esto se demostró cuando los físicos experimentales se dieron cuenta de que los electrones tienen una naturaleza dual, son potencial y simultáneamente onda y partícula y es la acción del observador el detonador de uno u otro estado. Llevada a otros terrenos, la cuántica nos conduce a reflexionar acerca de la determinación que ejercemos en cuanto a nuestros deseos, las acciones y la conclusión de ellos. ¿Qué tanto se modifica el universo por un pensamiento?

La segunda ley de la termodinámica¹⁶ abrió un campo especulativo igualmente interesante: “Las transformaciones en las que la entropía de un sistema disminuye, no son posibles; en cada transformación que se produce en un sistema, la entropía aumenta”.

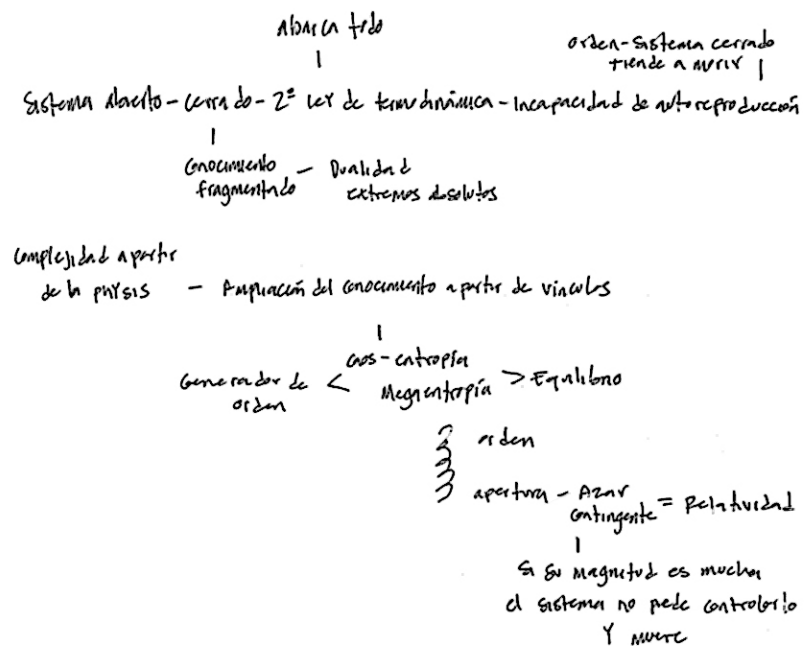
A continuación muestro un esquema en el que me apropio para los fines del presente estudio, del concepto de contingencia, necesario para que cualquier dispositivo (o situación) tenga movimiento, de lo cual se alimenta la generación e intercambio de conocimientos, intercambio que busca lograr cierta estabilidad que

¹⁵Schrödinger en, Ortolí y Pharabod, trad. Alberto Bixio, El Cántico de la Cuántica, Gedisa, España, 1997

¹⁶ Enciclopedia Internacional Focus, Librería Editorial Argos, Barcelona España, 1988

será posteriormente rota o se estancará antes de corromperse por acción de la entropía.

(Ver el siguiente cuadro sinóptico de la aplicación de está ley en el conocimiento-aprendizaje del Constructivismo)



POSDRAMÁTICO (como nombramiento del teatro afuera del teatro). Según Hans-Thies Lehmann,¹⁷ hablar del teatro involucra la sujeción de la relación tradicional del teatro y el drama, derivando de los griegos la concepción del drama como una problematización ética del hombre y no como una respuesta fatalista a determinadas circunstancias. El teatro posdramático juega con la deconstrucción de esa relación. Estudia el nuevo teatro articulando la relación entre el drama y la forma dramática del teatro emergente de los años setentas.

Si se me pidiera definir al teatro posdramático diría que es un cambio en la interrelación de los materiales escénicos, una manera nueva en términos Deleuzianos de presentar el acontecimiento. Sus características son innombrables debido a las miles de posibilidades para combinar las herramientas y técnicas. La brecha que creo más contundente es que el texto no es el elemento principal y el ser que se transforma en drama, el ser en una circunstancia, el ser en esencia que se presenta. No es un hombre dramático que resuelve o cuenta sus causas y efectos, es el hombre que está. Sus antecedentes son al igual numerosos: Artaud, El teatro y su doble con el regreso al teatro ritual y la concepción de la escena como un universo de vida y compromiso del actor y del espectador que comulgan, “Propongo un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del

¹⁷ Hans-Thies Lehmann, translated an Introduction by Karen Jürs-Munby,

espectador, que abandone la sociología y narre lo extraordinario, que induzca al trance”¹⁸ encontrar una raíz místico-religioso y no sociológico racional. Alfred Jarry con su escandaloso Ubu Rey (1926), la ruptura del drama en el texto como en el teatro del absurdo (1953 Esperando a Godot), su antecedente próximo el teatro Existencialista, el mismo teatro racional de Brecht que exigía una reflexión en los espectadores para que luego pudieran transformar su realidad social, de cualquier manera que se encuentren estas huellas, me parece que todas apelan a tener o lograr una relación diferente con el espectador y ahí es en donde pienso que está la clave del teatro posdramático, ya no en el que lo hace, sino en el que lo mira.

“El teatro posdramático es el estado y la escena de la formación dinámica”¹⁹

Lehman pone énfasis en la performance de Europa y Norte América de la década de los sesentas y setentas, Living theatre, Open Theatre, René Polesch, Beckett, Handke, The Wooster Group’s (1975), entre muchos, muchos más... En México y Latinoamérica existen también ejemplos de movimientos en los sesentas que experimentaron en ese sentido, por ejemplo el *Teatro Pánico*.

Posdramatic Theatre, Routledge, New York, 2006

¹⁸ Artaud en Nuevos rumbos del teatro p.39

¹⁹ Ibidem Lehmann p.68

Richard Schechner aplicó el concepto posdramático a los happenings; él reflexionaba sobre *happenings- posdramáticos y teatro*, igual que Beckett, Genet y Ionesco pensaban en *drama posdramático* en cuanto a la historia, y Schechner sobre el *juego generado por la matrix*.

El texto del nuevo teatro de los 60's a los 90's no puede ser entendido, no existe la forma textual de la literatura, no se habla de contenido, es sobre la lógica de la tensión y el relajamiento, suspensión en sentido musical, arquitectónico, generando tensiones compositivas. Presenta una particular semiótica del cuerpo, los gestos, el movimiento del actor, la composición y estructura formal del lenguaje en un escape auditivo, lo visual atrás de la representación, la música y el ritmo que procede en ese tiempo.

El teatro posdramático tiene que ver con el término de Lyotard; *teatro enérgico*, basado en Artaud. El teatro detrás de la representación.

La reivindicación del sujeto como la única parte fundamental de la acción que también se ha puesto en jaque, volviendo a la mirada del observador como único participante activo en tanto que éste es testigo de algo. “El actor desaparecerá y en su lugar veremos a un personaje inanimado que llevará, si queréis, el nombre de *supermarioneta*”²⁰ esto lo dijo Craig pero antes ya era

²⁰ Craig en Nuevos rumbos del teatro p.74

citado por los Futuristas y Dadaístas se aproxima quizá la desaparición del mismo actor.

Se elimina la *obligación* de tener-querer representar el mundo de las cosas en sí. Los referentes en su mayoría no son directos y se pierden para encontrar líneas de fuga que derivan en otras dinámicas.

El pastiche de épocas para crear vestuario, escenografía, iluminación, composición escénica, música, entre otros elementos teatrales, el uso de otras disciplinas tanto artísticas como tecnológicas.

No es la razón un medio para absorber los sucesos que acontecen. La percepción desde las pulsiones, los impulsos, los sentidos, es un cambio que se puede exigir al espectador, si es parte del evento.

Con la literatura del silencio y la intertextualidad, comenzando con algunos dramaturgos ya mencionados, el diálogo no se vuelve fundamental, se materializa en el cuerpo y las formas que se van creando, el silencio adquiere su valor y potencia.

Aparecen conceptos como: emergente, residual, contaminante, hibridación, de los que se ve una evidente fusión en otras formas artísticas y técnicas. La contingencia permite contradecir y dudar de las ideas propias y las versiones sobre los mundos. Todo es viable como un mapa que va aconteciendo, que se va armando

“Lo posmoderno es, a pesar de todo, el campo de fuerzas en el que han de abrirse paso impulsos culturales de muy diferentes especies.”²¹

Salto. De nuevo para qué. Expongo antecedentes como justificaciones para especificar que yo no he inventado el teatro cruelmente llamado *alternativo*. Me miro en un espejo y espero salirme de ahí, yo qué tengo que ver con ese teatro, quién lo nombra, desde cuándo yo tengo que decirle a mi madre qué hago. Mi madre me dijo que no era la inventora de nada, que no se podían eliminar las influencias, otra vez baja la cabeza cuando un hombre blanco pase enfrente de ti. Así lo hago, pero me revelo, le guiño un ojo y le enseño debajo de la falda. Madre te estoy haciendo caso. Mi madre no me dijo nada de esto, es otra madre, no la mía. Las palabras subrayadas tienen un subtexto, de la superficie salen conjunciones que se relacionan de una manera más profunda.

En-tre-lí-ne-as leer los subrayados.

REFLEXIONES

A. (no se me ocurre otro nombre).

R. El problema no es el nombre sino la estructura. Insisto en inverso: el enorme fragmento anterior es difícil de tragar, no está en tono. ¿Por qué no desarrollar el tono de aquella parte

²¹ Ibidem, Jameson

en esta? Montaje, acuérdate (que Chevallier se ponga feliz) de Godard.

***Ru.** Reestructurar. Me gusta esta parte aunque preferiría una exposición más elaborada. Más contundente. Menos queja, más afirmación.*

Me parece que lo posmoderno ha llegado antes a *nosotros* que a *ellos*. Mientras ellos venían a mirarnos, nosotros ya seguíamos sus pasos; ellos no pudieron regresar y nosotros no podemos seguir avanzando.

Ya surcaron el camino, su camino, esa ventaja les da a ellos (a los primermundistas) una capacidad económica muy superior a la de Latinoamérica, han instaurado su sistema en nuestro mundo. ¿De quién es el sistema? ¿De quién es el mundo? Nosotros vamos tras sus pasos pero también los observamos y somos partícipes del movimiento ya sea, en la adhesión, en la protesta, en la búsqueda o en la pasividad, de alguna manera aceptamos las condiciones o intentamos cambiarlas, de alguna manera, es mejor confundirse. Aunque pudiéramos copiar sus estructuras, el resultado sería completamente diferente.

Todo lo que he escrito son ejemplos y teorías que vienen de un Eurocentrismo apropiado. Cuando leí a Artaud me di cuenta que regresa al teatro ritual y el evidente nexo con algo pasado a partir de su encuentro con los huicholes; nosotros en cambio lo hemos dejado atrás y queremos alcanzar (generalizando las metas

de vida) la súper-economía del primer mundo, la vanguardia del arte, la ciencia y tecnología de punta.

Los Europeos vienen y quieren ver indios en las calles o mariachis que cargan su botella, es decir mexicanos tipificados (lo digo por su sentido antropológico, también tipificado) a lo mejor eso creen que hay, quizá se decepcionen un poco. Los Norteamericanos (generalmente) no vienen, o si vienen es a los lugares que les aseguran un ambiente de confort en el que el choque no se vuelve tan grande (ni siquiera tienen que aprender español).

En las grandes ciudades podemos ser poco atractivos porque parecemos una copia mal hecha de ellos mismos, unos piratas que algún día destruirán al original, como dice Baudrillard. He observado que en México se viven extremas contradicciones en todos los ámbitos, contrastes que pueden ir de lo más opulento a lo más pobre, paisajes vacíos y saturados, la belleza y la fealdad, el reinado de la dialéctica en su mayor perfección, pero hay una particularidad y es que esas contradicciones pueden convivir en una casi completa armonía.

Lo kitsch tiene aquí la mejor muestra, el arraigo religioso y tradicional permite que las culturas sean capaces de adoptar cualquier manifestación, socio-político-cultural y apropiarse de ella sin el menor problema, así sucedió con los españoles y ambas culturas -la de los invasores y la de los invadidos-terminaron

fusionándose. Eso nos ha vuelto una tierra muy fértil y, si seguimos pensando en términos europeos, muy Surrealista.

Las brechas de las realidades son capaces de sorprender al más despistado. Europa es “aburrida” en ese sentido, la estructura social es mucho más sólida y esto hace que todo se normativice, los comportamientos de la gente se programan y se modulan, hay espacios específicos para las diferentes manifestaciones y los ciudadanos, por sentido común, pocas veces se exceden de los límites.

No sé cuántas clases de realidades he visto, aseguro que de los lugares que he conocido y que no han sido tan pocos, en México hay algo de todos ellos. Quizá en cualquier sitio ocurra lo mismo, al menos en los países del tercero, cuarto o quinto mundo; compartimos rasgos de miseria con los africanos pero en México tenemos hoy al segundo señor más rico del planeta. Sólo cuestión de contrastes.

Mientras unos se arraigan a las tradiciones, otros se afanan por parecerse a los extranjeros, otros salimos a buscar algo que no sabemos exactamente qué sea o para qué sirva. La identidad aquí es un tema complicado, este es un lugar en el que cabemos todos, por lo mismo si no te construyes un espacio terminas perdido.

Me he preguntado por qué no he ocupado textos de mexicanos para los montajes o por qué no uso referentes indios y es porque no tengo una apropiación de ellos, los he visto, he estado

con ellos, incluso he trabajado para ellos, pero la diferencia sigue como al principio. Las corrientes de nuevo se asoman, los textos de los blancos para blancos, los textos para los indios, y los indios para ellos mismos.

Agenciar, apropiarme de una naturaleza que ya se va fusionando, la idea del indio se va volviendo más lejana y más compleja porque no podría generalizar precisamente su diferencia. Lo digo sin dolor. ¿Desde donde nace mi conformación?

Del teatro hecho aquí no me interesa ~~saber~~ casi nada, me pasa igual que con la copia pirata, ese teatro que aparece en las carteleras se me hacen poco atractivo-propositivo, sin embargo el movimiento ha estado ahí desde siempre, por ejemplo: Margules, Gurrola, Díaz, Vargas, Chevallier, Rubén Ortiz, Villarreal, Gómez Peña, Jesusa, por decir algunos nombres conocidos. Por otro lado los grupos del norte, los Chicanos, los movimientos subterráneos de Neza o de los Barrios, las representaciones tradicionales en pueblos y comunidades dentro y fuera de la ciudad; también mis compañeros de generación, de los que aún no se sabe pero que estamos ocupados en no quedarnos con los parámetros convencionales de una teatralidad muerta, estamos accionando en otros terrenos, en los que el juego es capaz de encontrar nuevas vertientes y expandirse infinitamente.

Espero que los que han ganado su lugarcito no dejen de investigar igual que los *otros*, porque ese lugarcito da muchas

comodidades. Me parecía inevitable pensar que hablo de posmodernidad y posdrama, cuando la verdad es que he visto en las calles de mi país desde los más patéticos espectáculos hasta los más sutiles y sorprendentes sucesos y no sé qué es lo que pueda hacer al respecto, es decir como manifestación artística.

CONEXIONES

Parece quizá que algunos temas sobran, no llego a abarcar el pensamiento posmoderno ni por asomo, el posdramático quizá me queda vagamente claro.

La necesidad de nuevo, meter un sí en donde se ocupe un no.

Lo que continúa es una constante pregunta. Iona

Constante contradicción.

Abandonar ese modelo y comenzar a estructurar el propio, la enfermedad se acerca. ¿Qué estoy mirando?

TRAZO de FIGURAS CONCEPTUALES

2 VISIONES DEL MUNDO

Punto de vista Ontológico-científico- ¿para qué? Sujeto comprometido

Deontológico-experimental- ¿Por qué?-sujeto investigador

Metodológico-teórico- ¿Cómo?-sujeto funcional

Lo siguiente se basa principalmente en los pensamientos de Gilles Deleuze y Vilém Flusser.

Deleuze plantea que hay que encontrar una solución nueva a cada problema, su filosofía resuelve problemas desarrollando conceptos que los cuestionen, que los desarmen, o que los transformen; en la medida en que esas soluciones se encuentren habrá tantos más problemas.

Lo nuevo, es algo que se renueva, que exige y necesita dejar atrás lo que ya hubo, hay que ver esos problemas como únicos y particulares, es decir dejar de generalizar, de hacer universales los conceptos. “Nuevo en cuanto a que se afirma y se autodestruye para construirse de nuevo para obtener ese adjetivo nuevo”²²

De ahí quisiera que se entendiera ese concepto, renovado, refrescado, replanteado y olvidado, en cuanto a que el teatro sólo adquiere forma en un preciso momento, el teatro se *presenta* en un tiempo, para compartirlo con el otro, con los otros y consigo.

La posibilidad de procedimientos y combinaciones de los problemas y sus soluciones es inagotable, abre descomunales puertas y tiene infinitas herramientas, humanas, técnicas, conceptuales, tecnológicas, multidisciplinarias, polimorfos. Las proposiciones en cuanto a la escena son igual de vastas, pueden salir del teatro o estar en uno, ocupar obras clásicas, o no y usar

alguna convención y podrá buscar ese término de novedad. Lo más importante es el dispositivo, notar que esta palabra la entiendo como una manera espacial de hacer construcciones, como un encuentro aleatorio que permite el acontecimiento. Un sistema mecánico que faculta la funcionalidad de lo que se quiere accionar.

Vilém Flusser²³ habla de los gestos desde una postura ontológica. Plantea que los gestos son acciones intencionales, es decir artificiales que se encuentran en las condiciones más elementales o cotidianas hasta convertirse en metáforas del estar en el mundo con relación a lo demás. Tener una verdadera conciencia de saber lo que se hace y para qué se hace. Separar las acciones para adquirir la conciencia del disfrute que implica su realización, saber qué se está haciendo.

El autor reflexiona acerca del *gesto de hacer* como una acción que violenta a los objetos por querer transformarlos en un ideal y que sólo se puede concluir cuando es entregado a los otros en un *gesto de ofrenda*. Si no, se queda atrapado en el círculo de obligaciones y acciones *sinsentido*, cuándo digo *sinsentido* me refiero a un desgaste de energía en tanto que lo que hago responde a un deber y no a la conciencia de para qué y por qué estoy haciéndolo.

²² Foucault Michel, trad. Francisco Monde, *Theatrum Philosophicum*. Gilles Deleuze. Repetición y diferencia, Anagrama, Barcelona, 1981

²³ Flusser Vilém, trad. Claudio Gancho, *Los gestos, Fenomenología y comunicación*, Herder, Barcelona, 1994

Esto me lleva a pensar en el desenmascaramiento del que tratan Foucault o Deleuze para llegar a la esencia del *otro*. Hay un libro²⁴ en el que Foucault escribe sobre Teatro y repetición de Deleuze y explica que existe en el proceso del teatro un montaje de las superposiciones y máscaras que usamos ante los demás, lo que mostramos tiene que ser lentamente revelado, no se muestra, ni se puede mostrar directamente la sustancia o esencia de nadie, este procedimiento sale de la simulación conciente para luego develar o apenas enseñar esa sustancia. Ese atisbo tiene que ser entregado en el gesto de la ofrenda. Dar en tanto se sabe lo que se tiene para dar.

Es en parte regresarle al teatro una pieza esencial quizás olvidada. El teatro que daban los hombres a los Dioses, por ejemplo, en la concepción de Artaud.

El hacer es un proceso de choque, de querer unir las dos manos y hacer coincidir las partes del mundo con lo que pensamos, esto transita por una fase de resistencia de la materia que va a ser tratada, cuando la materia no se deja moldear fácilmente optamos por abandonarla por aburrimiento o desinterés, o bien por forzarla, destruirla, lastimarla, y en ese momento en que la materia también nos hace daño; podemos obtener su secreto ver las fibras internas que la componen, luego optamos por; seguir lastimándonos mutuamente, o abandonar el deseo de sujetarla y cambiarla en lo que queremos que sea. Esperamos un resultado

²⁴ Ibidem *Theatrum Philosophicum*

determinado qué embone con el molde que le hemos fabricado, uno se puede dar cuenta de que la materia tiene cualidades específicas y hay que dejarla libre. Por suerte no toda la materia está dispuesta a entrar en el *mundo de lo que debería ser*.

La doble afirmación de Deleuze, para terminar con la dialéctica en tanto lados positivos y negativos que se pelean para obtener resultados igualmente negativos o positivos. Podemos considerar las contraposiciones y diferencias desde diversos puntos para que no se queden atrapadas en prejuicios, como si cambiáramos el ángulo del que miramos en una cámara y pudiéramos observar al objeto sin condicionamientos, simplemente moverse alrededor de éste para encontrar la vista que en determinado momento nos convence más.

Dejar de reparar en el Mal y el Bien, fracturar la negación y convertirla en oposición, una dialéctica disfuncional, así permitimos que desaparezcan los juicios y por lo tanto los límites del Bien y el Mal en un sentido moral. En medio de esa posibilidad auténtica y única de existir sin un *no*, se concluye que cualquier suceso está libre de responder a un molde que requiera complacer a un objetivo.

- El hacer como gesto contradictorio, oposición de dos puntos de vista que se comparan y queremos hacerlos coincidir. Dialéctica.

- Acción como metáfora de agarrar-arrancar el mundo de los objetos concretos.
- Recepción-percepción. Encontrar medios para -palpar, sopesar, estudiar, valorar-
- La aprehensión que ejercemos con los objetos al quererlos transformar, accionar en ese mundo (de los objetos concretos) para hacer que coincidan con nuestras ideas.
- Formar la construcción que rompa las mismas convenciones que utiliza, como si estuviera quebrándose constantemente todo lo que ya se hizo o lo que intenta sujetarse, desaprehender.
- El sujeto solamente como ser experimental, aquel que se constituye en el presente, en el accionar de su presente.

Hacer accionar, el gesto viene de una conciencia, no de una falsa inocencia.

LOS SIGNOS EN LA COMUNICACIÓN

“...El lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad, ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera”²⁵ Entender lo exterior como todo aquello que nos rodea que luego también nos conforma.

²⁵ Foucault Michel, trad. Manuel Arranz Lázaro, El pensamiento de afuera, PRE-TEXTOS, España, 1997 p.80

Salto. Sobre la ilusión de la ruptura del lenguaje, ilusión pienso, es creer que fundamentalmente algo se transforma, ruptura del lenguaje se refiere a algo más concreto y funcional, cuando esa lengua deja de funcionar a su fin; comunicar.

Ver al lenguaje con dos cualidades: la primera; la lengua que se utiliza para comunicar, una serie de signos que sirven para algún fin práctico. La segunda cualidad habla del lenguaje que se autodestruye, utiliza sus propios medios para perder su fin, juega con sus reglas y no alcanza a cumplir una función comunicativa, o la pierde. Revisar por ejemplo a Kafka o Beckett²⁶.

LOS SIGNOS EN DUDA

La forma rígida del lenguaje comunicativo limita y no permite otras posibilidades de reflexionar y percibir el mundo externo-interno porque está hecho para creer que se puede aprender, conocer, saber, investigar, *todo* lo que está afuera de uno mismo.

La *estupidez comunicacional* concepto de Deleuze sobre la idea de que los seres de sensación están derivados de las percepciones comunes y los afectos personales. Intentos fútiles de información y verdad (guiados por las mayorías) de los medios masivos y los mensajes que cierran en contenidos únicos el pensamiento.

²⁶ Guattari Félix Deleuze Gilles, trad. Jorge Aguilar Mora, Kafka por una literatura menor, Era, México, 1978

Buscar en el lenguaje la capacidad de fragmentación, esa es la ilusión, pueden desarmar sus reglas porque hacen otras reglas, se meten en otra estructura que le da una nueva lógica al texto, es algo así como jugar con los números, no dejan de ser números.

Deleuze escribe “puede ser entonces que surja un *devenir-arte* que nos libere de nuestras estupideces comunicacionales, de nuestros *automatismos* informáticos. ...En el arte se pueden crear múltiples vías o sinapsis nuevas, nuevas conexiones.”²⁷ Lo que escribo no lo comunico, no voy a confundir al lector. Única conclusión el arte no será demostrativo. Completamente cuestionable.

AGENCIAMIENTO DE LOS SIGNOS

Sí presento signos que no están ligados a una cadena significativa, qué no quieren decir algo específico, se abre un espacio de juego con el espectador.

Cada quién opta por hacer un nexo de los elementos presentados o dejar que vayan sucediendo y los actores no se tienen que preocupar por comunicarse porque no existe algo que se deba entender. Eso siempre, siempre sucede, al fin y al cabo. Ilusión de opciones presentadas.

²⁷ Gilles Deleuze, texto de internet

Dejar que los signos adquieran una independencia, que creen su propia existencia que los aparte de todo y sin embargo sigan siendo signos.

Si utilizo la palabra no es como una forma narrativa, no pretendo formar una estructura de comunicación, no son metáforas ni símbolos. Si están es solo por una condición de momento y circunstancia. Si llegan a ser significativas para alguien es sólo de acuerdo al que esta observando, no es una imposición de mensaje que se tiene que volver contenido. Observo de cualquier modo una manera dictatorial en mi estructura de la escena, finalmente yo decido qué es lo que voy a presentar.

Si yo digo la palabra árbol todos podemos pensar en uno y no estoy cerrando la posibilidad de que ese árbol se encuentre en el lugar en que lo quiera colocar el propio espectador, en cambio si hago una ilustración del árbol, de lo que pienso que es un árbol, ya estoy limitando a los demás a que perciban lo que yo quiero que vean. Doble juego con el árbol las opciones siempre pueden engañar y vender esa propaganda de la democracia. Tú eliges.

Quizá el problema no es la ilustración sino la razón de utilizar esa palabra y no otra. En ese caso no habría ninguna razón especial para poner un árbol.

PERCEPCIÓN

¿Handke le pediría al público que se levantara de la butaca y le aventara una silla al actor?

¿Qué es lo que yo le pido? no que cambie su manera de pensar, de cuestionar, de creer, de ver, de percibir, le ofrezco, como ese gesto de ofrenda del que ya hablé, una interrelación entre ellos y yo, entre ellos y lo que presento, no le pido que busque cosas contundentes o fuerzas inmensas que los desplacen. Les pido en todo caso, les exijo que se tomen un café, que coman, que beban y sonrían. Sólo que observen como son observados.

El gesto de la ofrenda requiere necesariamente de saber qué es lo que voy a entregar, eso no puede ser gratuito, no puede ser una improvisada comedia, no puede ser circunstancial, ni puede ser casual, es la parte más delicada del montaje que nunca puede dejar de fijarse en todo lo que anuncia. El hacer con la condición de saber que se hace. Nunca puede ser inocente. Dejar pasar por alto cualquier movimiento en la escena es pereza.

Percibir lo exterior, entendiendo por exterior la parte interna que se fuga a otro lado, que se observa.

Si no se necesita un referente para comprender puesto que ya no existe algo que comprender, hay una experiencia momentánea que quizá después haga que la percepción se desplace y pueda ser menos limitada.

Pulsiones únicamente como móviles que me llevan a la acción, no impulso primario, a menos que no se premedite, si la premeditación existe entonces es un abuso al que mira, actuación con alevosía y ventaja.

Dejando al espectador la tarea de hacer conexiones. Fragmentar y luego unir, percibir lo que ésta ahí.

Las palabras y los diálogos se convierten en acciones o imágenes, se vuelven hilos que se enredan y desenredan conforme alguien los va desatando.

El resultado deja de ser lo más importante, miro hacia el proceso y hacia la inmediatez de las acciones, sólo se mira desde el tiempo que se va armando. El sentido es explícito el resultado es una fase para poder repetirme.

La percepción requiere de los sentidos, (los utiliza) y la intensidad de ellos. Deleuze, en cuanto a volumen y color, la intensidad de movimiento de las acciones o las imágenes, que hacen líneas de fuga para devenir.

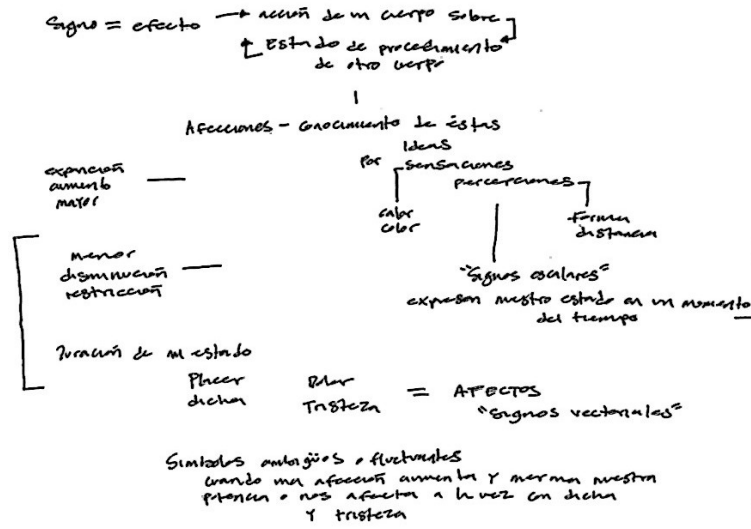
Es entonces que puedo interactuar con el campo de la exploración y el juego creando texturas, ambientes, etc., que obedezcan a una complejidad estética descontextualizada de diversos referentes. En el Kitsch podemos ver este sistema, toma figuras, símbolos, o signos de diferentes culturas y contextos para darles completamente otra presentación.

Ru. Lo kitsch con un doble discurso peligroso.

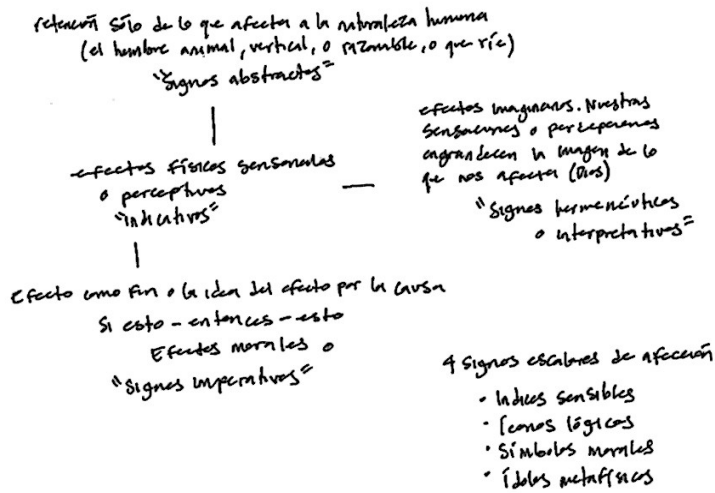
A. Lo uso desde la superficie, él lo piensa desde lo fácil, los Nazis, el Izquierdismo, el mismo Derechismo, los Fascistas, un eclecticismo que puede tornarse al new age o a las banderas más revolucionarias, un flojo lo hace también.

Si existe un exceso de información inconexa al final, no hablo de nada concreto, pero la posibilidad de movimiento (es decir una pulsión que me permita mental o sensorialmente tener una fuga de lo que estoy viendo) es más amplia. Intento armar una estructura en la que no obtenga signos descifrables, sino que el espectador use su propia percepción y haga su propia construcción de lo que mira.

Salto. Lo anterior ha sido pesado, lo sé, ubicación del espectador curiosamente, es como un aviso de emergencia, o un acomodador de coches en un valet parking que no se hace responsable del auto. ¿Se puede exigir al que observa que observe quitándose de la cabeza su afán de comunicación, que perciba desde los sentidos que se deje llevar por las sensaciones? Aquí hay unas reglas del juego, existen. Las reglas, los límites, las líneas existen hasta que un osado decida quitarlas, eliminarlas, cuestionarlas, transformarlas, destruirlas, no quiero aburrir al lector, lo aburro.



Percepciones comunes
 Afectos personales



SUPERFICIE

Me interesa la superficie que sólo pasa y no se detiene para hablar. “Tratar la superficie de los fenómenos, sin despreciarla. Detenerse en la superficie sin pretender interpretaciones y comentarios ulteriores. Una visión desde afuera, un realismo exterior. P.E.: ¿El movimiento mismo de estar sentado, su precisión, no constituye el valor esencial, el más verídico, por exterior? Los acontecimientos puros son eternos. Un personaje no es asesinado sino que *cae*”²⁸ Encontrar en las acciones simples un grado de contundencia que pueda llegar a producir sensaciones.

- El paisaje casi cinematográfico.
- El cambio de la percepción en donde acudan los sentidos para captar el suceso que no espera un resultado.
- El dispositivo para algo que quizá no suceda.

Alguna vez dos compañeros y yo formamos una compañía llamada *los idiotas*. Salíamos de dar una función, “Ejecutor cabeza” (adaptación de Ejecutor 14 de Adel Hakim), entramos a una tienda por unas cervezas y encontramos a unos chicos que nos invitaron a una “reunión” en su departamento, nosotros decidimos ir, hablamos un rato de lo que hacíamos, traíamos las cosas de la función; el final de la historia es que, sin haber ninguna planeación, dimos un espectáculo para cinco espectadores medio-borrachos y completamente desconocidos. Juanpablo que estaba

²⁸ Ibidem Kantor Tadeusz

conmigo armó un dispositivo emergente, la ubicación del espectador, la iluminación y la música, los espectadores de pronto hablaban y luego se callaban, era un momento verdadero para todos, la función se dio sin ningún inconveniente y luego seguimos tomando cerveza. Eso es lo que llamo superficie.

La ocurrencia surgida por prioridad de sensaciones; algo se vuelve contundente cuando me provoca o me mueve de lugar.

***Ru.** Aguas con ¡Viva la muerte! ¿Quién tiene las sensaciones? ¿Qué las prioriza?*

***A.** La prioridad viene precisamente en contradicción con la aparente ocurrencia, el director organiza y decide qué es lo que va a suceder en un plano, lo que acontece es asunto personal. Me pregunto si la atracción del teatro en los griegos era la comunión, me pregunto si cuando el teatro comenzó a contar historias y problemas actuales dejó de lado la comunión perdiendo el contacto con lo otro que ahora al menos yo busco.*

La casualidad, encontrar puntos de cruce, esos lugares que me desplazan a veces surgen por simple accidente o casualidad. La planicie.

REPRESENTACIÓN

No quiero decir que la representación no sirve, estoy convencida de que en el intento de representar existen abismos en los que la falla penetra y transforma al mismo objeto representacional.

Baudrillard²⁹ habla de los sistemas políticos en Latinoamérica o de los países subdesarrollados, de su intento de representación de un modelo inalcanzable para esos países rezagados y descapitalizados, esa copia lleva un error respecto a su molde y es esa fractura la que destruye al original a la hora de mirar su reflejo.

En el intento de representar un objeto se pierde inmediatamente la cualidad primera, si lo que se quiere es tener el objeto intacto es tarea a priori fútil, entonces esa representación no funciona, el objeto deja de ser el objeto, pero si tomáramos en cuenta que en ese intento es viable la “equivocación” entonces es cuando se abren las posibilidades de representarlo. Una medida sistemática que por fuerza de repetición se vaya desgastando y el objeto se vuelva cada vez más lejano al objeto que representa.

Hubo una vez cuando tenía como 14 años hicimos una obra de teatro para el día de las madres; la obra rayaba en lo cursi-kitsch a más no poder, estaba basada en el poema vernáculo “El brindis del bohemio” y yo hacía un papel principal como hombre. En la escena éramos 4 personajes sentados en una mesa; cada uno iba

brindando por diferentes cosas "importantes de la vida." Cuando me toca a mí, dejo una pausa, luego me levantó alzo mi copa y digo, -yo brindo porque-.....
.....
..... hubo un terrible nubarrón que cruzó toda mi cabeza y acabó con cualquier parte de palabra entendible y lo único que comenzó a salir de mi boca fue literalmente... Bla, bla, bla, bla, bla, bla. Se escuchó una que otra risa contenida, un silencio y un compañero salió al rescate de la "obra que se venía abajo como un bólido".

Es creo, fue uno de los mejores momentos teatrales que he alcanzado en mi vida, un blanco, un Magritte diciendo: eso no es una palabra. Dejar balbucear a la lengua. Sin embargo fue completamente inconsciente y nació de una equivocación.

Sería inútil o iluso pensar que los referentes no sirven, que la historia no sirve, o que no me sirvo de lo que sé, de lo que observo, de lo que siento, de lo que aprendo, etc., pero me es útil para no ocuparlo, al menos no demostrativamente.

La representación, por más que quiere ser el objeto que representa, no puede alcanzar la equivalencia, por lo que adquiere un valor propio y no el del objeto que quiere representar.

²⁹ Baudrillard Jean, La agonía del poder, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006

Un juego de máscaras sobrepuestas que al romperse muestran una construcción ficticia de uno mismo, representar para ser representado, representar para ser abolido de la representación.

En una película cualquiera que ví en la televisión, había una escena en la que el más malo trazaba un plano en el suelo para destruir al enemigo, para ello se valía de unas latas, una botella y unas líneas en la tierra. Decía –esto es el campo, aquí esta la chatarra, aquí los autos y este es nuestro avión- entonces otro de los malos le pregunta por una piedra que está en el suelo y que no estaba contemplada en el material presentado al principio –¿y eso que es?- el otro contesta –pues una piedra-. ¡Genial!, aquí podemos ver los límites de la representación completamente absorbidos por la *realidad*.

No hay algo que diga que un objeto está bien o mal representado, en todo caso el mejor sería el que más se pareciera al objeto real y eso quizá se puede hacer en el cine o en la magia, puesto que los lugares están evidentemente ahí, aunque no creo que el cine sirva sólo para representar.

Pienso que el valor de la representación es el de no poder ser el objeto que pretende ser. Ahora, la gran ventaja es que tiene un fin propio, hay una serie de -digamos- equivocaciones que permiten ver al otro objeto que se está creando.

En las repeticiones mecánicas, imaginemos una máquina que se descompone, un ejecutante que se equivoca, una falla en

cualquier sistema, un desgaste que se produce de pronto, deja ver la parte interna de la materia. Hay una posibilidad de acontecer.

En “Diferencia y repetición”³⁰ El autor escribe cómo hacer un teatro que pueda repetir la vida misma, una esencia que se vea en el escenario, sin reproducir mecánicamente a la vida, más bien un mecanismo de máscaras que se van yuxtaponiendo hasta liberarse del mismo rostro. Es lo mismo que Yoshi Oida³¹ habla sobre el actor invisible, en cuanto a los actos que permiten desplazar al otro, un despliegue en otra existencia, los actos que son entregados para que el otro exista.

Foucault³² en un ensayo sobre “Diferencia y repetición” de Gilles Deleuze hace una metáfora del mundo, el azar y el pensamiento. Pensar en un teatro como una posibilidad, trazar un mapa que permita completarse mientras se está trazando (al mismo tiempo) no tener una frontera, ni un territorio, irlos fabricando. Eso permite que las posibilidades se amplíen, que no se limiten a cumplir con objetivos.

³⁰ Deleuze Gilles s/trad, Diferencia y repetición, Amorrortu editores.

³¹ Yoshi Oida and Lorna Marshall, The invisible actor, Routledge, New York, 1998

SIMULACRO

Baudrillard³³ escribe sobre los simulacros insertados en cualquier sistema social como una invención adquirida que se vuelve *real*, por ejemplo los meta-relatos de los que habla Lyotard. Aunque para Baudrillard lo social desaparece en el propio simulacro que lo intenta conformar, en sí mismo vuelve a absorber la socialización por medio de los que siempre han quedado fuera de lo social, o sea los marginados, los vagabundos, y por lo tanto esa sociedad se comienza a conformar por el término Deleuziano de la *Diferencia, la minoría*.

Anula la representación por el simulacro que se sostiene en una idea de mantener una idea, algo que se duplica por la creencia, se adquiere realidad por una persistencia, el ejemplo más utilizado es la televisión, dando una infinita apertura a los territorios de tiempo-espacio, realidad-ficción, falso-verdadero, como un solo ente que se confunde y deja de ser el contrario.

Salto. Estaba escribiendo una obra de teatro, un drama personal, una tesis. Contacto con Von Trier, separar a la representación de la distancia Brechtiana, retomo a Dogville en su teatro dentro del teatro dentro del cine, es una de las mejores lecturas de Brecht llevadas a un máximo juego de planos y soportes, me reconcilio con la representación como falla, más con la simulación.

³² Ibidem. Foucault

PAISAJES TEATRALES

SOBRE BRECHT y LEHMANN

Lehmann marca una fisura radical del teatro antes y después de Brecht, cuestión en la que yo coincido aunque de manera diferente. Brecht en sus escritos sobre teatro³⁴ propone el *efecto de distanciamiento* y *la ruptura* que explicaré más adelante. Lehmann arguye que el teatro épico es en extremo una invención efectiva y operativa. La teoría impulsa a la disolución de la escena tradicional, el diálogo o el discurso en forma de soliloquio implica que los elementos se articulen de igual participación en lo verbal y lo kinético (el gesto) ya no es simple literatura natural. Ese es el acuerdo más grande que podría resaltar entre Lehmann y Brecht.

Brecht hace teatro para que la gente reflexione, por esa razón necesita de una historia, su historia es épica, tiene la figura de un personaje “heroico” (anti) que se encuentra en contradicción completa, entre los valores éticos y los intereses personales, eso demuestra las condiciones de la clase obrera, siempre desde la posición opresor-oprimido. Sobre la dialéctica del teatro el autor citado reivindica a su teatro llamándolo épico.

Los actores se deben comportar siempre en tercera persona, no deben dejarse llevar por su personaje ni por su historia y la

³³ Baudrillard Jean, Cultura y simulacro, Kairós, Barcelona, 2002

³⁴ Bertolt Brecht, trad. Velida Medilahrzu, Escritos sobre teatro, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977

conmoción que les cause, no lo van a encarnar, no serán autocomplacientes ni efectistas, se tendrá que eliminar lo que pueda conmover, al público y a los mismos actores.

Espera que el espectador reflexione y por lo tanto lo priva de la identificación con los personajes, esto lo hace por medio de rupturas, es decir cortes; principalmente hacía números musicales en los momentos más climáticos, la ruptura Brechtiana permite distanciar al espectador y al actor de la anécdota fragmentando esa relación.

También plantea cuestiones del escenario y la ropa. Utiliza la vestimenta común (la que se usaba en su época) y sí había escenografía era necesario siempre evidenciar que no era real, con eso permitía romper el efecto de la *ilusión del teatro*.

Sus obras estaban compuestas de partes que anulaban la linealidad anecdótica, la historia se hacía en fragmentos. Su objetivo o al menos su justificación discursiva fue el de hacer un teatro didáctico que enseñara a las personas a ver su propia realidad para poder transformarla.

La teoría de Lehmann responde en parte a Peter Szondi sobre la *crisis del drama*, esa crisis se manifiesta en la creciente tensión entre los requerimientos formales del drama Aristotélico y las demandas del moderno épico-social. El drama Aristotélico se puede concebir afuera de la historia.

La historicidad de Szondi es dialéctica, -forma-contenido- así llega a la conclusión de que todo lo que sucede en el drama queda contenido en sí mismo, por la adherencia de las tres unidades; tiempo, espacio y acción.

A partir del teatro Isabelino el sujeto busca reivindicarse, hallar un punto fijo en el espejo en el que el que se reconozca. El drama se vuelve un diálogo que habla de las relaciones interpersonales y la soledad. La linealidad del presente, la exclusión de todo lo que queda afuera del mundo dramático, incluyendo al espectador, que es condenado a observar en silencio.

Así, en 1900, en los trabajos de Ibsen, Chejov, Strindberg, Maeterlink y Hauptman, se notan desacuerdos con el drama contenido en sí y se preocupan más por el sujeto socio-político, económico y filosófico, al que se apela en la crisis del Naturalismo, el Expresionismo y el Existencialismo. Explorando ese nuevo contenido tenemos la discusión en términos de tentativas de solución que se pueden ver en: Piscator, Brecht, Pirandello, O'Neill, Willder y Miller.

Lehmann discrepa de Szondi. Hegel comprende la década de los 20's en el teatro, como desarrollo; eso arraiga la oposición entre Aristóteles y las tendencias épicas-Brechtianas. Szondi se basa principalmente en dos distinciones del teatro; el clásico (Isabelino, Romántico francés) y el teatro épico. Eso según Lehmann es conceptualmente muy limitado. En la aproximación se

privilegia a Brecht como la mayor ruptura de la tradición teatral, cuando frente a la perspectiva posdramática sus innovaciones constituyen precisamente esa parte de la tradición dramática.

Lehmann arguye que Szondi no puede imaginar el teatro sin-drama, sin la representación, el cierre del mundo ficticio, la mimesis. Eso en escena es una fábula. La eventual *crisis del drama* abriga la contradicción y tensión, sin ese modelo del drama se reconcilia con la ética.

“The exclusion of the real is an essential principle of drama, and its performance through particular real individuals always already constitutes a constant latent ‘theat?’ to its abstract ethical content.”³⁵ Lehmann es mucho más severo en tanto que plantea que el teatro pos-dramático es post-Brechtiano.

No encuentra en la anécdota una solución escénica, ni menos pretende hacer reflexionar o enseñar por medio del teatro, el teatro para Lehmann no es demostrativo. En eso estoy de acuerdo, el teatro no necesita justificaciones y de una vez por todas es necesario el fin de las anécdotas que pretenden enseñar, eso no me interesa.

Me parece fundamental el concepto de ruptura y distanciamiento que presentó Brecht y entiendo cuando Lehmann habla de que Brecht instaure la tradición del teatro Moderno, aún sigo pensando que él es el teórico contemporáneo más completo.

³⁵ Ibidem Lehmann p.4

Por eso y por algunas de sus herramientas, como la ruptura, la presentación del texto en partes, el gesto expresionista, y el efecto de distanciamiento, me sigue pareciendo completamente actual. Sus propuestas se siguen utilizando de diversas maneras, reivindicando la tradición o buscando nuevas formas.

La ruptura no es una forma narrativa, anecdótica. La acción y la inmediatez llevan a una ruptura; como una brecha que se abre en momentos que llegan a ser predecibles, en momentos que quieren instalarse, arraigarse para encontrar un sentido dentro de cualquier estructura lógica. Vemos en los textos de Beckett, de Kafka, ese instrumento usado para que los objetivos de narración se vean anulados al encontrarse con otros que a su vez se van hacia *otro lado*.

Las rupturas conllevan a movimientos sorprendidos; esos movimientos transitan sin detenerse o ligarse, se rompen como las olas que encuentran de nuevo otro impulso que también se desvanece. La sorpresa es un elemento que en alguna parte de la estructura dramática corta abruptamente lo que sucede, la coherencia de la historia, el drama de un personaje. Brecht utilizaba elementos musicales para lograr la sorpresa y detener al espectador en cuanto a la identificación con los personajes. Un acontecer que no se espera y sin embargo sucede y desprende al espectador en planos de fuga

BRECHT y YO.

(Fisurando el modelo de Brecht del teatro épico³⁶)

Decidí imaginar un diálogo para expresar la relación entre la dialéctica Brechtiana y la particular manera que tengo de ver el teatro, la apropiación que puedo inventar de su teoría: esto por la única razón de que me es útil tener un punto fijo para luego trabajar.

En las matemáticas existe una fórmula básica en la que al sumar dos signos negativos se obtiene uno positivo. Todos los fragmentos reunidos forman una historia. Al final siempre se tiene una historia. La mía empieza con el polvo de una ciudad que ha sido completamente abandonada.

B. -Distanciamiento como comprensión (Comprender-no comprender-comprender) negación de la negación. Él quería enseñar a través de sus obras partiendo de la distancia y la confusión. Pero sucede que sí no hay discurso no hay comprensión.

A. -Distanciamiento para separar y posiblemente luego unir (no comprender –querer comprender –no comprender –comprender lo que se quiere.) Fragmentar para perder el objetivo, encontrar unos nuevos que también se pierdan.

³⁶ Ceballos Edgar, Principios de dirección escénica, Escenología, México, 1999

(Las mujeres solían limpiar el jardín en las mañanas, eso se sabe por los restos de las escobas que se encuentran en la entrada de las casas, la misma hora de la desaparición).

B. *-Acumulación de lo incomprensible, hasta que se abre paso a la comprensión (transposición de lo cuantitativo y lo cualitativo)*

Lo especial en lo general (el proceso en su calidad de único, original y, al mismo tiempo, típico). Estos dos puntos se refieren al desarrollo de sucesos que luego permiten comprender un gesto particular o en particular dentro de lo general. Reconocer el carácter original dentro de lo típico. De nuevo distancia para llegar al reconocimiento o viceversa.

(Si dividimos un veinte, por decir algo, entre un millón, la calculadora inmediatamente muestra que es imposible realizar la operación. Eso es un resultado que no se ha comprobado).

A. *-Acumulación de lo posiblemente comprensible, entorchoque con otra posibilidad, pérdida de la comprensión por acumulación de incomprensibilidad. La particularización de lo general para que se vuelva general. La diferencia que nace de una oposición para renovarse.*

(Si las mujeres hubieran hecho caso no habría escobas tiradas en el suelo).

B. *-Momento de desarrollo (el pasaje de unos sentimientos a sentimientos de carácter opuesto, posición crítica e*

identificación a la vez) La contradicción que siempre conducía Brecht entre el actor, el personaje y las circunstancias anecdóticas desde un punto de vista distante que permitiera posiciones críticas del actor.

A. -Desarrollo (fluido de sensaciones no posición crítica, identificación distanciada, diferenciada) En mi caso los no-actores reconocen una circunstancia que asumen, mi trabajo es que puedan abrir rupturas en las que se desconozcan pero siempre sabiendo que se está con otros.

(El tiempo se pudo dividir entre segundos de polvo antes de la coalición, los habitantes no pudieron empacar, simplemente pensaban que no tendrían escapatoria. Eso se sabe por los dibujos en las paredes).

B. -Paradoja (¡Este hombre en estas circunstancias, estas consecuencias de esa actitud!). Desde el punto de vista dialéctico los eventos siempre son consecuencia de la historia, del pasado y por lo tanto se afianzan a un destino, a un final lógico.

A. -Paradoja (el hombre en sus circunstancias que cambia de posición de acuerdo al lugar desde donde mira, no lleva consecuencias, las cambia, las elimina). Desde el punto de vista cuántico los hombres somos capaces de cambiar las condiciones no se espera un resultado, se rompe con el orden lógico de causa-consecuencia.

(En el cuadrante x4, y9, el movimiento se logró. Era deducible que esas personas decidieron escapar de algo).

B. *-Lo uno se comprende a través de lo otro (la escena, cuyo sentido en primera instancia es independiente, a través de su relación con otras escenas resulta será parte de otro sentido). La estructura dramática que utilizaba Brecht para hacer sus obras estaba constituida por la fragmentación de los actos para que la información fuera REFLEXIONADA por el espectador.*

A. *-Lo uno se des-comprende a través de lo otro, no hay estructura dramática en un sentido de anécdota, hay drama en cuanto a una problematización (obstaculización) real que tendrá que ser resuelta por las personas reunidas (espectadores o accionistas)*

(Quizás nadie los perseguía. Se escuchaba un grito permanente, los investigadores encontraron a un niño abandonado, eso se sabe por la nota).

B. *-El salto (saltus naturae, el desarrollo épico se cumple a saltos.) Se liga con cumplir con un principio, desarrollo y final para contar una historia épica del antihéroe Brechtiano.*

A. *-No hay desarrollo solo saltos... épicos, en el caso de relatar fragmentos de personas. El desarrollo sería el intento, la perseverancia, la necesidad de continuar algo que no busca una salida, se enreda en tanto avanza.*

R. Tal vez en la escena, tal vez. Aún allá, los saltos se construyen. Intentar es parte del pensamiento mexicano donde lo bailado ya no se puede extirpar. Me parece que te confundes y que tu metáfora central –el mapa, aunque más bien parecería el salto- habla elocuentemente del conflicto en este escrito. Esto es aquello y esto es una piedra. No pongo en juicio la necesidad, que al menos puede revelarse como estímulo vital, pero si me fastidia la mera incidentalidad como descubridora de hilos negros. Si la transición a lo postdramático se basa en que todos somos concientes de estar y ser escena, y si –como bien dices desde Deleuze- no se trata de ejecutar meras acciones negadoras, entonces habría que ubicar al que me acompaña a habitar y explorar el mapa para que su acontecer no derive únicamente en la frustración del espectador por la necesidad de quienes proponemos los juegos. Si delimito el mapa y la piedra “estorba” es por una capacidad ya bien desarrollada de abstracción, el lector intenta darle un significado porque ocupa su espacio en la convención. Claro, es cómodo que el estúpido sea el lector, y lo ridiculizamos, pero el problema está en una posibilidad que a mí me fascina: los espacios se cruzan. Entonces, quien escribe, escenifica, hace mapas, juega con el marco externo. ¿Cuándo entró la piedra? ¿Es piedra y es otro? El espectador puede manejar entonces la confusión –aquí si se puede hablar

de apertura- y dejarse ir en el intento. El problema de intentar en espontáneo es el problema de la dramaticidad televisiva, terminará repitiéndose, empobreciéndose, generará un pumping emocional –mientras más arriba mejor, el espectador ya no sabe ni de qué se rie-

A. Intentar, no es un sentido mexicano, es en la necesidad de perseverancia.

(Ellos descubrieron suficientes pruebas para reconstruir la historia).

B. -Unidad de las contradicciones (en la unidad se busca la contradicción; madre e hijo constituyen una unidad hacia afuera, pero luchan entre sí por el salario, en La Madre) Contradicción, moral-ética, en tanto; deber ser, poder ser y querer ser, el hombre justo y bueno contra las circunstancias atroces de la realidad.

A. -La contradicción discursiva es lo único que persiste como desarmador de lo que acontece, es la pieza más fundamental que destruye lo que se fabrica y posibilita que exista lo que viene (lo que está siendo)

(Al niño le pusieron Palindro).

B. -La practicabilidad de la sabiduría (unidad de teoría y práctica). De nuevo el discurso de la dialéctica; hacer una teoría para comprobar un resultado, obviamente en la práctica.

A. -La práctica con una teoría pasajera, aplicada en algunos casos, uno. El proceso único en el caso de un solo montaje con esas características, la solución es en ambos sentidos la práctica va resolviendo la teoría y viceversa.

(Oso, a lado del sol en Roma.

Amor alado del oso NE).

TEATRO PETRIFICADO

A pesar de la disolución de paradigmas y de la relativización de lo concreto en aras de lo efímero y lo inmediato no obstante la nueva visión cuántica de la realidad, hay directores empeñados en seguir comunicando mensajes para que el público los descifre.

Los actores encarnan personajes y el director se encarga de hacer una traducción de un texto dramático para imponer su visión del mundo, encerrarla en signos que serán traducidos por los actores, que a su vez se los transmitirán al público para que aprendan o reflexionen acerca de determinados planteamientos.

Contar una historia con una finalidad preestablecida que no facilita la intrusión del espectador ante lo que ve limitando su propia imaginación, percepción, devenir, es la raíz del teatro petrificado.

Todo está prefabricado, no hay vacíos, se cuenta hasta con lo que el público va a sentir en determinados momentos y en ninguna ocasión se le deja sólo en una libre no-determinación de lo

que sucede, de lo que ve, de lo que percibe; el espectador se ve orillado a creer en el mundo inexistente que se le impone, sin tener otra opción. Contradicción de nuevo. Todo lo que hago esta predeterminado porque lo he maquinado para poder presentarlo cuidadosamente, lo maravilloso sería poder llevar al espectador a donde se me diera la gana, tomarlo del brazo y decirle delicadamente en el oído-acompáñame- pero si tomo esa gran responsabilidad tendría que estar segura, no de saber el camino, simplemente de que voy a tomar un camino, es una cuestión de decisiones. La diferencia al texto es que pretenden no ser una invitación directa es una invitación que se ve forzada por las palabras y lo que intentan contar. ¿A quién le estoy hablando?

Se concibe al espectador como receptor pasivo de lo que el director quiere transmitirle y como reproductor de sus muy particulares emociones, cómo si el director pudiera controlar las sensaciones del público.

Las mecánicas de este teatro ya están probadas, el espectador se identifica con lo que pasa o bien lo rechaza. Si se puede relacionar de alguna manera con la historia quizás le suceda algo, sufra un movimiento, una reflexión.

Ejemplos hay muchos, véase casi cualquier obra en el Centro Cultural del Bosque, dirigida digamos por Martín Acosta, ejecutada por alguno que otro actor conocido por sus telenovelas, una escenografía hecha tal vez por Philipp Amand o Ballina, un

texto ligero, a lo mejor divertido, los actores hablan por allá y si tenemos suerte y la historia nos interesa no se vuelve insoportable, al final se escuchan muchos aplausos (no se sabe por qué razón).

El suceso se podría desglosar en estas partes: la concepción de Martín Acosta sobre lo que le dice el texto, lo que logra transmitir a los actores y lo que estos (si son hábiles) puedan proyectar al público, el adorno bonito, a veces funcional de la escenografía bien realizada. Y ni siquiera ese, el mensaje sería el problema, la comunicación podría también esclarecer, iluminar. Pero como se espera que el teatro pueda organizarse de esta forma: -Martín te encargo está obra, es de una dramaturga muy importante y para garantizar todas las entradas se me ocurre poner a estos actores- Acepto y hago lo correspondiente, complacer a los productores. Si no hay una malicia en contra de esos productores si no hay un asomo de rebeldía o de conflicto dentro del propio trabajo esa esencia de la que hablo no existe y se vuelve una tarea meramente mecánica, salvada por los ciertos Dogmas que no aparecen precisamente como obstáculos sino como religión en los que el amén sirve para salvar a las almas pecadoras del infierno.

También hay vastos ejemplos internacionales, por ejemplo, tuve oportunidad de asistir a una representación de la Compañía que fundó Brecht en Alemania (Berliner Ensemble). En esa ocasión daban un clásico, de Schiller, “Los Bandidos”. La puesta estaba perfectamente trazada y limpia, no había o no se notaban

errores de movimiento, pero las suyas eran palabras sin nada de fuerza, personas ahí a lo lejos que se movían e intentaban “decirme algo” sin lograrlo y no era un problema de idioma, era un problema de simple relación con los otros que habitan un espacio.

No quiero decir que en México no se haga otro teatro pero estoy segura que no se presenta en los escenarios deificados. Los directores *idem* responden a estructuras esclerotizadas en las que el texto tiene una posición primordial junto con la narración de historias y la creación de personajes. Los actores no son los actores, son encarnaciones de lo que el director les dice que son.

A pesar de que es evidente la contaminación que el mismo teatro *convencional* petrificado, ha tenido, al menos en el uso de otros materiales, técnicos, tecnológicos o en la combinación de herramientas actorales o dancísticas, en la misma presentación del texto, creo que en este teatro no hay mayor posibilidad de movimiento, ni desarrollo de ninguna naturaleza.

¿Y EL DRAMA?

Pensando en términos dramáticos Hegel denota un término: *colisión dramática*, el conflicto viene de las actitudes éticas. Drama personal fundamentado en el *pathos*, la validación y aceptación de su posición depende de las pasiones que tenga el ser. Aparentemente el mundo del drama y lo dramático en cada lengua

está asociado más con atmósferas y sensaciones de excitación y ansiedad que con cierta estructura de eventos.

En la faz de la acción de la presencia humana (performer) se incide en la realidad y en la legitimización de lo abstracto por lo tanto obviamente se vuelve más difícil asimilarlo que, digamos, un teatro de referencias de lo real porque en este la simbiosis es directa con el espectador.

En la representación (tomando en cuenta que se quiere crear un mundo de referentes concretos en el escenario) el espectador puede salirse del *engaño* fácilmente, en pocas ocasiones la mentira funciona porque requiere de un sostén impecable (como en la magia o el cine, en el que la ficción o la mentira son llevados al máximo y el espectador cae en el río para dejar que la corriente lo lleve a cualquier parte).

En el cine todo está en el lugar original o se juega con otras realidades que se vuelven concretas, como *Dogville* de Lars Von Trier. El juego es completamente absorbido, es una experiencia de uno con la pantalla. El teatro nace de la comunidad (comunidad) y pienso que habría que recurrir a la misma para que exista, que asuma el lugar y la condición que tiene, ¿para qué pretender que entendemos todo? El cine se transporta, ¿cómo podría el teatro lograr esa mudanza?

De todas maneras en el teatro el espectador tendría que creer como en un acto de fe en lo que sucede, eso es difícil, en

primera porque los actores igual que el director quieren enseñar, demostrar algo, y en muy pocas ocasiones logran tener una conciencia de lo que están diciendo y haciendo: no se pueden relacionar entre ellos mismos y el resultado es un pretender comunicarse inútilmente. No hablemos ya de los problemas técnicos, de las partes que intervienen en el escenario.

En la magia, suceden dos cosas muy interesantes, una; el espectador quiere ser engañado, segunda, los magos hacen ilusiones, venden imposibles, es un contrato diferente, si está mal hecho tal vez se divierta encontrando los errores, tal vez ese es el atractivo, atrapar al mago en su torpeza. En el teatro no sucede eso, ni lo otro, ni casi nada, a lo mejor ahí podemos encontrar su magia.

TEATRO FRONTERIZO.

Hans-Thies Lehmann³⁷ da innumerables ejemplos de los performance, happenings; el living theatre entre otros grupos, también cita a dramaturgos de diferentes partes del mundo, como Artaud, Beckett, Müller, Handke o Kane, hasta grupos actuales que trabajan fuera de ciertas convenciones teatrales.

Todas las personas y grupos que nombra Lehmann están sin duda preocupados por descubrir, replantear, innovar, profundizar, en ese lenguaje tan complejo de la escena y sus encuentros con otras artes. A mi parecer, más que dar una definición de lo que

³⁷ Ibidem Hans-Thies Lehmann.

es el teatro llamado posdramático, da diferentes características de los elementos que conforman su escena, tratando de encontrar sus fronteras y sus diversos e infinitos entrecruzamientos; esto a mí me ha servido para tener una visión más amplia de las posibilidades que abren este tipo de búsquedas.

En el libro de Javier Vidal³⁸ se pueden ver definiciones muy puntuales sobre estas formas; tiene ejemplos desde el Renacimiento, con las fiestas que Leonardo Da Vinci organizaba en los palacios cortesanos, hasta las vanguardias del siglo XX, la Posguerra y sus extensiones, el movimiento pop y los usos de tecnologías y dispositivos para encontrarse con el espectador.

Muchas de las herramientas desarrolladas a lo largo de esta historia resultan aún contemporáneas y la combinación de ellas es infinita. Gracias a estas alternativas el teatro se va desplazando, encuentra otros lugares y maneras de estar, va más allá del rictus de sus rígidas pretensiones de comunicación.

Aunque muchas veces los experimentos pueden resultar desafortunados por varias razones, creo que la principal es que hacen copias de otros *eventos* sin tener una necesidad profunda para hacerlo, una pulsión vital de parte del artista. Es como aventarse de un edificio sin tener una necesidad, sentimiento, o pulsión; si no existe nada de eso, mejor no aventarse, o bien se asume que uno se avienta por nada y escribe una patética carta de

despedida para sus hijos, su esposa o su madre (esto último es opcional).

El desplazamiento de lo establecido abre lugares atractivos para su exploración, ampliando el campo de juego. La búsqueda no está agotada pero puede volverse repetitiva y aburrida.

Salto. Las intersecciones, hasta aquí me resultaba atractivo ¿por qué regresé al teatro posdramático? Ahora le hemos llamado así, como antes era parateatral, ritual, callejero, etiquetas. Como dice mi asesor, todo como para brillar en una cena mundana...

TEATRO SIN CENTRO

El teatro tiene sentido (es decir adquiere una finalidad) desde el momento en que hay personas dispuestas en un espacio, el espacio no es reducido es simplemente observado y compartido. Se hace una construcción aparentemente para nada. De lo anterior nace una contradicción porque el sentido se tiene cuando éste mismo se anula, cuando el movimiento adquiere un ir y venir sin finalidad establecida.

Un día por la calle encontré a un hombre lavándose los dientes en un camellón mientras caminaba. Otro día una mujer muy, muy gorda iba de una tienda a una puerta completamente desnuda seguida por un policía. En el Metro iba dormitando, sentí

³⁸ Vidal Javier, Nuevas tendencias teatrales, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 1993

que algo me tocaba la nariz, cuando abrí los ojos había un niño parado que me veía, luego se fue.

Estos sucesos entre muchos otros me provocaron desplazamientos, fugas de pensamiento y sin embargo ninguno de ellos estaba ahí para mí, yo sólo fui un testigo, luego puedo hablar de ellos, pero no tienen un sentido preconcebido, no quieren decir algo, sólo son encuentros casuales que me han provocado mucho más que algunos que pretenden decir o ser significativos. El sentido de por sí, es inexistente, por eso es posible darle uno, el mío, mi movimiento, los sucesos están ahí dispuestos como en una mesa de banquete, para ser ocupados por el observador.

La construcción no persigue un fin, comienza con la coincidencia de uno o más individuos en un lugar; uno es el observador y el otro el observado (éstos roles podrían movilizarse o eliminarse.) Ni tan fortuito, ni tan accidental, es en realidad la respuesta a una convocatoria ante un aparente suceso. En ese encuentro tendrán que acotar (si el espacio es completamente abierto) o desacotar (si el espacio tiende a limitar) el lugar de la posibilidad de un suceso (no esperar al suceso, no hay un fin). Eliminar los márgenes y simplemente presentarse ahí, estar ahí, abriendo campos de interacción o de vacío, que hagan quizá devenir-es de imágenes, acciones, palabras, no conexas entre sí.

El encuentro es eventual, casual, circunstancial y el fin se va anulando constantemente, mientras sigan apareciendo vacíos o

puntos de contacto. Si pudiera definir esa casualidad y si la pretendiera, entonces sería un teatro completamente falso en cuanto a mi intención de reunir personas en determinado lugar.

Me interesa el teatro que se encuentra con otras formas artísticas. Sigo pensando que es indispensable un suceso, un acontecimiento y un observador por lo que la materia de trabajo es completamente compleja y subjetiva

Una mariposa que pasa por el aire y vuela cerca de uno es bello y algo *dice*, pero la mariposa no habla, ni está ahí para algo o por algo, la mariposa sólo pasa y deja su rastro de belleza, quizás incita a la contemplación, a la reflexión, y ese es un desplazamiento, completamente subjetivo para quién lo ve y decide ser afectado. “El arte es una manifestación de la vida, algo que vuela, que pasa. Lo que queda atrás es un lastre. Sólo lo que acompaña este pasar de la vida es precioso. Esa línea que trazamos es una huella.”³⁹

TEATRO DOCUMENTAL -verdad-mentira-ficción-realidad

Las personas hablan de ellas y desde ellas enfrentándose a un observador. Las personas no *actúan* para nadie porque son ellas mismas desde su experiencia.

“El actor no representa ningún papel, no crea ningún personaje, no imita. Ante todo sigue siendo él mismo, un actor cargado con todo el fascinante

bagaje de sus predisposiciones y sus instintos. Lejos de ser la reproducción de su papel, lo asume, consciente sin cesar de su destino y su situación. A veces se compromete a fondo con su papel de manera totalmente natural, para abandonarlo luego, cuando quiera, y confundirlo con el flujo libre, continuo y omnipresente de la materia escénica”⁴⁰

En el caso de mi propuesta los actores no serán actores y la verdad se verá completamente velada, transparente, en tanto a invenciones de personajes que nacen de ellos mismos. Lo que se ve, son, personas presentadas, fragmentos de personas que están.

Pueden jugar (engañar), son lo que determinan y tal vez no se acercan para nada a lo que son en *realidad*, o a lo que yo conozco de esa realidad. Ellos deciden qué mostrar al *otro* en ese momento; eso no se podría ni determinar, ni saber, sólo experimentar.

El requerimiento que planteo a los participantes es hacer, sabiendo lo que se acciona, determinar tareas concretas que los obliguen a recordar y a estar concientes de sí mismos, y que en determinados momentos en que se pierdan puedan volver al recuerdo de sus acciones (entrar y salirse del juego). Para lograr una distancia de ellos mismos, para mover los planos tan ricos de su propia realidad y ficción.

³⁹ Ibidem Kantor Tadeusz.

⁴⁰ Ibidem. Kantor Tadeusz.

Esto se puede parecer a lo que Vilém Flusser⁴¹ denomina darle vuelta a la máscara, mostrar el lado “imposible” de mostrar porque no está ni afuera ni adentro, es el anverso; eliminar la identificación, el gesto de jugar con la historia y superarla.

El teatro documental precisamente trabaja con eso. Se ha realizado extrayendo vivencias que bien pueden ser reproducidas o actuadas por alguien ajeno a la vivencia o por los involucrados. Parte de la vida real, del extracto de alguien. De lo cotidiano que se enfrenta en un espacio *artificial* con un espectador.

La decisión de trabajar con miembros de mi familia abre la posibilidad de crear un mecanismo multidimensional de interacción de la realidad, con lo artificial o lo ficticio. El espectador no tiene información a priori de las personas y puede ver sus fragmentos, de ahí los intercambios entre lo que son esas personas y lo que hacen simular.

“El estado de no-representación es posible cuando el actor se acerca a su propio estado personal y a su situación, cuando ignora y supera la ilusión (el texto) que sin cesar lo arrastra y lo amenaza. Cuando crea su propio curso de acontecimientos, estados, situaciones. La conducta del actor debe paralizar la realidad del texto, entonces la realidad del texto se hará concreta”⁴²

⁴¹ Ibidem. Flusser Vilém (p.123-131)

⁴² Ibidem. Kantor Tadeusz

El intento o el punto es accionar lo que conozco de ellos, extraer para luego poder fragmentar, intercambiar sus fracciones de verdad y así construir otra realidad posible.

NECESIDAD DE DISTANCIA

¿Cómo crear una distancia? Es necesario que, al trabajar con personas tan comunes a mí, busque separarme de ellos para observarlos en un sentido casi experimental.

- Partir de cosas que nos sean completamente familiares y luego ir fragmentando esa familiaridad hasta diluirla.
- Replantear la relación que llevo con ellos.
- Alejarnos de hábitos compartidos para explorar otras posibilidades en esas relaciones.

Por ejemplo, a mi familia le gustan las fiestas y los bailes, he observado esos eventos como algo auténticamente teatral de por sí, pero si extraigo directamente esa fiesta, entonces se acabaría automáticamente con el disfrute original porque sería como el museo vivo de los indios en Norteamérica, demostrando una identidad que han perdido; quizás la solución es entonces representar la fiesta como un simulacro.

Tratar de que el dispositivo se accione por fuerza de insistencia, por necesidad, que las personas sepan que están representando y entonces intenten representar. Encuentro posible concebir la ruptura mediante la evidencia; hacer una relación de

imágenes que se encaminen a la necesidad de festejar, establecer la distancia pertinente, luego representar la circunstancia (quizá sea necesario cambiar la palabra representar por la de simular y finalmente dejar que el suceso exista; no se puede extraer el objeto pero sí la sustancia.

Ru. Hacer simular

Es necesario establecer la distancia entre los *accionadores* y yo para vernos y mostrarnos. “Reducir a cero la práctica cotidiana equivale a la aniquilación. En el arte se puede producir lo opuesto: nivelar, aniquilar fenómenos, sucesos, accidentes, es quitarles el peso de las prácticas cotidianas, permitirles que se muden en materia escénica.”⁴³ El teatro es un medio (fin) para percibir; escuchar, sentir, saber, mirar, una fracción de la vida de varios individuos en el mundo.

COTIDIANO

La observación de los sucesos cotidianos en los que el espectador puede ser afectado por lo que ve, en la medida en que encuentre o le suceda un movimiento interno.

Crear conexiones.

Que lo externo casi desaparezca y se encuentre íntimamente relacionado en una acción colectiva.

Hacer conexiones externas.

⁴³ *Ibidem.* Kantor Tadeusz

Que la pulsión necesite salir.

Es ahí la raíz de la propuesta escénica.

El enfrentamiento del accionador con el observador y cómo se modifican ambas partes.

“Las leyes del teatro no son las de la vida: inversiones, repulsiones, choques, éstas son las leyes de los elementos y la realidad, cuyos lazos lógicos y vitales se rompen y se alejan infinitamente, cuyo acercamiento equivale a un escándalo que transgrede todas las convenciones de la vida”⁴⁴

¿Entonces qué es lo que quiero? la vida cotidiana o un cierto tipo de teatro que extraiga lo cotidiano, o más bien lo cotidiano de la teatralidad.

Las leyes del teatro no pueden ser las de la vida porque no son la vida, se alteran, se modifican, se hacen ficticias, se intervienen y se transforman, eso es lo que me interesa, la ruptura de la vida cotidiana desde la misma cotidianeidad.

A esto contrapongo una definición muy curiosa que encontré en un diccionario de términos teatrales sobre lo “Cotidiano: forma contemporánea del teatro naturalista. Lo cotidiano que se puede reconstruir en la escena de la vida donde se manifiesta la investissement vestimenta del otro por el mundo, o, como combate, defensa, energía.”⁴⁵ Es decir que hay un intento de

⁴⁴ Ibidem. Kantor Tadeusz.

⁴⁵ Ubersfeld Anne, Les termes clés de l'analyse du théâtre, Seuil, France, 1996 p.28

reproducir algo de lo cotidiano en la propia escena, ese teatro tan criticado del naturalismo como extracto fiel que representa la verdad de la vida. Eso puede ser un obstáculo.

Entonces me quedé pensando; en realidad estoy partiendo del comportamiento cotidiano de mi familia, de lo que yo he visto y sé de ellos, quizá también estoy pretendiendo hacer un teatro naturalista, o natural, que de cierta manera simule esa cotidianidad.

Esto sólo es un auto-atentado.

No creo en las réplicas de la vida.

Trabajar con lo más simple, lo más cotidiano, con no actores, se vuelve potencialmente rico pero plantea muchos problemas a resolver.

Observar cómo conviven y qué sucesos y roles se despliegan en esa convivencia, cómo asimilan las situaciones.

La historia se convierte en un micro-relato (Lyotard), cada uno habla y es en sí mismo. Esto es de nuevo contradictorio. Recuerdan una premisa -no hay historia- Salto. El *accionador* transita por la escena sin rumbo, parece perdido, pero en realidad sigue preceptos designados y ese micro-relato termina siendo una falsa historia.

El espectáculo se conforma a través de una mirada particular y subjetiva. Casi en todos los casos lo es, subjetivo, siempre.

- Rescatar el gesto de lo cotidiano, este concepto lo retomo del libro de “Los gestos”⁴⁶ de V. Flusser en el que describe diferentes gestos que se relacionan con actividades de la vida común haciendo una relación metafórica del mundo y el hombre. En este caso para mí el gesto de lo cotidiano sería el modo de estar conscientemente ante lo más simple, una artificialidad de la manera de ser y ver de las personas, la manera de actuar y estar en la más elemental de sus formas.
- Rescatar el gesto (persona), entendiéndolo como una respuesta artificial de una pulsión que pasa de un estado interno a uno externo para descontextualizarlo; dando por resultado la artificialidad del mismo gesto.

La convivencia de personas que no tienen un entrenamiento actoral y su percepción permite resaltar las imposturas o las modificaciones del gesto en el enfrentamiento con los otros.

“El actor debe ofrecer su despojamiento, su dignidad, aparecer desarmado, fuera de la protección de las máscaras. La realización de lo imposible es la suprema fascinación del arte y su más profundo secreto. Más que un proceso es un acto de la imaginación, una decisión violenta, espontánea, frente a la posibilidad súbita que escapa a nuestros sentidos”⁴⁷

⁴⁶ Ibidem Flusser Vilém.

⁴⁷ Ibidem. Kantor Tadeusz

Ese despojamiento se vuelve posible en cuanto a que personas comunes enfrentan y asimilan los sucesos armados en la escena que van a chocar con otro que los vigila.

Aquí ya no es sólo la idea de una persona que ha planeado todo, que ha ensayado y que ha marcado lo que va a suceder, se convierte en una acción colectiva que tiene un sentido diferente para cada uno y que se puede deshacer, reconstruir, deconstruir o inmovilizar de acuerdo a cada individuo, el movimiento es personal, casi individual. No es la idea individual, mientras los involucrados se puedan involucrar, quiero decir meter y desarmar. Para eso el movimiento se debería originar en lo colectivo, en la escucha del que hace al que mira, ahí es en dónde encuentra el eco, el espejo en el que nos miramos.

DIRECTOR OPERADOR

El director se convierte en un organizador de piezas que no tienen una manera de ensamblarse predeterminadamente, que inventa la colocación de las piezas. ¿Cuáles son las piezas? la imagen es una pieza para ensamblar la escena, se especifican algunos ejemplos de imágenes. La creación por imágenes está guiada por la producción e intensidad de sensaciones en el que ejecuta y en el que observa, repito es el involucramiento de los presentes.

Existen riesgos y desventajas. Si el director imagina y estructura la puesta en escena con los ejecutantes para quedar muy

bien planificada y a la hora de enfrentarse con el público todo cambia completamente respecto a como se había probado. En la mayoría de los casos esto sucede aunque el montaje sea muy ensayado, razón que lleva al director y a los actores a congratularse o a sentirse frustrados. En ésta situación de pérdida de control se gana también, pero el director debe renunciar desde el principio a la forma preconcebida, debe contemplar que eso que está construyendo es sólo un escalón que se moverá, en el que -en el mejor de los casos- se pierda el control y se gané sustancia del *otro*. Contradicción, la pérdida de control da posibilidad de movimiento, pero la estructura debe previamente construirse para que esa posibilidad exista, no puede ser una consecuencia de un error o algo no previsto, no debería ser, el riesgo no se obtiene de la inocencia, ni la flojera, al contrario, la pérdida de control exige el mayor de los cuidados.

Deleuze asume un concepto del director como operador.⁴⁸ Si lo vemos en un sentido práctico podríamos entender que su tarea es la de organizar pedazos de piedras sin amalgama prefabricada más que unir las piezas de un rompecabezas que ya de por sí se sabe en dónde embonarán, tomar la decisión de cómo y por qué se juntan en ese momento y no en otro. El director operador crea circunstancias nuevas para cada pieza, cada pieza es particular y al mismo tiempo se halla junto a otras.

⁴⁸ Deleuze Gilles, Un manifiesto menos, Buenos Aires, 2003

Beckett⁴⁹, por ejemplo, logra rupturas en cuanto a ritmo y lógica de las historias que comienza a contar, los hilos siempre se van juntando con otros que regresan a la narración imposible, pero sin embargo no deja de avanzar. Se pierde el objetivo y sucede un silencio, tras otras palabras que se van callando.

El director es un organizador, es el que decide acomodar órganos adentro o afuera de un cuerpo (dispositivo). Fábrica piezas para extirpar la enfermedad que lo afecta, inyecta vacunas o venenos de acuerdo a su materia, a su necesidad y a la del cuerpo que va conformando.

¿Cómo decide operar? El cirujano tiene que saber en dónde van las piezas que extrae, si no tiene que inventar un lugar en el que funcionen; la funcionalidad va de acuerdo a la intensidad que las piezas le produzcan. Es una cuestión de sensibilidad rítmica. Recordemos la intensidad como una pulsión que se hace acción. Formar imágenes que ejerzan sensaciones al que observa y al que las realiza. Encontrar esa relación es la primera ganancia del operador.

¿A partir de qué se opera? De una enfermedad, eso para mí es la necesidad vital, encontrar mi enfermedad y extirparla, esto no implica una negatividad, implica un *rito* en el que el cirujano se compromete con sus acciones. En la obsesión personal hallo el mayor atractivo en el desgaste del tiempo sobre la materia, el paso

⁴⁹ Beckett Samuel, trad. Jenaro Talens, Pavesas, Tusquets, España, 2000

de éste, la insistencia, la necedad que obliga a intentar las cosas vehementemente hasta desfigurar al original, hasta verlo perdido y transformado o simplemente olvidado, abandonado.

CREACIÓN POR IMAGEN

Un ejemplo de creación por imágenes se puede ver en el trabajo de Raffaello di Sanzio⁵⁰ en sus espectáculos se van encadenando series de imágenes muy concretas, en las que los actores accionan e intervienen, las hacen funcionar para que luego se desarmen y formen otras, como un sistema mecánico. Un escenario para una imagen nueva, esto implica que el uso del espacio se modifique y las piezas se vayan ensamblando en la medida en que transitan. Es un escenario en movimiento, un escenario dinámico en el que hay generaciones de tensión y distensión. Creación de equilibrios precarios.

Otro ejemplo es la danza Butoh que parte de la relación del cuerpo con el espacio creando imágenes de una belleza a veces incomprensible. Recuerdo que cuando era niña mis padres me llevaban mucho a eventos culturales y hay uno que tengo en mi cabeza y me sigue produciendo sensaciones. Era una compañía de Butoh creo que en 1989, fue en el Museo de Antropología, una noche en la fuente de Tlaloc. Pasaba un desfile de hombres pintados de blanco que sostenían antorchas en sus manos,

caminaban muy despacio, luego no logro saber que pasó, simplemente caminaban y yo me quede realmente inmóvil. Hasta ahora me produce una neblina, un remolino, una avalancha, algo logró penetrarme. Eso es lo que pienso que se entrega al espectador, una penetración. Puede ser de diferentes formas, niveles o intensidades, como los ejemplos de eventos que me han sucedido en lugares para nada teatrales.

En *Imagen-Tiempo*⁵¹ Deleuze da ejemplos cinematográficos en las que existen coincidencias con el teatro sobre las maneras de ocupar y nombrar una imagen, una serie de imágenes que tienen diferentes espacios, desarrollos y devenires.

BOCETO de MONTAJE

ENSAMBLADO

Cabe decir que desde el comienzo de los montajes que he realizado trabajé con elementos separados para probar su eficacia, la eficacia es completamente subjetiva, a un nivel muy personal: lograr que el proceso interese a los que participan en él. Los elementos han salido de experimentos en los que se proponen juegos al ejecutante y desde él. Ejemplo: ritmo, sistematización del movimiento corporal, música como actuante, variaciones en el texto desde

⁵⁰ Compañía Italiana. Mex. D.F. 2006 Centro Cultural Universitario

⁵¹ Deleuze Gilles, trad. Irene Agoff, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, España, 1986

dicción, silencios, vacíos y pausas largas en las que el actor no intente nada, uso de video, danza-música, coreografías, fragmentación del texto, discontinuidad anecdótica, eliminación del texto, dispositivos para el espectador, uso de lugares no teatrales, sonidos, gestos, actividades cotidianas tiempo muy limitado para realizar el montaje, acciones comunes, entre algunas cosas más. Eso lo menciono porque me parece importante rescatar la experiencia que he tenido haciendo esos experimentos ya que ahora puedo mezclar las herramientas probadas.

Como dije hay una serie de premisas (obstáculos) para realizar el montaje. La primera es que no habrá una historia, la estructura estará conformada por sucesiones de imágenes que desde su hechura no tienen una interrelación que quiera significar o dar un mensaje específico, las imágenes están planeadas en cuanto a la observación de 27 años de conocer a las personas que accionarán la escena y de referentes cinematográficos o diferentes sucesos y encuentros.

Pienso trabajar con miembros de mi familia para construir un espectáculo en no más de una hora de preparación antes de que la función comience.

No son actores, hay muchos directores que trabajan con personas no-actores, yo misma lo he probado. El asunto aquí es que también los conozco desde que era niña y eso me lleva a confrontarme con ellos para resolver el problema de la distancia.

La creación de imágenes parte de esa ventaja, que si se descuida puede ser un problema: caer en dinámicas comunes que encierran signos familiares. También hay directores o, es más, familias enteras que trabajan en compañías de circo o teatro y que han logrado sacar ventaja de lo mismo.

No hay diálogos, el único texto que habrá es uno de Samuel Beckett y será leído, de ahí en fuera los textos no serán palabras entendibles, más bien serán palabras *intencionables, sensitivas*.

Otra premisa que me parece importante es que el montaje no es en un espacio teatral, será en la casa de mi abuela, pero será intervenido por elementos ajenos a ésta.

La última premisa es que para conformar el *Todo* del espectáculo invito a gente diversa a colaborar. La forma en que funciona es que hablo con ellos de la idea de la música, los videos, el vestuario, etc. y les pido que lo resuelvan. Yo les doy la idea general-y ellos se encargan de hacer una propuesta, así permito que mi propia idea se vaya desbaratando-recreando desde el principio porque apelaría a aceptar las propuestas intactas aunque a mí no me convencieran. Intento así eliminar “la puesta en escena ideal” y compartirla, abrirla desde el propio interior.

¿En realidad estoy haciendo todo lo que crítico en ese teatro que he llamado petrificado?

Creo que la manera de poder sacar *algo* del otro es limitarlo, tratar de llevar al límite sus posibilidades físicas o

mentales, dejar tareas casi imposibles que tienen que ser resueltas; en el montaje esas personas tendrán que solucionar cómo van a realizarlas estando sujetos a una estructura de cierta forma marcada y limitada.

¿Cómo expresar la sustancia del otro? Esta pregunta un tanto ociosa permite reflexionar sobre las imposturas en el escenario. El peligro que se corre al querer trabajar con lo más cotidiano es que las personas representen algo de manera forzada para justificar algo ante los demás, por eso pienso que tendrán que realizar un ejercicio de no prejuizgarse, de perder esa noción de lo bien hecho, de lo que se espera de ellos, de creer obligadamente que algo importante pueda ocurrir, en esto no existe el error.

Busco el “accidente” que ocurre en la repetición, en las formas sistemáticas que se ven alteradas por algo que deja surgir lo *otro* que yace escondido. Hacer un ambiente en el que la mínima variación pueda producir una reacción. ~~o una variación.~~

Se van a ejecutar series de acciones, algunas repetitivas, las acciones que se repiten con una absoluta precisión permiten que estén obligados a poner toda su atención en lo que realizan, pero sucede un desgaste en el que esa sustancia de la que hablo es entregada, las acciones repetidas mecánicamente tienen para mí la misma ventaja que abre la representación, son por sí mismas un fin, el tratar de copiar algo que no está ahí, el esfuerzo de recordarlo y ejecutarlo con una cierta limpieza.

- Palabras que permiten conectar, conceptos libres.
- Inventar mecanismos que hagan que las relaciones que ocurran en la escena sean presentes.
- La solución que encontré para que las acciones sean presentes es poner limitaciones físicas, verbales, “trampas” para que los actores (en este caso no actores) no puedan obtener un resultado sino que pierdan sus objetivos por la dificultad o los impedimentos que se les pongan, si le pido a alguien que vaya a un lugar, seguramente va a buscar la manera de no hacerlo o hacerlo fácil y cómodamente, hay que dificultar el camino. Contradicción. Entre el objetivo, el obstáculo, la resolución y la pérdida del objetivo.
- Trabajar con los límites del espacio, el externo; el terreno del espectador, el interno; el del ejecutante y sus interacciones, entendiendo que esas partes en realidad son una misma.
- Tomar en cuenta la contundencia del silencio. Del vacío.
- Poner actividades comunes en variaciones de velocidad, hacer acciones concretas que requieran de una cierta atención para que puedan distanciarse del público y de ellos.
- Mostrarse, des-pertenecer, disgregarse, fragmentarse, cortarse, y continuar.

- Un apunte sobre los sucesos, sobre la concatenación de estos.
- El mayor problema es definir un solo método para la práctica, porque en realidad no se sabe si eso va a funcionar y normalmente cuándo se hace se espera un resultado predeterminado.
- Es por eso que más bien he fijado consignas de trabajo, que son los problemas a resolver:
- Formar series de imágenes, con esto quiero decir cuadros que se desarrollen, independientemente de lo demás y que permitan transitar de un cuadro a otro, cómo una pintura, o una película que se hace por partes.
- No utilizar palabras en una forma narrativa, sólo sonidos o lenguas extranjeras.

Deleuze⁵², en el texto, “Crítica y clínica” menciona a algunos escritores que lograron hacer una especie de lengua extranjera, una distancia que permite hablar de la vida para liberar y curarse de ella misma, creando espacios de *indeterminación*, un espacio que puede ser habitado por cualquiera, las minorías adquieren un peso relevante y desde ellas se habla para *devenir* en uno mismo y mirarse alejado, es entonces cuando consiguen hablar de *todos*.

⁵² Deleuze Gilles, trad. Ministerio francés de la cultura y la comunicación, Crítica y clínica, Anagrama, Barcelona, 1996

Las personas se muestran a ellas y se pierde la noción de la verdad y la ficción.

MAPA

Palabras, preguntas, ideas, conceptos que originan o se entrecruzan para trazar la puesta en escena:

...para el montaje

...a partir de qué se trabaja

...no narrativo

...no lineal

...que es la diferencia principal a otras tetralogías

...con qué se trabaja

...no actores

...por qué

...qué fin se persigue

...qué es la diferencia

Esto implica:

Análisis de obras y filmes, se hace una guía de acciones para saber que es lo que va a suceder, una guía visual ¿de qué manera se estructura? Imagen “INTO THE OCEAN” paralelismos.

Hacer una serie de reglas para comenzar a trabajar con las personas:

No actores, familiares, cercanía, observación, conocimiento-familiaridad

No lineal, no narrativo, no histórico
Distanciamiento de Brecht
Juego rítmico/música
Uso de video, sonido, luz
Dispositivo para el espectador
Sin ensayos
Problemas, obstáculos: Tiempo-espacio,
Trazo
Montaje en fragmentos y por separado
Textos en off / sin texto
Movimiento y acciones concretas
Cotidiano/gesto/ficción/artificial
Fragmentación de las personalidades
Muestra
Objetivo general/objetivo singular/sin objetivo
Eliminar el discurso/el fin termina con el fin
Trabajar desde lo particular microrrelatos
Pastiche, esquizoide, etc.
Espacio no teatral/adaptación/funcionalidad
Palabras cartográficas:
Organicidad
Ocupación de un territorio
Superficie
Marca

Recorrido
Transito
Trayectoria
Distancia
Descubrimiento
Estancia
Recibimiento
Geografía
Localización
Orientación
Perderse
Evitar el objetivo
Obstaculizarlo
Olvidarlo
Huella
Intento de llegar a otro lugar
Permanencia
Abandono
Renuncia
Desesperanza
Hallazgo
Continuar
Salir
Desplazarse

Observar
Mirar
Campo pensamiento-sensitivo
Regresar
Dejar
Modo, medio de movilización
Física
Mental
Sentimental
Modo de salir
Duración
Recolección
Apropiación
Modificación
Lejos
Cerca
Sólo
Con otro (s)
Registro
Huella
Rastro
Sorpresa

MONTAJE guía de acciones

Las secuencia de las imágenes presentadas son el resultado de la observación de mi familia y de diversos referente, escogidos y puestos sin un sentido ni una razón específicas, fue una relación de películas, libros, imágenes en la calle, imágenes familiares, por lo tanto se pueden tomar como completamente arbitrarias, no olvidando que el resultado final fue manipulado por otra persona deshaciendo así la secuencia y las escenas que yo propuse. Iona.

Sólo es el principio para apoyar las acciones de los *accionadores*, ellos tendrán que ver el modo de realizar sus acciones. La música, la escenografía, los vestuarios, el video, la iluminación, el sonido, los efectos especiales, la utilería, y las mismas acciones serán entregados a diferentes colaboradores para ser realizadas, completadas o hechas, el resultado final será parte sólo de un proceso que se terminará en el momento en que la función comience.

Espacio escénico: Casa de mi abuela, un espacio rectangular dividido en dos partes, una sala pequeña y el comedor, alrededor del espacio hay varios cuartos, frente al espectador se ve la cocina al fondo, a mano derecha el baño en el costado derecho del espectador una recámara y la salida principal.

PROPUESTAS DE IMAGEN.

1. Oscuridad. El público es encerrado en una pequeña sala por un marco forrado con plástico que los separa del comedor que en ese momento no se ve. Hay una manta blanca colgada frente a los espectadores. El público se sienta en la pequeña sala, la luz se apaga por 2 minutos, sobre la manta se proyecta video de auto, se termina video, 1 min. de oscuridad, se ven luces en movimiento, son personas con lámparas sordas que mueven cosas, entra sonido que va haciéndose muy intenso hasta quedar en silencio. Noise. Las personas mueven cosas, hasta que se van y se enciende luz muy fuerte detrás de la manta.
2. Audio (buenas tardes) Aparece una silueta, es un hombre subido en otros dos (como un caballo simulado) ruido de pasos de caballo. El hombre lleva una caña de pescar en la mano, baja de su “caballo” y va al frente, quita la manta, el público ve un cuarto con muebles cubiertos y un poco de pasto y hojas secas en el suelo en donde come el “caballo”, una mesa pequeña que simula una piedra, una silla en la que el hombre se sienta y tira su caña al suelo. Luego de un tiempo, le cae del techo un pez muerto que recoge. En el mismo hilo hay diferentes objetos que van bajando y él va guardando en un saco, termina de guardar los objetos, llama a su caballo, se monta y se va, ruido de pasos de

caballo (termina audio) luz de estancia se apaga y se enciende luz en la cocina.

3. Sonido de radio, voz cantando, se acerca la abuela con una escoba, canta mientras barre las hojas del caballo, regresa a la cocina, debajo de la mesa sale niño que limpia la mesa, pone mantel de cuadros (negro y blanco), otro sujeto le ayuda a moverla de lugar, acomodan la silla en la mesa, niño se mete debajo de la mesa sujeto se sale, regresa la abuela con un plato de galletas y una tetera que deja en la mesa.
4. Entran 3 hombres y 3 mujeres en fila, son los hermanos, se encienden las luces de todos los cuartos menos la sala, los hombres van muy serios con sombreros y trajes, las mujeres llevan vestidos oscuros, la primera tienen un muñeco en los brazos que arrulla, las otras van rezando y sollozando, se detienen alrededor de la mesa, los hombres juegan con los sombreros, las mujeres se van pasando el muñeco hacia atrás, la última lo toma y llora, las otras se dan “golpes de pecho” la del muñeco se sienta en la silla, los demás se van saliendo, la que se ha sentado deja al muñeco debajo de la mesa y a continuación todas las acciones que haga serán completamente lentas.
5. Entra una mujer rubicunda con un vestido muy amplio, se coloca en diferentes posturas de frente al espectador hasta

que se apaga la luz menos una que la alumbra, entra audio de ópera (Callas) y la mujer canta mientras repite sus posturas. La voz va bajando hasta quedar en silencio, ella agradece y sale del escenario.

6. Salen del fondo del escenario 3 sujetos con cuadros de cartón pintados de color azul en las manos, (hacen ruido de shhh) avanzan al frente mientras mujer mueve los brazos, niño sale de la mesa, acomoda toalla y enciende una grabadora (P.J. Harvey). Los sujetos cargan a la muchacha y la colocan encima de la toalla, luego se van, muchacha se pone lentes para el sol y se acuesta, llega sujeto sol (con un cartón amarillo) pasa de lado a lado, ella enciende un cigarro, balbucea la canción del radio, entra sujetos lluvia con una regadera en la mano y se paran atrás de ella mientras la mojan, ella se molesta, recoge todas sus cosas y sale.
7. La mujer de la mesa va sirviendo té (música de película de Leone), luego entran 2 hombres, se colocan uno frente al otro y sacan unas grandes piezas de ajedrez que ponen en el mantel, el blanco tira primero y luego come una galleta, sigue el negro que hace lo mismo, van tirando cada vez más fuerte y se van enojando, sin dejar de comer galletas hasta que uno tira las piezas, el niño de debajo de la mesa las recoge. El otro saca una pistola y dispara, el disparado

cae al suelo, entra otro sujeto que saca al primer caído, luego persecución y finalmente duelo en el que los dos que quedaban caen.

8. La abuela entra con el sujeto recién “eliminado”, están vestidos de bailarines de mambo, llegan a la pista, los otros dos se levantan, bailan los 4 termina la música ellos se salen del cuarto, la muchacha del té sigue con movimientos muy lentos, mientras personas sacan cosas del escenario, (canción Bésame mucho); ella se levanta y baila muy lento, los otros sacan la mesa por la puerta principal, meten otra mesa van metiendo sillas, (termina audio) la muchacha del té va regresando a su silla que es lo único que no se mueve muy lentamente.
9. Mesa lista, todos muy elegantes se sientan para comer, mujeres ponen cubiertos, todos se sientan, (audio pipilotti). Entra un tipo cubierto de cartón del que salen sus piernas, el cartón es como un pastel, entra al frente del escenario y baila a modo de table dance, mientras va saliendo del cartón; luego se va quitando la ropa hasta quedar en botarga de cuerpo de mujer. En cuanto termina uno de la mesa se levanta y lo detiene, otros dos le ayudan, lo cargan y lo suben en la mesa, los demás observan como si no pasara nada, el de la botarga no hace mucho por escapar, todos aplauden, el de la cabecera de la mesa se pone

guantes de cirujano, los demás lo detienen de las extremidades.

10. Se apaga la luz, no se escucha nada durante 2 min, video del suicidio y luego audio (Yo que pensé), transcurrido ese tiempo se enciende la luz. Todos en la mesa tienen “sopa” en sus platos, pan y vino en sus copas, comen muy propiamente, se escucha texto de Beckett leído por niño debajo de la mesa.
11. Los comensales van modificando sus movimientos, se van mecanizando (Pelirrojos) entra audio lejanamente (Glem Miller). Se levanta un comensal se sube a su silla y comienza un discurso, todos dejan de comer, lo miran fijamente, en algunas pausas aplauden y van subiendo de intensidad.
12. El niño sale de debajo de la mesa y pinta el marco, va quitando visibilidad al espectador, en la mesa los ánimos se van exaltando, algunos se van levantando, hacen ritmos con sus cubiertos, todos van hablando y gritando con más emoción, el marco ha sido completamente cubierto, entra música de Bregovich y luego circuito cerrado para que el espectador vea fragmentos de lo que está sucediendo, adentro, bailan, cantan, comen, gritan, la abuela va hacia la cocina, regresa con un cuchillo y se acerca al marco, luego lo comienza a romper, música va bajando de volumen,

adentro todos siguen en lo que estaban pero sin voces, el niño cruza el plástico hacia el público y mira a todos.

13. Música se calla, todos se colocan detrás de la mesa, silencio pequeño, entro yo y digo –Me siento muy mal, me voy a suicidar- otro pequeño silencio aplausos de mi familia.

Nota: de esto no queda nada, bueno casi nada.

IMÁGEN DECONSTRUIDA por JA

El suceso... a medida que avanzo lo veo más imposible, no tiene forma más que poética, evoca un olor Parisino. Puedo hablar de las sensaciones que me provoca y de la humedad que percibo, fracaso uno, no puedo dejarlo intacto.

Frases cortas..

Vincular primera parte con "cotidiano", hay un salto en la reflexión

Una gota de humildad porque se siente una radicalidad aparente en la primera parte y una propuesta escénica finalmente mucho más sencilla...

Ya puedes recurrir a citas.

Ciertos puntos se repiten.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

FRACCIONES DE HISTORIA

A partir de las vanguardias del SXX el arte fue desarrollando diversos instrumentos, técnicas y teorías que trataban de encontrar otras formas de expresión.

Terminar con el Romanticismo era ya una necesidad creciente, las convenciones y reglas más clásicas se desarmaron, desvanecieron o transformaron paulatinamente.

Estas formas se notaron desde los finales de 1800 con Estos sucesos hicieron que el teatro como las demás disciplinas ampliaran sus fronteras permitiendo que las artes se entremezclaran y se fundieran. Es preciso decir que no hay una linealidad histórica que resuelva la continuidad de los sucesos, las ideas

surgían en muchos lugares, en muchas personas y es inútil tratar de darles una cronología exacta, así como de dar los créditos correspondientes a cada personaje, fueron muchos los que trabajaron para lograr esos cambios.

Aunque las investigaciones suelen comenzar por las artes plásticas, (quizás porque hay manifiestos o escritos tempranos) las ideas rápidamente se emanciparon a todas las disciplinas y es más borraron los límites de sus categorías.

Es verdad también que las corrientes se fueron instaurando, pereciendo, o bien, evolucionando, es decir, no se quedaron intactas, había una necesidad de cambio ante lo que se comenzaba a establecer.

La evolución fue violenta y se fue precipitando por lo que estas formas también se agotaron y repitieron.

La guerra hizo que la gente emigrara y a pesar de toda la problemática que esto llevó, las culturas se permearon, se contaminaron para darle paso a movimientos que aún hoy siguen apareciendo.

Aunque la selección es un tanto arbitraria porque hay muchos otros artistas, grupos y corrientes que han aparecido en el camino y que vale la pena investigar no quisiera extenderme en ellas.

Conceptos que me llevaron a cuestionar el punto de vista en el que mayoritariamente comprendemos-aprendemos.

Modelo principal de la concepción aún actual de la historia y realidad de los hechos; Materialismo independencista y se vuelve eso que vemos y sentimos, eso que está, mientras que el tiempo transcurre de alguna manera afuera, y adentro se va materializando. Entrecruzado con Deleuze⁵³ que hace un ensayo sobre el tiempo en Proust en su creación de imágenes y la disposición de éstas en el tiempo, un tiempo que para nada transcurre linealmente, se va concretando conforme forma sus palabras pero una palabra" a todos los fenómenos físicos.

La tercera ley de la termodinámica⁵⁴ dice; todo sistema necesita un momento de entropía para volver a encontrar un equilibrio, si esa

TEATRO PETRIFICADO

53

54

Ahora nos encontramos en otro aparente estancamiento. Hay directores empeñados en seguir comunicando mensajes para que el público los descifre.

Los actores encarnan personajes y el director se encarga de hacer una traducción de un texto dramático para imponer su visión del

mundo, encerrarla en signos que serán traducidos por los actores y estos signos a su vez se los transmitirán al público para

que aprendan o reflexionen acerca de determinados planteamientos.

Contar una historia con una finalidad pre-hecha que no facilita la intrusión del espectador ante lo que ve limitando su propia imaginación, percepción, devenir.

Ya está todo prefabricado, no hay vacíos, se cuenta hasta con lo que el público va a sentir en determinados momentos y en ninguna ocasión se le deja sólo en una libre no-determinación de lo que sucede, de lo que ve, de lo que percibe, el espectador se ve orillado a creer en el mundo inexistente que se le impone, sin tener otra opción.

El espectador solo obtiene lo que el director quiere que entienda, cómo si el director pudiera controlar la sensación del público (guiarla). Las mecánicas ya están probadas, el espectador se identifica con lo que pasa o lo rechaza. Si se puede relacionar de alguna manera con la historia quizás le suceda algo, sufra un movimiento, una reflexión.

Esto en la mayoría de los casos es una mentira el espectador puede salirse

del engaño fácilmente, en pocos casos la mentira funciona pues requiere de un sostén impecable (como en la magia o el cine, en el que la ficción o la

mentira son llevados al máximo y el espectador cae en el río para dejar que la corriente lo lleve a cualquier parte. De todas maneras tendría que creer como en la religión, como en un acto de fe, en lo que sucede, eso es difícil de lograr en teatro, en primera porque los actores en muy pocas ocasiones logran tener una conciencia de lo que están diciendo y haciendo, no se pueden relacionar entre ellos mismos, el resultado es un pretender comunicarse inútilmente, y ya no hablar de los problemas técnicos de las otras partes que intervienen en el escenario.

Responder a estructuras viejas en las que el texto tiene una posición primordial junto con la narración de historias y la creación de y Cortes, pasando por la Vanguardia del SXX, la Posguerra y sus extensiones en los sesentas y setentas, el movimiento pop y los usos de tecnologías.

Es interesante y obvio, saber que muchas de las herramientas son muy contemporáneas, la ventaja más grande es que la combinación de ellas es infinita.

Gracias a estas alternativas el teatro se va desplazando de sí mismo, encuentra otros lugares y maneras de estar, no se hace rígido con pretensiones absurdas de comunicación.

Aunque muchas veces son desafortunados los experimentos por diversas razones, creo que la principal es que se hacen copias de otras cosas sin tener una necesidad profunda para hacerlo, una pulsión vital de parte del artista, es

como aventarse de un edificio sin tener una necesidad, sentimiento, pulsión, si no existe nada de eso mejor no se avienta o se asume que se avienta por nada y no escribe una carta patética de despedida para sus hijos, su esposa o su madre. Este desplazamiento evidentemente abre un lugar atractivo para su exploración, ampliando el campo de juego. La búsqueda para nada está agotada pero sí se puede volver repetitiva y aburrida.

CUESTIONAMIENTOS

Las palabras subrayadas en rojo las tomé de varios autores para tener una idea más clara del lugar de cómo las estoy utilizando.

No quiero divertir ni aburrir a nadie y asumo que este tipo de acción muchas veces va directo al fracaso en tanto a la espera de un "gran" suceso como resultado, intento partir de lo que ya se ha hecho para investigar otras alternativas que se puedan ver registradas en la práctica. Así la siguiente pregunta sería ¿Cómo hacer ese teatro? La respuesta se inclina hacia la exploración de esas formas desplazadas o híbridas es ahí en donde yo quiero trabajar y hacer un montaje que se haga posible dentro de las teorías de la posmodernidad.

La interacción no es dirigirse al público directamente o hacerlo activo en la escena, puede ser la forma de presentar el espectáculo. "Hay que devolver a la relación espectador-actor su significación esencial. Hacer renacer ese impacto original del instante en que un actor apareció por primera vez ante otros hombres, exactamente igual a cada uno de ellos y sin embargo completamente

extraño, más allá de esa barrera que no puede franquearse⁵⁵". Encontrar, formar, estructurar un dispositivo que se confunda en esa relación, que intente estar con el espectador pero igualmente renuncie a esa relación. Buscar la distancia.

TEATRO SIN OBJETO

El teatro tiene sentido (es decir adquiere una finalidad) desde el momento en que hay personas dispuestas en un espacio, el espacio no es reducido es simplemente observado y compartido.

En que hay una construcción aparentemente para nada. Existe una contradicción porque el sentido se tiene cuando éste mismo se anula, cuando el movimiento adquiere un ir y venir sin finalidad establecida.

Un día caminando por la calle encontré a un hombre lavándose los dientes en un camellón mientras caminaba, otro día una mujer muy, muy gorda pasaba de una tienda a una puerta completamente desnuda seguida por un policía, en el metro dormía sentí algo que me tocaba la nariz, cuando abrí los ojos había un niño parado que me veía, luego se fue. Estos sucesos entre muchos otros me provocaron desplazamientos, fugas de pensamiento y sin embargo ninguno de ellos estaba ahí para mí, yo sólo fui un testigo, luego puedo hablar de ellos, pero no tienen un sentido pre-hecho, no quieren decir algo, sólo son encuentros casuales que me han provocado mucho más que algunos que pretenden decir o ser significantes. El sentido de por sí es, no conectadas entre sí.

⁵⁵ Ib idem Kantor

El encuentro es eventual, casual, circunstancial y el fin se va anulando constantemente, mientras sigan apareciendo vacíos o puntos de encuentro.

Es un espacio donde se mira el principio de un juego y no se da necesariamente en un teatro; en realidad sucede en cada lugar público o privado, llámese calles, escuelas, misas, fiestas, etc.

Me interesa el teatro en cuánto al encuentro que tiene con otras formas artísticas. Sigo pensando que es indispensable un suceso, un acontecimiento y un observador por lo que la materia de trabajo es completamente compleja y subjetiva, si partimos del individuo con toda su conformación hay una potencia de desarrollo creativo inagotable para la búsqueda de su propia forma.

COTIDIANO

El punto del que parto es de la observación de los sucesos cotidianos, en los que el espectador puede ser afectado por lo que ve en la medida en que encuentre o le suceda un movimiento interno, una conexión que lo lleve a otro lugar, que lo conecte con algo personal, que lo externo casi desaparezca y se encuentre con-sigo, una conexión que quizá hasta lo lleve a actuar externamente, que la pulsión necesite salir. Es ahí la raíz de la propuesta escénica.

la vida cotidiana desde la misma cotidianeidad.

A esto contrapongo una definición muy curiosa que encontré en un diccionario de términos teatrales sobre lo: "Cotidiano, forma contemporánea del teatro naturalista. Lo cotidiano que se puede reconstruir en la escena de la vida cotidiana donde se manifiesta la

investissement vestimenta del otro por el mundo, o, como combate, defensa, energía."⁵⁶ p.28. Es decir que hay un intento de reproducir algo de lo cotidiano en la propia escena, ese teatro tan criticado del naturalismo como extracto fiel que representa la verdad de la vida. Eso puede ser un obstáculo. Entonces me quedé pensando; en realidad estoy partiendo del comportamiento cotidiano de mi familia, de lo que yo he visto y sé de ellos, quizá también estoy haciendo un teatro naturalista, natural, que de cierta manera simule esa cotidianeidad. Sobre la simulación, la representación y la ficción hablaré más adelante, esto sólo es un auto-atentado.

No creo en las réplicas de la vida.

Trabajar con lo más cotidiano y no actores es un material potente en la escena, pero uno de los problemas a resolver.

Observar como pueden convivir y que sucede en esa convivencia o como asimilan la situación; la historia se convierte en un micro-relato (Lyotard), cada uno habla y es en sí mismo.

Me interesa rescatar el gesto (persona), (entendiéndolo como una respuesta artificial de una pulsión que pasa de un estado interno a uno externo) para descontextualizarlo, es decir lo artificial del mismo gesto.

La convivencia de personas que no tienen un entrenamiento actoral y su percepción.

Resaltar las imposturas o las modificaciones del gesto cotidiano en el enfrentamiento con los otros.

"El actor debe ofrecer su despojamiento, su dignidad,

⁵⁶ Ubersfeld Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Seuil, France, 1996

aparecer desarmado, fuera de la protección de las máscaras.

La realización de lo imposible es la suprema fascinación del arte y su más profundo secreto. Más que un proceso es un acto de la imaginación, una decisión violenta, espontánea, frente a la posibilidad súbita que escapa a nuestros sentidos"⁵⁷ Ese despojamiento se vuelve posible en cuanto a que personas comunes enfrentan y asimilan los sucesos armados en la escena que van a chocar con otro que los vigila.

Aquí ya no es sólo la idea de una persona que ha planeado todo, que ha ensayado y que ha marcado lo que va a suceder, se convierte en un hecho colectivo que tiene un sentido diferente para cada uno y se puede deshacer, reconstruir, deconstruir o inmovilizar de acuerdo a cada individuo, el movimiento es una elección personal, casi individual. Buscaría limitar todos los actos previamente para que se puedan quebrar.

SOBRE BRECHT

Voy a trabajar principalmente con lo que planteó Brecht en sus escritos sobre teatro⁵⁸ el *efecto de distanciamiento y la ruptura*.

No es una forma narrativa, anecdótica, sino la acción y la inmediatez las que llevan a una ruptura; como una brecha que se abre en momentos que llegan a ser predecibles, en momentos que quieren instalarse,

⁵⁷ Ib idem. Kantor.

⁵⁸ Bertolt Brecht, trad. Velida Medilaharzu de Machain, **Escritos sobre teatro**, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977

arraigarse para encontrar un sentido dentro de cualquier estructura lógica.

Las rupturas conllevan un movimiento sorpresivo; esos movimientos transitan sin detenerse o ligarse se rompen como las olas que encuentran de nuevo otro impulso que también se desvanece.

Su objetivo o al menos su justificación discursiva fue el de hacer un teatro didáctico que enseñara a las personas a ver su propia realidad, eso no me interesa, pero me parece fundamental el concepto de Ruptura y distanciamiento.

¿Como se crea una distancia? Primero, creo necesario al trabajar con personas tan comunes a mí lograr separarme de ellos y observarlos, en un sentido casi experimental, partir de cosas que nos sean completamente familiares y luego ir fragmentando esa familiaridad hasta poder perderla, por ejemplo, en mi familia les encantan las fiestas y los bailes, he observado ese suceso como algo auténticamente teatral por sí mismo, pero si extraigo directamente esa fiesta, entonces se acabaría casi automáticamente con el disfrute original, pues sería como el museo vivo de los indios en Norteamérica para demostrar una identidad que ellos hasta han perdido; quizá la solución es entonces representar la fiesta como un simulacro.

Es necesario hacer un distanciamiento para poder ver y para que ellos se puedan mostrar. "Reducir a cero en la práctica cotidiana equivale a aniquilación. En el arte puede producir lo opuesto: nivelar, aniquilar fenómenos, sucesos, accidentes, es quitarles el peso de las prácticas

-Lo uno se des-comprende a través de lo otro

-El salto (saltus naturae, el desarrollo épico se cumple a saltos)

-No hay desarrollo solo saltos... épicos

-Unidad de las contradicciones (en la unidad se busca la contradicción; madre e hijo constituyen una unidad hacia afuera, pero luchan entre sí por el salario en La Madre)

-La contradicción es lo único que persiste como desarmador de lo que acontece, es la pieza más fundamental que destruye lo que se hace y posibilita que exista lo que viene (lo que está siendo)

-La practicabilidad de la sabiduría (unidad de teoría y práctica)

-La práctica con una teoría pasajera, aplicada en algunos casos, uno.

SUPERFICIE

Me interesa la superficie que solo pasa y no se detiene para hablar. "Tratar la superficie de los fenómenos, sin despreciarla. Detenerse en la superficie sin pretender interpretaciones y comentarios ulteriores. Una visión desde afuera, un realismo exterior. P.E.: ¿El movimiento mismo de estar sentado, su precisión, no constituye el valor esencial, el más verídico, por exterior? Los acontecimientos puros son eternos. Un personaje no es asesinado sino que cae"⁵⁹

El paisaje casi cinematográfico.

El cambio de la percepción en donde acudan los sentidos para captar el suceso que no espera un resultado.

⁵⁹ Ib idem Kantor

El dispositivo para algo que quizá no suceda. conmigo armó un dispositivo emergente, la ubicación del espectador, la iluminación y la música; así se hizo la función, los espectadores de pronto hablaban y luego se callaban, era un momento verdadero para todos, la función se dio sin ningún inconveniente y luego seguimos tomando cerveza. Eso es lo que llamo superficie.

La ocurrencia surgida por prioridad de sensaciones; algo se vuelve contundente cuándo me provoca o me mueve de lugar.

La casualidad, encontrar puntos de cruce, esos lugares que me desplazan a veces surgen por simple accidente o casualidad.

La planicie.

LOS SIGNOS EN LA COMUNICACIÓN

Entiendo que el signo, el significado y el contenido son inherentes al hombre en este momento, la manera que principalmente aprendimos para conocer al mundo exterior fue el lenguaje que luego estructura nuestro pensamiento. A esto contrapongo la siguiente cita de Foucault, sólo para comenzar a deshacer mi propio planteamiento. "...El lenguaje no es ni la verdad ni el tiempo, ni la eternidad, ni el hombre, sino la forma siempre deshecha del afuera"⁶⁰ Entender lo exterior como todo aquello que nos rodea que luego también nos conforma. (p.80)

¿La pérdida de los referentes y su contexto tiene un problema?: por un lado sigue siendo necesario comunicarnos y se requieren acuerdos para lograrlo,

es decir palabras, signos, significados, contenidos, etc.

En el Kitch podemos ver este sistema, pues toma figuras, símbolos, o signos de diferentes culturas y contextos para darles completamente otra presentación.

Si existe un exceso de información inconexa al final no hablo de nada concreto pero la posibilidad de movimiento (es decir una pulsión que me permita mental o sensorialmente tener una fuga de lo que estoy viendo) es más amplia.

Una estructura en la que no obtenga signos descifrables, sino que use su percepción y haga su propia construcción de lo que recibe.

T. DOCUMENTAL

Ojo-verdad-mentira-ficción-realidad

Existen riesgos y desventajas, por ejemplo que el director imagine y plantee una puesta en escena que se arme con los actores y quede muy bien planificada, pero a la hora de enfrentarse con el público todo quede completamente diferente a cómo ya se había probado, ¿CONFLICTO? En esta situación se gana también, pero el director debe renunciar desde el principio a la forma preconcebida, debe contemplar que eso que está construyendo es sólo un escalón que se moverá hacia otro lado en el que en el mejor de los casos pierda el control y se gane sustancia del otro.

⁶⁰ Foucault Michel, trad. Manuel Arranz Lázaro, *El pensamiento de afuera*, PRE-TEXTOS, España, 1997

UN SALTO AQUÍ PARA LLEGAR A LO QUE SIGUE... DE HECHO EN EL PÁRAFO QUE SIGUE HAY ELEMENTOS QUE NO COMBINAN CON LO QUE DEFIENDES ANTES

Deleuze adquiere un concepto del director como operador⁶¹.

Si lo vemos en un sentido práctico se podría entender que su tarea es la de organizar pedazos de piedras sin amalgama pre-fabricada, más que unir las piezas de un rompecabezas que ya de por sí saben en dónde embonar, cómo y por qué se juntan en ese momento y no en otro, él director operador crea circunstancias nuevas para cada pieza, por lo que cada pieza es particular y al mismo tiempo se halla junto a otras.

el Brindis del bohemio, el caso es que yo hacía un papel principal de hombre. Contaba la escena que éramos 4 personajes sentados en una mesa cada uno de ellos iba brindando por diferentes cosas "importantes de la vida" y cuando me toca a mí, dejo una pausa, luego me levantó alzo mi copa y digo, yo brindo porque.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
..... .hubo

un terrible nubarrón que cruzó toda mi cabeza y acabó con cualquier parte de palabra entendible y lo único que comenzó a salir de mi boca fue literalmente... Bla, bla, bla, bla, bla, bla, hubo alguna que otra risa contenida, un silencio y un compañero al rescate de la "obra que se venía abajo como un bólido". Es creo, fue uno de los mejores momentos teatrales que

⁶¹ Deleuze Gilles, *Un manifiesto menos*, Buenos Aires, 2003

he alcanzado en mi vida, un blanco, un Margueritte diciendo, eso no es una palabra.

Hacer balbucear a la lengua, sin embargo fue completamente inconsciente y nació de una equivocación.

Pienso trabajar con 9 miembros de mi familia para **construir** un espectáculo en no menos de tres días debido a qué todos tienen trabajos, hijos y demás ocupaciones.

No son actores hay muchos directores que trabajan con También hay directores, o es más familias enteras que trabajan en Compañías de circo o teatro y han logrado sacar ventaja de lo mismo.

No hay diálogos, eso es porque el único texto que habrá es uno de Samuel Beckett y será leído, de ahí en fuera los textos no serán palabras entendibles, más bien serán palabras *intencionables*.

Otra premisa que me parece importante es que el montaje no es en un espacio teatral, será en la casa de mi abuela, pero será intervenido por elementos ajenos a ésta.

Creo que la manera de poder sacar algo del otro es limitarla, tratar de llevar al límite sus posibilidades físicas o mentales, dejar tareas casi imposibles que tienen que ser resueltas, esa es mi operación, la de esas personas es como van a llegar a realizarlas, es crear una estructura completamente marcada y limitada para que se rompa, para que ellos la rompan.

No creo en el error, creo que lo que suceda es un momento compartido por ellos a alguien más.

¿Cómo se saca la sustancia del otro? Esta pregunta un tanto ociosa me permite reflexionar sobre las imposturas en el escenario, el peligro que se corre al querer trabajar con lo más cotidiano es que las personas representen una manera que ellos inventaron de recordarlo y ejecutarlo con una cierta limpieza.

Hacer un dispositivo que se pueda modificar, que soporte el cambio, o es más que se anule.

No utilizar un texto.

No ocupar palabras que signifiquen algo.

No esperar que el público entienda algo, no hay algo que entender. Trabajar con no actores, con personas comunes que conozco, son mis tíos y mis tías y mi primo y mi hermano y mi padre.

No contar una historia, contar muchas.

Presentar fragmentos de esas personas.

Mezcla de la realidad y la ficción, de sus vidas y de mi conocimiento de estas,

Ver las modificaciones al enfrentarse con el otro.

Partir de la observación de sus gestos, de su vida, de su comportamiento y ponerla en evidencia, en peligro en tanto que está con otros, desde adentro y desde afuera, observar lo artificial de ese mismo comportamiento, resaltar las imposturas.

Trabajar a partir de la observación para crear imágenes vivas en una sucesión encadenada que no pueda terminar, que se vayan rompiendo constantemente.

Creo que se tendría que lograr una atmósfera capaz de envolver y contemplar todo.

Un dispositivo que funcione para las partes afuera y adentro y la generación de ritmos y partituras corporales en constante movimiento.

que permite hablar de la vida en una manera de liberar y curarse de ella misma, crean espacios de indeterminación, un espacio que puede ser habitado por cualquiera, las minorías adquieren un peso relevante y desde ellas se habla para *devenir* en uno mismo y mirarse alejado, es entonces cuando consiguen hablar de *todos*.

Juego rítmico/Música

Uso de video, sonido y luz

Dispositivo para el espectador

Ensayos escasos

Problemas, obstáculos: Tiempo, espacio,

Trazo

Montaje en fragmentos y por separado

Espacio escénico, Casa de mi abuela un espacio rectangular dividido en dos partes, una sala pequeña y el comedor, alrededor de el espacio hay varios cuartos; (frente al espectador se ve) una cocina al fondo, a mano derecha el baño (lado derecho del espectador) un cuarto y la salida principal

- 14.Oscuridad. El público es encerrado en una pequeña sala por un marco forrado con plástico que separa al comedor que en ese momento no se ve. Se ve una manta blanca colgada del otro lado. El público se sienta en la pequeña sala, la luz se apaga por 2min, entra video de auto, se termina video, 1min de oscuridad, se ven luces en movimiento, son personas con lámparas sordas que mueven cosas, entra sonido que va haciéndose muy intenso hasta quedar en silencio. **Noice.** Las personas mueven cosas, hasta que se van y se enciende luz muy fuerte detrás de la manta.

15. Audio (buenas tardes) Luego se ve una silueta, es un hombre subido en otros dos (como un caballo simulado) ruido de pasos de caballo. El hombre lleva una caña de pescar en la mano, baja de su "caballo" y va al frente, quita la manta, el público ve un cuarto con muebles cubiertos y un poco de pasto y hojas secas en guardando en un saco, termina de guardar los objetos, le llama a su caballo se monta y se va, ruido de pasos de caballo (termina audio) luz se apaga, y se enciende luz en la cocina.

Sonido de radio, voz cantando algún bolero, se acerca la abuela con una escoba, canta mientras barre las hojas del caballo, regresa a la cocina, debajo de la mesa sale niño que limpia la mesa, pone mantel de cuadros (negro y blanco), otro sujeto le ayuda a moverla de lugar, acomodan la silla en la mesa, niño se mete debajo de la mesa sujeto se sale, regresa la abuela con un plato de galletas y una tetera que deja en la mesa.

Entran 3 hombres y 3 mujeres en una fila, se encienden las luces de todos los cuartos menos en la sala, los hombres van muy serios con sombreros y trajes, las mujeres llevan vestidos oscuros, la primera tienen un muñeco en los brazos que arrulla, las otras van rezando y sollozando, se detienen alrededor de la mesa, los hombres juegan con los sombreros, las mujeres se van pasando el muñeco hacia atrás, la última lo toma y llora, las otras se dan "golpes de pecho" la del muñeco se sienta en la silla, los demás se van saliendo, la que se ha sentado deja al muñeco debajo de la mesa y

todas las acciones que haga serán completamente lentos.

18. Entra una mujer con un vestido muy amplio, se coloca en diferentes posturas de frente al espectador hasta que se apaga la luz menos una que la alumbra, entra audio de ópera (Callas) y la mujer canta mientras repite sus posturas. La voz va bajando hasta quedar en silencio, ella agradece y sale del escenario.

19. Salen del fondo del escenario 3 sujetos con cuadros de cartón pintados de color azul en las manos, (hacen ruido de shhh) avanzan al frente mientras ella mueve los brazos, niño sale de la mesa y acomoda toalla y enciende una grabadora (Pj Harvey) los sujetos cargan a la muchacha y la colocan encima de la toalla, luego se van, muchacha se pone lentes para el sol y se acuesta, llega sujeto sol (con un cartón amarillo) pasa de lado a lado, ella enciende un cigarro, balbucea la canción del radio, entra sujetos lluvia con una regadera en la mano y se para atrás de ella mientras la moja, ella se molesta, recoge todas sus cosas y sale.

La mujer de la mesa se va sirviendo té mientras alguna acción va sucediendo simultáneamente (música de peli de Leone), luego entran 2 hombres, se colocan uno frente a otro y sacan unas enormes piezas de ajedrez en el mantel, el blanco tira primero y luego come una galleta, sigue el negro que hace lo mismo, van tirando cada vez más fuerte y se van enojando, sin dejar de comer galletas hasta que uno tira las piezas, el niño de debajo de la mesa las recoge. El otro saca una pistola y dispara, el

disparado cae al suelo, entra otro sujeto que saca al primer caído, luego persecución y finalmente duelo en el que los dos que quedaban caen.

La abuela entra con el sujeto que sacaron, están vestidos de bailarines de mambo, llegan a la pista, los otros dos se levantan, bailan los 4 termina la música ellos se salen y luego se va quitando la ropa hasta quedar en butarga de cuerpo de mujer, en cuanto termina uno de la mesa se levanta y lo detiene, otros dos le ayudan, lo cargan y lo suben en la mesa, los demás observan como si no pasara nada, el de la butarga no hace mucho por escapar, todos aplauden, el de la cabecera de la mesa se pone guantes de cirujano, los demás lo detienen de las extremidades.

22. Se apaga la luz, no se escucha nada durante 2min, video del suicidio y luego audio de (yo que pensé), terminados los dos se enciende la luz, todos en la mesa tienen "sopa" en sus platos, pan y vino en sus copas, comen muy propiamente, se escucha texto de Beckett leído por niño de debajo de la mesa.

Los comensales van modificando sus movimientos los van mecanizando (Pelirrojos) entra audio lejanamente de Glen Miller. Se levanta un comensal se sube a su silla y comienza un discurso, todos dejan de comer, lo miran fijamente, en algunas pausas aplauden y van subiendo de intensidad

24. El niño sale de debajo de la mesa y pinta el marco, va quitando visibilidad al espectador, en la mesa los ánimos se van exaltando, algunos

se van levantando, hacen ritmos con sus cubiertos, todos van hablando y gritando con más emoción, el marco ha sido completamente cubierto, entra música de Brgovich y luego circuito cerrado para que el espectador vea fragmentos de lo que está sucediendo, adentro, bailan, cantan, comen, gritan, la abuela va hacia la cocina, regresa con un cuchillo y se acerca al marco, luego lo comienza a romper, música va bajando de volumen, adentro todos siguen en lo que estaban pero sin voces, el niño cruza el plástico hacia el público y mira a todos

Música se calla, todos se colocan detrás de la mesa, silencio pequeño, entro yo y dijo -Me siento muy mal, me voy a suicidar- otro pequeño silencio aplausos de mi familia.

INTO THE OCEAN

"¿Y si Foucault nos estuviera contando historias? o para decirlo de una mejor manera, ¿si estuviera construyendo ficciones?"⁶² (p.146). Sobre lo ficticio, como un desprendimiento de la realidad que constituye la única forma de existir en un solo momento.

ficciones- En ese mismo texto luego habla F. de la definición de ficción como lo que no existe tal como es.

lo que se cree que se es... o lo que se quiere ser... No importa el orden, el juego se multiplica entre lo ficticio y lo verdadero, en dado caso que eso se

⁶² Raymond Belleur

pueda definir. Esto no es una manzana... es una pipa... ja

Sobre el fuego y el tránsito, me lleva a pensar; necesidad de ser tocado, quizá la necesidad de ser encendido, incendiado, sobre el sujeto que se expone a los rayos del sol, porque vas ir hacia la luz... mientras podrías ir perfectamente equidistante, acompañado de una sombra.

Aparece una foto, como una sombra, suficientemente oscura en el horizonte, una película de vampiros, que produce terror

y belleza, la contradicción fusionada. El desgaste que produce el tiempo, el tiempo que se va fragmentando en una eterna letanía hasta su completa exterminación, a las obras de arte las descompone el tiempo y las construye en realidad.

"El artista es el señor de los objetos; integra en su arte objetos rotos, quemados, desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forman parte del propio funcionamiento; presenta máquinas paranoicas, milagrosas, célibes, como otras tantas máquinas técnicas, libre para minar las máquinas técnicas con máquinas deseantes. Además, la propia obra de arte es máquina deseante. El artista amontona su tesoro para

La última parte del trabajo es llegar a una conclusión sobre la hipótesis planteada, en mi caso tendría que demostrar algo.

La hipótesis sería más o menos así: de qué manera se construye un teatro capaz de penetrar al otro.

La respuesta absoluta es qué no lo sé.

Creo que partir del experimento permite ampliar las formas y las herramientas teatrales, expandir las fronteras y compartirlas, pero de la fórmula se me hace poco probable encontrar una sola.

El experimento que he propuesto es en realidad una necesidad individual que quiere acercarse a poder decir con palabras lo que pienso que es el teatro, lo que pienso fundamental en él y verlo realizado, plasmarlo en acciones.

Compartir los cruces que he tenido y que me han llevado a otras posibilidades de entender y percibir. Tratar de eliminar mis propios discursos o ideas, no sostener algo como dogma, dejar que lo demás me vaya desarmando.

Así que en este caso no reo haber cumplido un objetivo muy concreto, la obra o el montaje es lo que más se acerca a eso, ver si todo lo explorado ha funcionado para ensamblar y poner bases o formas de trabajo.

a mí, es también una manera de desprenderme.

Las premisas que fije para

trabajar son una guía para ver si esa posibilidad es real, si se puede hacer algo con esas condiciones, eso también lo pienso fundamental porque es mi propio límite, mental y físico, si se puede saber con esas premisas algo de la forma de trabajo que tengo entonces es un acierto.

Tratar de armar caminos de trabajo, herramientas que vas probando, no para confiar en ellas y hacerlas un discurso sino para compartir esos caminos y dar rutas que pueden resultar factibles. Si eso he logrado en alguna medida entonces me sentiré contenta.

PALABRAS ROJAS:

Formas.

Performance. «Romper una nuez no es verdaderamente un arte, de manera que nadie se atreverá nunca a convocar aun público para distraerlo rompiendo nueces. Sin embargo, si lo hace y su intención se ve coronada por el éxito, es que se trata en el fondo de otra cosa diferente del simple hecho de romper nueces; ha ocurrido que nunca habríamos pensado en ese arte porque lo poseíamos hasta el fondo y por que el nuevo rompedor de nueces que nos ha revelado la verdadera esencia del hecho, y para esto es quizá necesario que sea un poco menos hábil que nosotros.» (Franz Kafka)

Desplazamiento

Simulacro

campo de juego «2. El juego se halla en tensión con la historia y con la presencia. El juego es rompimiento de la presencia. La presencia de un elemento es siempre una referencia significativa y sustitutiva inscrita en

un sistema de diferencias y el movimiento de una cadena. El juego es siempre juego de ausencia y de presencia, pero si se lo quiere pensar que permanece. Así la conservación (Brauch) sigue siendo al mismo tiempo en sí misma des-poseimiento (Aushändigung: des-conservación) de la presencia (des Anwesens) in der Un-fug, en lo disonante (el desunimiento). La conservación añade el des- (Der Brauch fügt das Un-).»

La ocurrencia surgida por prioridad de sensaciones; algo se vuelve contundente cuándo me provoca o me mueve de lugar. La casualidad, encontrar puntos de cruz

signo, el significado y el contenido

engaño

mentira

Ficción... "y si por fin se me pidiera definir lo ficticio diría sin ambages: es la nervadura verbal de lo que no existe tal como es."p.164

La ficción no consiste en hechos (reales o imaginarios) ligados a una narración, sino en el distanciamiento que el lenguaje toma de sí. Se crea una afectividad derivada del terremoto, el terremoto. El drama es un devenir" (Kantor).

Mentira

Simulacro

designificados

sensaciones

Percepción. Sobre los seres sensibles.

Fragmentar y luego unir

Complejidad estética descontextualizada

Movimiento

Pulsión

Fuga

micro-relato

¿CONFLICTO?

Artificial

Des hacer, Reconstruir, ~~Deconstruir~~ o Inmovilizar

Dispositivo. "En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilíneal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan sistemas cada uno de los cuáles sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lengua

je) sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras, cada línea está quebrada y cimentada a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada) sometida a derivaciones" (nota p.155, poder y gobierno)

Afuera. "No es posible acceder al afuera, el afuera no revela jamás su esencia, sino únicamente como la ausencia que se retira lo más lejos posible de sí misma y se abisma en la señal que emite para que se

PROCEDIMIENTO 29-35

MONTAJE STORY BOARD 35-36?

IN TO THE OCEAN 36-39

CONCLUSIONES ESBOZO DE. 39-40

PALABRAS ROJAS 40-44

BIBLIOGRAFÍA 45-47

Encuentro 1.

Primera revisión, eso es un error, tu Mac y mi PC... son incompatibles.

Encuentro 2

Ver una palabra: Formas

Hallazgo.

Repentino desasosiego

Ha borrado todo y ahora voy a llorar

Encuentro 3.

Eso se ve como un cartel de la Bauhaus, las líneas formando columnas negras y rojas, es una buena composición.

Encuentro 4.

Creo que es un performance.

Encuentro 5.

Esto es leer en-tre-li-ne-as.

Las palabras no tienen sentido, es literatura, como po.

Algunas imágenes van surgiendo completamente inconexas y con una relación más íntima que las pasadas.

Encuentro 6.

¿Ahora qué se hace?, mejor no hacerlo.

Inmovilidad, pensamiento, eso se trata del tiempo.

Cómo se sostienen las imágenes.

¿Qué hacer...

Problema irresoluto.

Así será...

Digo gracias

Me retiro.

OPERATIVIDAD

- Reunir el material que fue entregado a los colaboradores.
- Una vez reunido el material, armar una forma de ensamblarlos en la escena.

- Invitar a mi familia a participar en una obra de teatro en la que nadie sabe que es lo que va a suceder.
- Pedirles algunos objetos.
- Invitar a personas que en principio harán de espectador. La invitación tiene una advertencia que explica que si aceptan ir puede ser que se les encomiende alguna tarea a lo largo de la función.
- Reunión el mismo día de la presentación una hora antes de que llegue el *espectador* para definir las acciones que van a suceder.
- Grabación de todo proceso.
- Designar tareas a los actores y a los espectadores una sola vez por un megáfono.
- Al indicar la tercera llamada los actores y los espectadores ocuparán sus lugares indicados y no podrán decir ninguna palabra.
- Una vez comenzada la función no habrá ningún corte, cada persona es responsable de lo que va a realizar.
- La función será grabada desde el lugar del espectador.
- Grabar las escenas a manera de película.
- Edición de videos.
- Presentación de videos.
- Una vez presentado el video se terminará la obra de teatro.

- Hacer trazo escénico a partir del espacio.
- El vestuario era la ropa de cada persona.
- Las tareas que se pidieron fueron las siguientes, aunque muchas de ellas cambiaron.
- Jorge Morales. Llevar botellas vacías y un juego de ajedrez.
- Cristina Morales. Tejido de bordar.
- Eugenia Morales. Vestido muy elegante y grande.
- David Morales. Llevar una maqueta y autos, él no participó.
- Verónica Morales. Llevar muchos vestidos y zapatos en una caja de cartón.
- Mónica Morales. Llevar una canción que le guste mucho bailar.
- Isaac Morales. Llevar libros.
- Iván Morales. Leer un texto⁶³
- Carmen Morales. Hacer un platillo que le guste mucho
- Saúl
- Espectadores disposición a realizar acciones.
- Guión de acciones por Juanpablo Avendaño
- Video 1 Juanpablo Avendaño.
- Video familiar 2 rediseñado por Andrés
- Música. León Kurhi Morales

ESTRUCTURA

A continuación se presenta en tablas la explicación del proceso y las partes que componen el montaje: audio, video, utilería, *accionadores* y acciones, así como las relaciones entre esos componentes.

⁶³ Beckett Samuel, trad. Carlos Manzano, Compañía, Anagrama, España, 1999

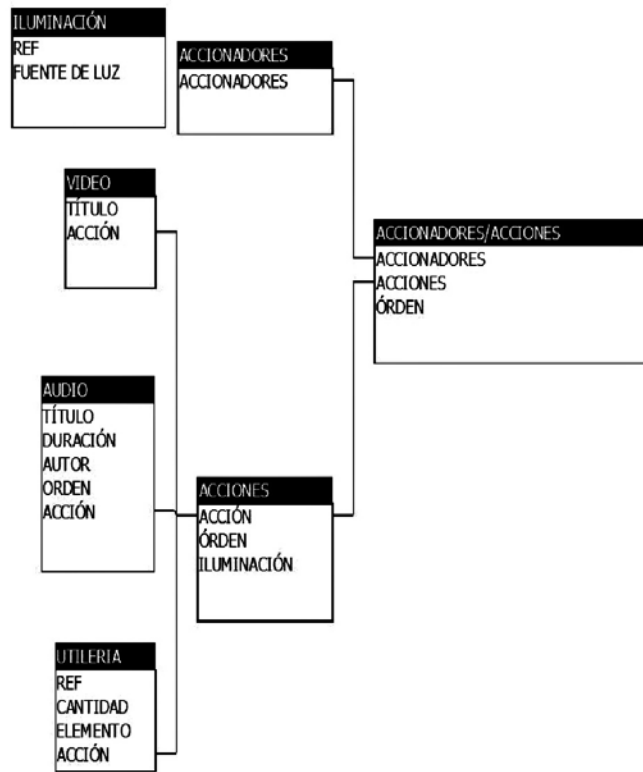


Figura 1. Relaciones entre los elementos de la obra.

I) Utilería:

Se indica la cantidad de elementos utilizados y su descripción;
tabla I

Tabla I Utilería

CANTIDAD	ELEMENTO
1	Ajedrez

CANTIDAD	ELEMENTO
1	Altavoz
2	Bocinas
1	Caja
1	Cámara fotográfica
1	Carrito de metal
3	Cepillos de dientes
1	Conexiones de audio
1	Consola de audio
1	Dispositivo de iluminación
1	Extensiones
1	Letrero risas
1	Micrófono
1	Reproductor CD Audio
1	Sintetizador
7	Sombrillas
-	Vestuario
2	Videocámara
1	Video proyector

II) Audio:

En la tabla II se clasifican las pistas de audio utilizadas con sus características principales.

Tabla II Audio.

ORDEN DE REPRODUCCIÓN	TÍTULO	TIEMPO	AUTOR
0	Ninguno		-
1	Silencio	5:00	León K.
2	Buenas tardes	7:23	-
3	Risas	5:00	León K.
4	Radio	1:00	-
5	Caballo	3:00	León K.
6	Ópera	2:30	-
7	Noise	4:00	León K.
8	Texto	2:00	Samuel Beckett
9	Película del oeste	2:30	Sergio Leone
10	Wicked game (Cover Piplotti Rist)	4:52	Chris Isaac
11	Bésame mucho (Cover Ariadna)	3:00	Consuelito Velázquez
12	Gitanos	3:00	-
13	-	-	P.J. Harvey

III) Videos.

Los videos que se utilizaron fueron realizados por Juanpablo y Andrés, el primero fue creado a partir de un texto que yo entregue y el segundo fue una reedición de videos familiares.

a) Video 1. Loop. Sin título

b) Video 2. 20 min. Reedición de vídeo familiar

VI) *Accionadores*.

En la tabla VI se enumeran todos los *accionadores* así como las acciones que desempeña cada uno.

Tabla 3. Relación accionadores/acciones

ACCIONADORES	ORDEN	ACCIONES
0		Desfilan con sombrillas
Amigo Andrés	1	Accionar videoproyecciones
	2	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	3	Sentarse en los sillones
	4	Reír
	5	Cambiar video
	6	Bailar música de gitanos
Andrés	1	Filmar proceso completo
Ariadna Morales	1	Convocar accionadores
	2	Dividir grupo
	3	Accionar luces
	4	Bailar Pipilotti
	5	Cantar Bésame mucho
	6	Bailar música de gitanos
Carmen Tenorio	1	Ir por un espectador
	2	Cepillarse los dientes
	3	Freír cebolla
	4	Bailar música de gitanos
Celia	1	Accionar videoproyecciones
	2	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)

ACCIONADORES	ORDEN	ACCIONES
	3	Sentarse en los sillones (los que hacen de espectadores)
	4	Reir
	5	Cambiar video
		Bailar música de gitanos
Cristina Morales	1	Ir por un espectador
	2	Bordar
	3	Bailar Bésame mucho
	4	Bailar Pipilotti
	5	Bailar música de gitanos
Edwin Culp	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Reir
	4	Desfilan con sombrillas
	5	Bailar música de gitanos
Eugenia Morales	1	Ir por un espectador
	2	Cantar ópera
	3	Bailar Pipilotti
	4	Bailar Bésame mucho
	5	Bailar música de gitanos
Federico Rispa	1	Accionar luces
	2	Indicar risas
	3	Jalar Carro
	4	Bailar música de gitanos
Gabriela Fuchs	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones (los que hacen de espectadores)

ACCIONADORES	ORDEN	ACCIONES
	3	Reir
		Bailar música de gitanos
Gato	1	Salir de la caja
Habram	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Reir
	4	Bailar música de gitanos
Hilda Contreras	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Reir
	4	Bailar música de gitanos
Isaac Morales	1	Ir por un espectador
	2	Cepillarse los dientes
	3	Jugar ajedrez
	4	Bailar música de gitanos
Iván Morales	1	Leer texto
	2	Sacar al gato
	3	Bailar música de gitanos
Jorge Morales	1	Ir por un espectador
	2	Cepillarse los dientes
	3	Jugar ajedrez
	4	Bailar música de gitanos
Jorge Viveros	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Reir
	4	Bailar música de gitanos

ACCIONADORES	ORDEN	ACCIONES
Juan Manuel	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Reir
	4	Bailar música de gitanos
Juanpablo Avendaño	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Filmar perspectiva del espectador
	4	Tomar fotografías
León Kurhi	1	Accionar audio
Marina	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Reir
	4	Bailar música de gitanos
Mauricio	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones
	3	Reir
	4	Bailar Gitanos
Mónica Morales	1	Bailar Pipilotti
	2	Bailar Bésame mucho
	3	Bailar música de gitanos
Saúl	1	Trotar
	2	Bailar música de gitanos
Sofía Aguado	1	Salirse de la casa (los que hacen de espectadores)
	2	Sentarse en los sillones (los que hacen de espectadores)

ACCIONADORES	ORDEN	ACCIONES
	3	Reir
		Bailar música de gitanos
Verónica morales	1	Ir por un espectador
	2	Pasarela
	3	Bailar Pipilotti
	4	Bailar Bésame mucho
	5	Bailar música de gitanos

GUIÓN FINAL DE ACCIONES

V) Guión.

AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Ninguno	Ninguna

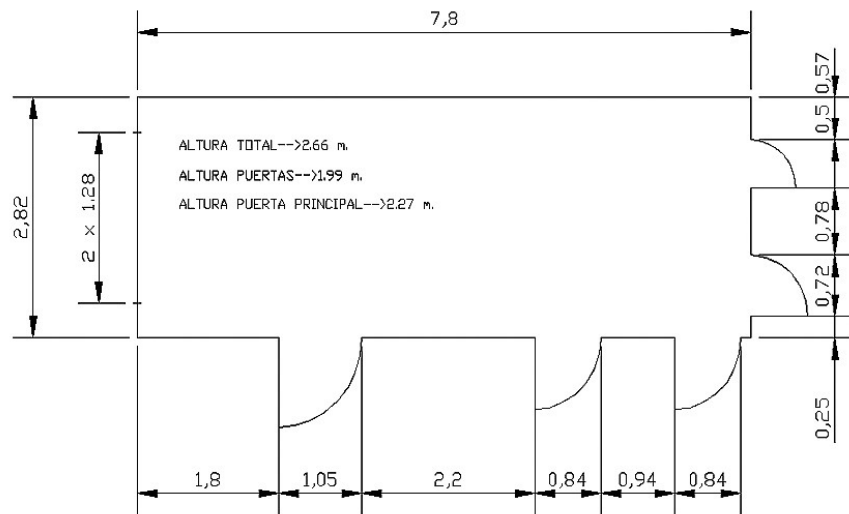
El montaje comienza a partir de que Andrés llega a la casa de mi abuela y comienza a grabar el proceso y la reunión de los participantes.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Ninguno	Ninguna
Acordar las acciones que se van a realizar de acuerdo con el audio, con el guión y con diversos elementos.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Ninguno	Ninguna
Una vez todos reunidos y terminado el guión de acciones, indicar a cada participante sus respectivas acciones.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Ninguno	Ninguna
Dividir el grupo en dos partes; los que hacen de espectadores y los que se encuentran adentro de la casa.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Ninguno	Ninguna
Se entregan sombrillas a los espectadores		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Ninguno	Ninguna
Accionar videoproyecciones.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Video 1	Ninguna
En la tercera llamada los espectadores se salen de la casa y esperan.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Video 1	Ninguna
Filmar desde la perspectiva del espectador.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Video 1	Ninguna
Los miembros de mi familia que se encuentran adentro de la casa van por un espectador y lo acomodan.		

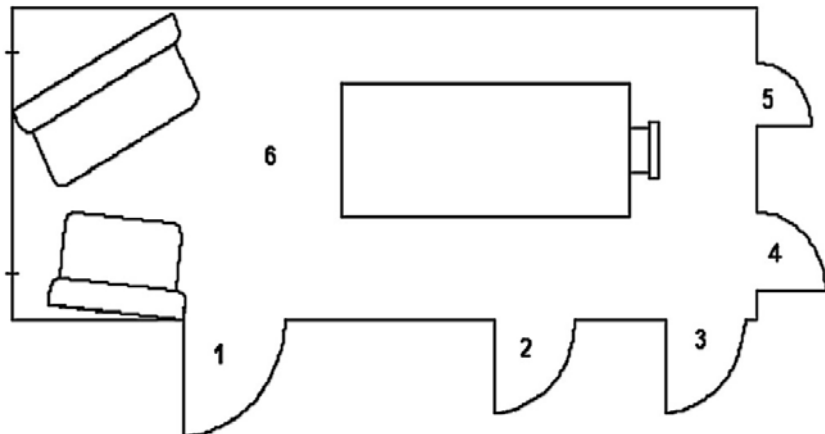
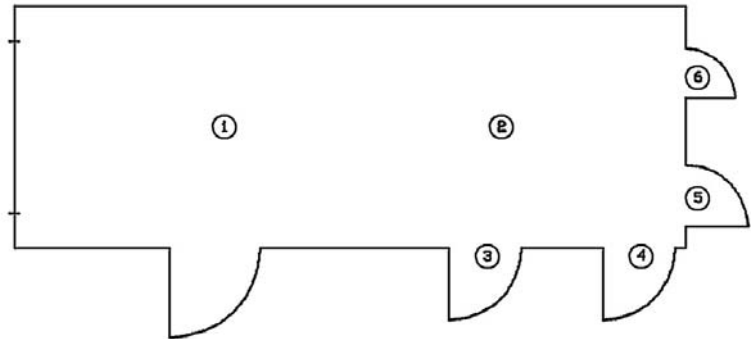
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Video 1	Ninguna
Los que hacen de espectadores se sientan en los sillones		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Silencio	5:00 Video 1	Ninguna
Cuando todos están acomodados, se escucha un audio ambiente.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Silencio	Video 1	1→Encender.
La luz se enciende, hay una mujer bordando sentada en una silla.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Buenas tardes	7:23 Video 1	1→Apagar. 6→Encender.
Cuando el audio cambia tres personas caminan cepillándose los dientes. Entran de la cocina a la sala y regresan a la cocina.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Buenas tardes	7:23 Video 1	6→Apagar. 2→Encender.
Al mismo tiempo una mujer sale de la cocina desfilando ropa, entra y sale de la cocina hasta que los cambios de ropa se le terminan.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Buenas tardes	7:23 Video 1	2→Apagar.
Al final del audio se espera un momento sin acción en la sala (6).		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Video 1	4→Encender.
Una mano sale del cuarto (2) para indicar risas		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN
Ninguno	Video 1	4→Apagar. 2→Encender.
El espectador ríe durante aproximadamente 2.5min y luego es replicado por un sampler del audio.		
AUDIO	VIDEO	ILUMINACIÓN

Risas sampler	2:30	Video 1	2→Apagar.
Al final de las risas dos hombres salen a jugar ajedrez y se sientan en el suelo de la sala (6)			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Risas	5:00	Video 1	2→Encender.
Se apagan las luces de la sala y se enciende luz y radio en la cocina, la abuela fríe cebolla			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Radio	1:00	Video 1	2→Apagar. 6→Encender.
Se apagan las luces de la sala y se enciende luz y radio en la cocina, la abuela fríe cebolla			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Caballo	3:00	Video 1	Ninguna
Cuando comienza trote de caballo, un niño sale de la cocina trotando y regresa a la cocina.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Ópera	2:30	Video 1	1→Encender
Entra una mujer por la puerta de entrada a la casa (1) sentada en un carrito de metal jalada por un hombre, el hombre sale de la sala, la mujer se queda en el carro			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Ópera	2:30	Video 1	1→Encender
La mujer canta ópera, el audio se va distorsionando, los hombres que juegan al ajedrez salen de la sala a la cocina.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Noise	4:00	Video 2	1→Apagar
Todos lo que tienen sombrillas salen de la casa por puerta (1) se llevan a la mujer que canta			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Noise	4:00	Video 2	Ninguna
El video 1 se cambia por el video 2, video familiar.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN

Texto	2:00	Video 2	Ninguna
El niño que está debajo de la mesa lee un texto.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Película del oeste	2:30	Video 2	6→Encender.
Los que se encuentran afuera dan la vuelta a la casa y entran por la cocina con sombrillas abiertas, hasta sentarse de nuevo en los sillones.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Wicked game (Cover Piplotti Rist)	4:52	Video 2	3, 4, 5→Encender.
Sale de la cocina una mujer bailando, al cabo de un rato la mujer que borda se levanta a bailar, salen otras 5 mujeres de los cuartos a bailar.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Bésame mucho (Cover Ariadna)	3:00	Video 2	Ninguna
De las cinco mujeres una toma el micrófono y canta bésame mucho.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Bésame mucho (Cover Ariadna)	3:00	Video 2	Ninguna
Las otras mujeres siguen bailando.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Gitanos	3:00	Video 2	Ninguna
Cuando cambia el audio todos salen de los cuartos y bailan, hasta que se divide el grupo, los que hacen de espectadores se quedan adentro de la casa y los demás salen de la casa.			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
Gitanos	3:00	Video 2	Se enciende luz debajo de la mesa
Niño sale de debajo de la mesa saca una caja, la abre y sale un gato, el niño se va afuera de la casa. Comienza audio de P.J. Harvey			
AUDIO		VIDEO	ILUMINACIÓN
P.J. Harvey		Video 2	Ninguna
El gato sale de la caja, los que están afuera regresan dando la vuelta a la Casa y entran por la cocina. Se terminan las grabaciones.			

VI) Espacio escénico





INTO THE OCEAN

Ru. Si, pero la línea de fuga puede devenir en línea mortal: lenguaje privado o muerte sin goce. ¿Cómo organizar este discurso para que salga de sí mismo?

A. Tienes razón, estoy cerrando un discurso, pero no en signos, son solo ideas paralelas que me ayudaron a concluir las imágenes que propuse, esas imágenes que fueron reconstruidas. Sobre lo ficticio, como un desprendimiento de la realidad que constituye la única forma de existir en un solo momento.

La relatividad del tiempo y el espacio. Es real que el tiempo se volvió relativo, que se encuentra en una extensión que hace viable la no linealidad de los actos, pensar, aprender a pensar, repensar.

“Pensar ni consuela ni hace feliz. Pensar se arrastra lánguidamente como una perversión; pensar se repite con la aplicación sobre un teatro; pensar se echa de golpe fuera del cubilete de los dados. Y cuando el azar, el teatro y la perversión entran en resonancia, cuando el azar quiere que entre los tres haya resonancia, entonces el pensamiento es un trance y entonces vale la pena pensar”⁶⁴

⁶⁴ Ibidem. Foucault p.41

Crear rutas diferentes para encontrar puntos de referencia que serán destruidos en cuanto quieran instalarse.

Sobre la ficción y la mentira. ¿Cuántas cosas me suceden, cuántas cosas me suceden como las cuento? Hay distancia, siempre es bueno tener una distancia sobre lo que decimos, no quedan demasiadas palabras, no quedan máscaras que enmascaran una verdad, eso es lo que hay que saber.

En un libro de un argentino leí un pasaje sobre Freud hablando con alguna persona y él (Freud) decía que sus libros eran simplemente literatura, que así había que leerlos. En otra cita sobre Foucault se puede leer –Y si Foucault nos estuviera contando historias o para decirlo de una mejor manera, si estuviera construyendo ficciones- En ese mismo texto luego habla F. de la definición de ficción como lo que no existe tal como es.

De lo demás ¿qué se sabe?, si soy la única que conoce los hechos, así se construye la historia, el punto de vista depende de quién la recuerda.

La verdad es una sujeción completamente adquirida a partir de las mentiras, porque son mentiras, todas las cosas que sabemos son una mentira que ha sido sostenida y en algún momento se conformó como verdad. ¿Qué nos queda? si creer en algo puede ser peligroso, ¿qué nos queda?

El peligro lo corremos por ignorancia y el riesgo por estupidez. ¿El peligro y el riesgo no son la misma cosa?

Hay en el Museo de Arte Alameda una curiosa exposición, en ella hay objetos pop, o post, no importa, pueden gustar o no gustar, parecer interesantes o todo lo contrario. Hablo de ella porque en la sala de proyecciones me encontré con un video acerca de una representación: en la época de Margaret Thatcher, época en la que hubo muchas represiones, así que unos mineros hicieron una huelga que terminó con la entrada de la policía y el enfrentamiento cuerpo a cuerpo de los dos bandos; hubo detenidos, heridos y me parece que un muerto, no lo recuerdo, no lo sé. El caso es que eso fue en los ochentas y después de algunos años decidieron hacer una representación de lo sucedido y buscaron a los mineros que eran ya grandes y a los policías y hablaron, acordaron por fin revivir la sucesión de los hechos. Todo fue reproducido enfrente de un público, eran los hijos de los mineros, las esposas, los chismosos, todo eso se grabó y pueden verlo ahí. Mas tarde también vi que hicieron lo mismo en Tlatelolco, no quiero dar un punto de vista pero vale la pena asomarse...

Me enseñaron un documental de un canal Francés, era sobre el entrenamiento de las fuerzas especiales que luchan en contra de las FARC, como parte de su itinerario hacen una simulación; después de estar en pésimas condiciones, es decir muy cansados, poca comida, pocas horas de sueño; los meten a un cuartel y les hacen creer que miembros de las FARC los han capturado; los torturan con toques y un fuerte ataque psicológico.

Luego de tres días de padecer casi locura porque no los dejan dormir, los bañan con agua fría, etc, etc, los soldados están completamente confundidos y en verdad pierden la noción de "real y ficción," así que en el momento de su liberación en verdad sienten que son liberados y festejan...

Las representaciones pueden ser ese lugar de frontera entre lo que es y lo que se cree que se es... o lo que se quiere ser... No importa el orden, el juego se multiplica entre lo ficticio y lo verdadero, en dado caso que eso se pueda definir. Esto no es una manzana... es una pipa... ja

Hacer un choque de líneas que se van cruzando, únicamente para conocerse o reconocerse y seguir otro camino, no se repiten nunca los cruces, no se repiten en tanto se hacen parte de lo externo.

Me doy cuenta de que el árbol ha crecido de una manera descomunal, escribir mi tesis se ha convertido en el mejor pretexto de espera, de inmovilidad de una cierta preponderancia de lo inútil, sin embargo pienso mejor que antes... puede ser que caigamos un día del árbol, cuando éste sea demasiado alto para despertarnos y poder auto-condescender.

Despertar para volver a soñar, no hay otra forma de vernos distantes, lloro cuando me doy cuenta que estoy sola y río cuando veo al otro. Espero que se esfume, se desvanezca su fantasma, y

pueda darme cuenta de lo que he querido. “El teatro no debería temer la intervención de realidades extrateatrales”⁶⁵

Mi necesidad nació justo al contrario de la tuya. Sobre el fuego y el tránsito, me lleva a pensar; necesidad de ser tocado, quizá la necesidad de ser encendido, incendiado, sobre el sujeto que se expone a los rayos del sol, porque vas hacia la luz... mientras podrías ir perfectamente equidistante, acompañado de una sombra.

Aparece una foto, como una sombra, suficientemente oscura en el horizonte, una película de vampiros, que produce terror y belleza, la contradicción fusionada.

El desgaste que produce el tiempo, el tiempo que se va fragmentando en una eterna letanía hasta su completa exterminación, a las obras de arte las descompone el tiempo y las construye en realidad.

El último Samurai de Jim Jaramush; dice -Los niños en Japón llevan loncheras con un compartimiento, observan por mucho tiempo las flores en el jardín y luego las pisotean, todas las cosas necesitan un final-. No creo que diga así, más bien algo así, ya sabes que mi memoria tiende a distorsionar, pero me gustaban las flores pisadas y el final es como empacar tus cosas para hacer un largo viaje...

⁶⁵ Ib idem Kantor Tadeusz

CONCLUSIONES

...escribió Cartaphilus, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos.⁶⁶

¿Cómo puedo tener conclusiones de una puesta en escena fantasma?, pasar de un lado escrito a un lado práctico, eso requiere mucha imaginación. Las formas que veo cuando sueño, cuando cierro los ojos, pueden ser una trampa que se transforma, ¿qué tal si se escapan los dibujos de mis sueños?, ¿qué tal si se vuelven realidad? La realidad, insisto yo, es una idea que alguien muy hábil hizo creer a los demás. Así lo hemos creído, así lo hemos conformado, no sé que tan grande es su alcance, hay cosas que evidentemente funcionan, pero quizás también las hemos construido y no existían así.

Compartir los cruces que he tenido es el primer hallazgo de navegar por una ruina, ubico el mapa por última vez. Mi tránsito ha sido una barca que se aleja del mar, quiero conquistar la

⁶⁶ Borges Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid, 1998 p. 3

leyenda de Europa y regresar cargada de oro, cambiar espejos con los indios. No hay indios, los espejos que miro, me enseñan mis ojos que se repiten mil veces. Sostengo una idea como Dogma para luego desvanecerla, eso quiero, eso me gustaría.

El camino recorrido es una cuestión de decisiones. Abrir rutas que pueden resultar factibles para otros. Si eso he logrado en alguna medida entonces me sentiré contenta.

El teatro se extrae de la vida, de las vidas de todos, pero no como vampiro que extrae la sangre a los paseantes para alimentarse, sí como vampiro que sufre cuando muerde a alguien. El *otro* es testigo, es cómplice, es parte de lo que mira.

Mi montaje no tiene que ver en ningún caso, más que por la necesidad de nombrarlo así, con el teatro posdramático, no despunta de las teorías de la posmodernidad y es una necesidad individual de mezclar herramientas que ya había probado antes. Mi padre trabajaba con dinámicas parecidas en *El taller de la imaginación*, muchas personas han visto un teatro que funciona de maneras similares, yo no lo inventé, lo he aprovechado. Crecí de cierta manera observando dinámicas similares, viendo teatros contingentes que emergían espontáneamente, no puedo ser inocente ni irresponsable, sería una buena hora para quitar partes de la tesis que estorban... me gustaba jugar al teatro... me gustaba ir al cine.

He construido una especie de armadura para un caballero medieval que se disfraza de Sancho Panza, un caballo de Troya,

una farsa. Escogí a personas de mi familia en las que el riesgo no era tal, estaba contemplada la falla, estaba esperando que no funcionara.

Pero aquí la farsa es solamente una revelación a mí misma, el fracaso es darme cuenta que he repetido un hecho que quiere ser transformador. Pero no puedo mentir. No sé como al final llegué a ese resultado, comencé escribiendo sobre lo más insoportable y lentamente me fui quedando con eso que soy yo, con eso que me ha conformado, con lo más simple, fue quitarme la ropa, desarmarme, esa es la exposición, ahí está el desgaste del que hablo, pero uno cree que el primer impulso es auténtico.

Encontrar maneras de estar con los *otros* es acaso el mejor resoplo de la tesis, comprometer a personas ajenas que se involucraron en una acción que dejó de ser de alguien, me gustaría que los nombres se borrarán. Intenté que se desarmara el montaje, qué desde el principio se fuera rompiendo, esa grieta es la ilusión de la que hablaba Ricardo, no hay una ruptura, es una aparente ruptura que en lo más profundo quiero sostener, es el engaño de ir al cine y caer en la corriente para que el río me lleve tras de sí.

Los *otros* que están ahí conmigo son en una medida también arrastrados al río, no aventados, quiero recuperar lo colectivo, acciones que son asumidas por cada persona, no es un suicidio colectivo, cada quién decide cómo se avienta y como sale. El problema es que sigue pareciendo un ejercicio. Falta de rigor

como me dice Juanpablo o mi madre. Esas imágenes podrían ser contundentes, esa escena debería de estar mejor construida, mejor fabricada, es ahí en donde más encuentro la falla, es en ese momento en el que me siento poco responsable, exceso de confianza tal vez.

J.A. 1.- No me refiero a la falta de rigor formal, los que me conocen saben que hago ruidos y arrastro muebles, que prefiero incluso los lugares-tiempos previos al ejercicio antes que consentir las falsificaciones "ingenuas" del juego. Que la forma pudo haberse estilizado mejor... no lo se.. y no me interesa que se pudo; las imágenes pasaron a pesar de tu idea de las cosas. Te digo de la manera en que tratas tu "accionar"; mas que exceso de confianza, parecía lo contrario, que desconfiabas del dispositivo y que en el aparecer como niña, como despreocupada, como indiferente, encontraras una justificación al desastre, cuando nunca hay justificación, no hay ninguna, solo intentos y ellos siempre serán frustrantes. No me importa que "parezca" ejercicio, espero que me hayas entendido eso.

2.- Y lo que sigue abajo, son como las noticias, estadísticas del numero de muertos, trasgiversación de los hechos. "No historia" "No espectadores" "Poca descomposición" Mejor le hubieras puesto palomitas. Y luego más abajo, más quejas o si no explícame que. Y más abajo: palabras, ok algunas ésta

bien solo que cabria tal vez desfazar todas un lugar hacia abajo empezando por formas palabras rojas. ¿Y como me vas a poner a mi de iniciales? JA de iniciales creo que sería lo más apropiado. J-A.

3.- Por último, tal vez lo más importante. Ari, no tiene sentido escribir acerca de todo esto, de nada en general.

Sobre los obstáculos/premisas.

Palomitas...

Sólo me quedan palabras de agradecimiento. Estoy escribiendo una tesis en la que existen personajes con obras de teatro, en que la primera llamada se dice desde la primera página y termina cuando el público se despide, no hay aplausos, hay encuentros y desencuentros.

¿Qué pasa si hago una obra de teatro en la que Chevallier levanta la mano para decir -Todo como para brillar en una cena mundana- y luego Ricardo no se presenta y Rubén me pregunta algo sobre el doble discurso que sostienen los revolucionarios mientras Edwin llega tarde por andar en bicicleta y Iona lee a Brecht?

E. ¿Y tus sinodales por qué no están aquí?

A. Contesto increíblemente, porque esto sigue siendo mi obra de teatro.

E. Eso fue un grave error, tus sinodales debieron haberla visto

A. Sí, quizás tienes razón, pero pienso que la obra continúa, como en la película de Lynch, "Inland Empire," que nunca finaliza. Parece que la tesis va extendiéndose conforme escribo y nunca puedo terminar de revisarla y sigo escribiendo, es como uno de esos trucos árabes de miles de noches encerradas en otras que se multiplican y se multiplican, algo así como fractales y lo que va aconteciendo es parte de mi obra que se sigue reproduciendo mientras hay un testigo. Esta tesis parece que nunca termina, a medida que escribo.

PALABRAS ROJAS

Formas. Figura exterior de los cuerpos... Diccionario Larousse.

Performance. «Romper una nuez no es verdaderamente un arte, de manera que nadie se atreverá nunca a convocar a un público para distraerlo rompiendo nueces. Sin embargo, si lo hace y su intención se ve coronada por el éxito, es que se trata en el fondo de otra cosa diferente del simple hecho de romper nueces; ha ocurrido que nunca habríamos pensado en ese arte porque lo poseíamos hasta el fondo y por que el nuevo rompedor de nueces nos ha revelado la verdadera esencia del hecho, y para esto es quizá necesario que sea un poco menos hábil que nosotros.» (Franz Kafka)

Desplazamiento

Juego. "Al borde de los mundos infinitos, se reúnen los niños. La tempestad vaga por el cielo sin caminos, las naves se hunden en el

mar sin estelas, la muerte ronda, y los niños juegan” (R. Tagore, Gitanjali en **El juego del juego** de Jean Duvignaud) Campo de juego «2. El juego se halla en tensión con la historia y con la presencia. El juego es rompimiento de la presencia. La presencia de un elemento es siempre una referencia significativa y sustitutiva inscrita en un sistema de diferencias y el movimiento de una cadena. El juego es siempre juego de ausencia y de presencia, pero si se lo quiere pensar radicalmente hay que pensarlo antes de la alternativa de presencia y ausencia. Si se enfoca el origen ausente hacia la presencia, la inmediatez perdida es triste y nostálgica. Si se la enfoca al devenir, tenemos la cara dichosa, la afirmación de un mundo de signos sin falta, sin verdad, sin origen, que se ofrece a una interpretación activa. Esta afirmación determina el no-centro de otra manera que como pérdida de centro. Y juega sin seguridad. Pues hay un juego seguro: el que se limita a la sustitución de piezas dadas y existentes, presentes. En el azar absoluto, la afirmación se entrega también a la indeterminación genética, a la aventura seminal de la huella. Hay dos interpretaciones de la interpretación: una pretende descifrar una verdad o un origen. La otra no está vuelta hacia el origen, afirma el juego e intenta pasar más allá del hombre.» (Texto de internet Gilles Deleuze)

Repetir/repetición. Aristóteles ocupa la formula de: la tragedia que es una imitación de las acciones humanas, imitación de la acción humana representada por actores reales. La realidad pro-

cede de ese doble: -acción / imitación.- Los sentimientos imitados en el arte abren -el otro camino; intimar con la vida.- Inventa percepciones, imágenes y diferenciaciones del mundo de los afectos o sentimientos, no existe en la dirección detrás o afuera de la representación artística del texto, sonido, imagen o escena. Lehmann

Deformarse.

Abandonarse. Los brazos colgados del actor. Handke

Construcción. Un ladrillo perene que se une con otros.

Interacción. La interacción no es dirigirse al público directamente o hacerlo activo en la escena, puede ser la forma de presentar el espectáculo. “Hay que devolver a la relación espectador-actor su significación esencial. Hacer renacer ese impacto original del instante en que un actor apareció por primera vez ante otros hombres, exactamente igual a cada uno de ellos y sin embargo completamente extraño, más allá de esa barrera que no puede franquearse”⁶⁷ Encontrar, formar, estructurar un *dispositivo* que se confunda en esa relación, que intente estar con el espectador pero igualmente renuncie a esa relación.

Tiempo. Transcurre de alguna manera afuera, y adentro se materializa. “el tiempo está dislocado, fuera de las articulaciones de cualquier movimiento previo, cíclico, lineal: él es quién debe moverse en ese tiempo otro que no vuelve ni avanza y que se desvía permanentemente de su curso” (La filosofía de G. Deleuze)

⁶⁷ Ib idem Kantor Tadeusz

«Disponiendo acuerdo y deferencia (Fug und Ruch. verfügend) la conservación libera el presente (Anwesende) en su permanencia y lo deja libre cada vez para su estancia. Pero por eso mismo, el presente se ve igualmente comprometido en el peligro constante de endurecerse en la insistencia (in das bloße Beharren verbärtet) a partir de su duración que permanece. Así la conservación (Brauch) sigue siendo al mismo tiempo en sí misma des-posesimiento (Aushändigung: des-conservación) de la presencia (des Anwesens) in der Un-fug, en lo disonante (el desunimiento). La conservación añade el des- (Der Brauch fügt das Un-).»

Engaño. Para que exista debe haber dos partes en acuerdo una que necesita o quiere ser engañado y otra que engaña. Película el “Ilusionista” llevar al extremo el engaño conforma un estilo de vida, se vive y termina siendo la única verdad.

Ficción. “...y si por fin se me pidiera definir lo ficticio diría sin ambages: es la nervadura verbal de lo que no existe tal como es.”
p.164

La ficción no consiste en hechos (reales o imaginarios) ligados a una narración, sino en el distanciamiento que el lenguaje toma de sí. Se crea una afectividad derivada del terremoto, el terremoto es la ficción como operación de realidad, realidad que es la única posible. Es la fractura de sí entre sí misma. (p.147 Belleur Raymond) ”Así pues la ficción no consiste en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta que punto es invisible la

invisibilidad de lo visible” (p.27 Foucault “El pensamiento de afuera,” Pre-textos, España, 1997)

Verdad. “En el mundo *realmente invertido*, lo verdadero es un momento de lo falso” (Guy Debord)

Realidad. “La finalidad es crear en el escenario no una ilusión (que es lejana y sin peligro) sino una realidad tan concreta como la sala. El drama no “pasa” en el escenario sino que “sucede” en él, debe desarrollarse ante los ojos del espectador. El drama es un devenir” (Kantor).

Mentira

Movimiento-Fuga;Conflicto?

Artificial

Deshacer, Reconstruir, Desconstruir o Inmovilizar "El artista es el señor de los objetos; integra en su arte objetos rotos, quemados, desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forman parte del propio funcionamiento; presenta máquinas paranoicas, milagrosas, célibes, como otras tantas máquinas técnicas, libre para minar las máquinas técnicas con máquinas deseantes. Además, la propia obra de arte es máquina deseante. El artista amontona su tesoro para una próxima explosión, y es por ello por lo que encuentra que las destrucciones, verdaderamente, no llegan con la suficiente rapidez." (Gilles Deleuze y Félix Guattari)

Dispositivo. “En primer lugar, es una especie de ovillo o madeja, un conjunto multilineal. Está compuesto de líneas de diferente naturaleza y esas líneas del dispositivo no abarcan sistemas cada uno de los cuáles sería homogéneo por su cuenta (el objeto, el sujeto, el lenguaje) sino que siguen direcciones diferentes, forman procesos siempre en desequilibrio y esas líneas tanto se acercan unas a otras como se alejan unas de otras, cada línea está quebrada y cimentada a variaciones de dirección (bifurcada, ahorquillada) sometida a derivaciones” (nota p.155, poder y gobierno)

Afuera. “No es posible acceder al afuera, el afuera no revela jamás su esencia, sino únicamente como la ausencia que se retira lo más lejos posible de sí misma y se abisma en la señal que emite para que se avance hacia ella, como si fuera posible alcanzarla” (Foucault, pensamiento del afuera)

Adentro. Es sólo una parte que se mira expuesto por su desgaste.

Imagen. ...”Antes que imágenes propiamente dichas, la transformación, el desplazamiento, el intervalo neutro, el intersticio de las imágenes. Son imágenes precisas. Sus figuras se dibujan únicamente en la existencia gris de lo cotidiano y del anonimato; y cuando dejan sitio a la fascinación, no se tratan nunca de ellas mismas, sino del vacío que las rodea, del espacio donde se encuentran sin raíz y sin zócalo. (p.27 Foucault, Ibidem)

Partituras corporales, La definición que tengo más práctica de esto, fue de Jean Frédéric Chevalliere, que ocupa las partituras

corporales como una búsqueda de los actores para encontrar movimientos que produzcan o puedan producir sensaciones ante quién los observa.

Espacio. El lugar de los acontecimientos, el lugar relativo a lo que se va trazando, lugar. Esto me lleva a pensar en un mapa *deleuziano*. Líneas de fuerza que se cruzan y se trazan en el momento en que se cruzan por un espacio; es decir existe mientras haya otras líneas de conjunción, se va escribiendo en el momento en que aconteces, no quiere permanecer, se deja llevar; por puntos de entrecruces, un juego de equilibrio precario en el que constantemente se está en movimiento nuevo.

El mapa me es necesario, me es útil, me es imprescindible.

Saber qué camino se ha transitado, trabajar sobre esa idea perenne o muerta, una mujer muerta que va y viene, mejor aún una virgen muerta que transita. Necesito saber mis pasos más aproximados, encontrar ese rastro de líneas que se hallaron con las otras y seguir haciendo más, hasta el desgaste total y suficiente para que llegue el vacío.

La repetición es lo que se disfraza al constituirse, las máscaras no recubren nada salvo otras máscaras. No hay repetición en primer término. No existe nada repetido que pueda ser aislado o abstraído de la repetición en la que se forma, pero también en la que se oculta. No hay repetición desnuda que pueda ser abstraída o

inferida al mismo disfraz. La misma cosa disfraza y está disfrazada. (Foucault p.84)

Acontecimiento, “Sumergiendo la apariencia rompiendo con la esencia entrará el acontecimiento. Lo incorporal, rompiendo el círculo que imita la eternidad, ayudando a la falsedad de la falsa apariencia, la apariencia misma del simulacro.” (p.11 F)
“...Acontecimiento, es la punta desplazada del presente como la eterna repetición del infinito”. Lo que está siendo. (Foucault T.F Ibidem)

Vacío. “Para suscitar un campo de atracción de lo imposible es necesaria una ingenua falta de experiencia y una disposición a la rebelión y la negación, la resistencia, la inversión, la insatisfacción, a un estado en que uno se mueve alrededor de un vacío absoluto. Fuera de este fenómeno extraño al sentido común, no existe ningún desarrollo” (Kantor).

Drama. En la estética clásica de la dialéctica, el drama y la tragedia estaban considerados como altas formas de la *aparencia del espíritu*. La escena dialéctica se genera en; diálogo, conflicto, solución y una fuerte degradación de la abstracción de la forma dramática. Exposición del sujeto en estado de conflicto. La dialéctica mueve a la alineación y la sublimación. Marx en su teoría toca el discurso de la metáfora del drama, tragedia y comedia describen el sentido del proceso histórico.

Las reglas de la tragedia se rigen por tener; principio, medio y final. Cumplen con las demandas de magnitud, el movimiento (peripecia) y el final catastrófico. La forma clásica de la tragedia es una creación de un conflicto ético. Hegel entiende la belleza artística, lo especial en la belleza y el orden ético. Lehmann.

BIBLIOGRAFÍA

- Artaud Antoine, El teatro y su doble, trad. Alonso y Francisco Abelanda, Sudamericana, México, 1983
- Beckett Samuel, trad. Jenaro Talens, Pavesas, Tusquets, España, 2000
- Bertolt Brecht, trad. León Mames, Escritos políticos, Tiempo Nuevo, Caracas, 1970
- Bertolt Brecht, trad. Nelida Mendilaharzu de Machain, Diario de trabajo, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977
- Bertolt Brecht, trad. Velida Medilaharzu de Machain, Escritos sobre teatro, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977
- Brook Peter, trad. Gil Novales, El espacio vacío, Península, Barcelona, 1990
- Ceballos Edgar, Principios de dirección escénica, Escenología, México, 1999
- Hans-Thies Lehmann, trad. Del inglés Ariadna Mor, translated Karen Jürs-Munby, Postdramatic Theatre, Routledge, New York, 2006
- Kantor Tadeusz, textos sueltos encontrados en internet
- Nuevos rumbos del teatro, SALVAT, Barcelona, 1973
- Rodríguez Pamprolini Ida, Dada: documentos. Introducción y recopilación de Ida Rodríguez Pamprolini; con un estudio de Rita Eder, México, UNAM, 1977
- Siete manifiestos Dada: Algunos de Picabia/Tristan Tzara, Trad. Humberto Halter, Tusquets, Barcelona, 1987

- Ubersfeld Anne, trad. Ariadna M. Les termes clés del'analyse du théâtre, Seuil, France, 1996.
- Vidal Javier, Nuevas tendencias teatrales, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericanos, 1993
- Yoshi Oida and Lorna Marshall, The invisible actor, Routledge, New York, 1998
- Baudrillard Jean, La agonía del poder, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006
- Baudrillard Jean, trad. Antoni vicens y Pedro Rovira, Cultura y simulacro, Kairós, Barcelona, 2002
- Connor Steve, Postmodernist cultur, Blackwell, London, 1997
- Deleuze Gilles s/trad, Diferencia y repetición, Amorrortu editores.
- Deleuze Gilles, Crítica y clínica, trad. Ministerio francés de la Cultura y la Comunicación, Anagrama, Barcelona, 1996
- Deleuze Gilles, Raymond Belleur, et al. Ensayo sobre Foucault. poder y gobierno.
- Deleuze Gilles, s/trad. Proust y los signos, Anagrama, Barcelona, 1972
- Deleuze Gilles, trad. Irene Agoff, La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2, Paidós, España, 1986
- Deleuze Gilles, Un manifiesto menos, Buenos Aires, 2003
- Foucault Michel, trad. Francisco Monde, Theatrum Philosophicum. Gilles Deleuze. Repetición y diferencia, Anagrama, Barcelona, 1981

- Foucault Michel, trad. Manuel Arranz Lázaro, El pensamiento de afuera, PRE-TEXTOS, España, 1997
- Guattari Félix Deleuze Gilles, trad. Jorge Aguilar Mora, Kafka por una literatura menor, Era, México, 1978
- Guy Debord, prol. y trad. José Luis Pardo Valencia, La sociedad del espectáculo, Pre-textos, Méx, 1999
- International postmodernism theory and literary practice, Edited by Hans Bertens / Dave Fokkema, Ed. Utrecht University, Amsterdam / Philadelphia, 1997
- Jameson Fredric, trad. Celia Montolio, Nicholson y Raimon del Castillo, Teoría de la posmodernidad, Trotta, Madrid, 1996
- Jameson Fredric, trad. José Luis Pardo Torio, El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado, México, Paidós, 1991
- Lyotard Jean-Francois, trad. Agustín Izquierdo, Moralidades posmodernas, Editorial Tecnos, Barcelona, 1998
- Lyotard Jean-Francois, trad. Enrique Lynch, La posmodernidad: explicada a los niños, Gedisa, Barcelona, 2003
- Perry Anderson, trad. Andrés Bredlow, Los orígenes de la posmodernidad, Anagrama, Barcelona, 2000
- Rajchman John, trad. Elena Marengo, Deleuze un mapa, Nueva Visión, Buenos Aires, 2004
- Revista El Vampiro Pasivo Num 18, Gilles Deleuze, El agotado, Febrero-marzo, Colombia, 1997
- Beckett Samuel, trad. Bienvenido Álvarez, Proust por Beckett, Nostromo Editores, Madrid, 1975

- Beckett Samuel, trad. Carlos Manzano, Compañía, Anagrama, España, 1999
- Borges Jorge Luis, El Aleph, Alianza Editorial, Madrid, 1998
- Kafka Franz, trad. José Rafael Hernández Arias, La metamorfosis y otros cuentos, Siruela, España, 2001
- Piglia Ricardo, Respiración artificial, Anagrama
- Duvignaud Jean, El juego del juego. FCE, México, 1982
- Enciclopedia Internacional Focus, Librería Editorial Argos, Barcelona España, 1988
- Flusser Vilém, trad. Claudio Gancho, Los gestos, Fenomenología y comunicación, Herder, Barcelona, 1994
- Kosik Karel, Trad. Adolfo Sánchez Vázquez, Dialéctica de lo concreto, Grijalbo, México, 1963
- Lipovetski Gilles, trad. Joan Vinyoli/Michèle Pendanx, La era del vacío, Anagrama, Barcelona, 1990
- Micheli Mario de, trad. Ángel Sánchez Gijón, 1981, Las vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial, España, 1981
- Ortolí y Pharo, trad. Alberto Bixio, El cántico de la Cuántica, Gedisa, España, 1997

Se imprimieron 20 ejemplares
 el mes de febrero de 2008
 en el taller gráfico de
 Ediciones del Plumicornio
 Ciudad de México