

Retrato de mujer con naranjas

Proyecto de investigación esceno-performativo
basado en la obra *Descripción de un cuadro*
de Heiner Müller

Editora-compiladora, Madeleine Loayza
Carrera de Teatro, Facultad de Artes
Universidad Central del Ecuador

Retrato de mujer con naranjas

FAUCE editorial libros



Retrato **de mujer con naranjas**

Proyecto de investigación esceno-performativo
basado en la obra *Descripción de un cuadro*
de Heiner Müller

Editora-compiladora, Madeleine Loayza

Carrera de Teatro, Facultad de Artes
Universidad Central del Ecuador

Julio de 2019



© Retrato de mujer con naranjas. Proyecto de investigación esceno-performativo, basado en la obra *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller
164 páginas
Primera edición
Julio de 2019

Rector

Doctor Fernando Sempértegui

Vicerrector Académico y de Posgrado

Doctor José Antonio Figueroa

Vicerrector de Investigación, Doctorados e Innovación

Doctor Washington Benítez

Vicerrector Administrativo y Financiero

Economista Marco Posso Zumárraga

Decano Facultad de Artes

Magíster Xavier León Borja

Subdecano Facultad de Artes

Magíster Mario García

Director de la Carrera de Teatro

Magíster Santiago Rodríguez

Editora literaria

Magíster Madeleine Loayza

Presidente del Consejo Editorial, FAUCE

Magíster Luis Augusto Cáceres

Revisores

Prof. Dra. Bárbara Biscaro

Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Brasil

Iraitz Lizarraga Gómez

Universidad Pública Vasca, España

Macarena Andrews Barraza

Universidad de Chile

Magíster Franc González
Universidad de Las Américas

Magíster Irina Verdesoto
Universidad Central del Ecuador, FAUCE

Asistencia Editorial
Magíster Francisco Oña Fonseca

Diseño y maquetación
Luis Cáceres

Diseño de portada
Licenciado Stalin Bravo

Fotografía de portada
Magíster Xavier Escudero

Financiado por
Universidad Central del Ecuador

Impresión
Editorial Universitaria

Agradecimientos
Compañía de Teatro Experimental: Mónica Ramos, Alexandra Londoño,
Christian Valle, Francisco Bedoya y Santiago Rodríguez
SABUESO AZUL (Servicios Artísticos Integrales): Santiago Hidalgo

La presente publicación ha sido revisada por pares externos y cumple con los
estándares de calidad de publicaciones científicas.

ISBN: 978-9942-945-83-9

ISBN VERSIÓN DIGITAL: 978-9942-945-94-5



Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Agradecimientos

A las autoridades de la Universidad Central del Ecuador y de la Facultad de Artes por el apoyo para la publicación del presente libro, a los autores de los textos y de las imágenes por su generoso aporte, al equipo del montaje *Descripción de un cuadro* por su entrega sostenida, hacedores incansables de cuerpo presente.

Índice

Prólogo	9
Lecturas de la acuarela <i>Angelus Novus</i> de Paul Klee	15
1. Artículos académicos	17
1.1. <i>Descripción de un cuadro</i> , de Heiner Müller a Madeleine Loayza: experimentalismo en las nuevas teatralidades internacionales. Jorge Dubatti	19
1.2. <i>Descripción de un cuadro</i> : crudezas sexuales y juegos mentales. Carmen Elena Jijón	31
1.3. La animadversión por la imagen y su potencial como herramienta para la aproximación al acontecimiento escénico posdramático. <i>Descripción de un cuadro</i> y la oportunidad de redefinir los límites en- tre el teatro y el arte de la <i>performance</i> . Jorge Poveda Yáñez	49
1.4. Desgaste punto Müller o la incesante repetición del fin. Raúl Valles	61
1.5. La ruptura de lo inquebrantable: poéticas de la fragmentación en el montaje <i>Descripción de un cuadro</i> , de Heiner Müller. Madeleine Loayza Cabezas	75
2. Galería Fotográfica	103
2.1. Micaela Cáceres Ramos	104
2.2. Javier Escudero	108
2.3. Santiago Hidalgo	114
2.4. C-Transmedial (U. Caldas)	120

3. Testimonios	131
3.1. Pintar en el vacío. Ileana Almeida	133
3.2. Una propuesta audaz. Raúl Arias	135
3.3. Descripción de la <i>Descripción de un cuadro</i> . Petronio Cáceres ...	137
3.4. Vuelvo. Alexandra Londoño	142
3.5. La Mujer Reflejo. Mónica Ramos	145
3.6. El espacio de las apariencias. Santiago Rivadeneira	150
 4. Anexos	 153
4.1. Itinerario de la obra	155
4.2. Ficha técnica	158
4.3. Reseñas biográficas	159

Prólogo

Hace ya ocho años, leí por primera vez el nombre de Madeleine Loayza en un correo electrónico que con absoluta sorpresa me encontró de regreso en Chile, luego de haber terminado mi Maestría en Dramaturgismo y Dramaturgia en la Universidad de Glasgow. Era el año 2010 y yo, con un extraño y desconocido título entre manos, buscaba la oportunidad de compartir lo aprendido.

Madeleine me escribía para invitarme a trabajar en un proyecto que postularía al fondo Iberescena de ese año. Gracias a nuestra querida amiga Paulina Hunt, ella se había enterado de mi existencia y sospechaba que podía ser un aporte al desafiante propósito que se había impuesto: hacer la dramaturgia de una obra y dirigir su puesta en escena con un equipo repartido a lo largo de nuestro latinoamericano continente.

Yo me embarqué, por supuesto, ¿cómo decir no a una mujer con una fuerza deslumbrante, un corazón abierto y la posibilidad de contar una particular historia...?, la que no revelaré en esta oportunidad, ya que aprendí que Madeleine siempre cumple su palabra y dicha obra, no tengo duda, verá su estreno más temprano que tarde.

Ese año no ganamos el fondo Iberescena. Madeleine me prometió que haría todo lo posible para llevarme a Ecuador..., yo le agradecí su optimismo y conociendo los vaivenes de nuestro oficio dejé que la vida

siguiera su curso. Cuatro años después, Madeleine volvió a escribirme: lo había logrado. Se había dado inicio al programa de Educación Continua para profesionales egresados de la Carrera de Teatro de la Universidad Central de Ecuador y yo era invitada a dar clases de Dramaturgismo durante un mes, el año 2015.

Aquí, por supuesto, fue cuando comenzó la aventura de la que he podido ser parte y que hoy se apropia de una forma más, en este libro que constituye un aporte a la práctica teatral y a la crítica y teoría de nuestro oficio. No me cabe duda que, para Madeleine y Santiago Rodríguez, este gran viaje comenzó muchísimo antes.

Madeleine tenía una especial solicitud al contactarme, quería que la dramaturgia a trabajar durante el taller fuera la de Heiner Müller. Grata sorpresa para mí que había pasado largo tiempo estudiando dramaturgia alemana y en especial a este dramaturgo.

Mi maestro Benjamín Galemiri nunca ha dejado de recordarme sus hermosas palabras en *Máquina Hamlet*: “De pie a orillas del mar conversaba con la rompiente. Bla, bla, bla. A mis espaldas las ruinas de Europa”. El misterio era absoluto y la fascinación completa. Con estas dos líneas emprendí viaje a Quito por primera vez.

Acordamos con Madeleine trabajar con las obras *Cuarteto*, *La Misión* y *Descripción de un cuadro*. Diseñamos un taller teórico-práctico. Dos semanas de trabajo teórico y dos semanas de taller práctico. El equipo de actores y actrices fue un regalo, diversos, completos, llenos de interés y un silencio interno propicio para escuchar la fuerza de las palabras, deseosos de desafiar lo conocido y sumergirse en nuevas aguas.

La invitación que realicé al grupo de actrices y actores es una antigua obsesión que no ha cesado de acompañarme. Jacques Lecoq alguna vez dijo: “Si la palabra no surge de la acción, pierde su calidad dramática”. ¿Era posible, entonces, encontrar las acciones que permitirían el surgimiento de la palabra escrita en el abismo que fue Heiner Müller? Nadie quería quedarse de pie a orillas del mar, todos fuimos a pelear a muerte

contra la rompiente. Müller no lo hubiera querido de otro modo. Como muchas veces les dije, él lo dejó todo, cómo nosotros podríamos hacer menos que eso.

La propuesta era sumamente sencilla y no por eso fácil. La pregunta era: ¿qué es un dramaturgista? Inevitablemente, su consecuencia demandaba probar si era posible trabajar con esta persona/rol en el espacio sagrado de la sala de ensayos. Lo logramos. Una vez más gracias a la fuerza de Madeleine, el apoyo de Luis Cáceres, el interés de Juan Manuel Valencia, la sabiduría de Santiago Rodríguez al ayudarnos a navegar y, por sobre todo, gracias a la apertura generosa de cada actriz y actor a lo largo del trabajo.

Este laboratorio reveló la importancia de llevar a escena *Descripción de un cuadro*; al mismo tiempo, el gran desafío que implicaba. Cerca del fin del mes de trabajo, Madeleine estaba segura que ese sería su próximo estreno y el elenco sería seleccionado de entre los actores que habían participado en el taller. Uno de ellos también heredaría la posta del dramaturgista. Finalmente, esta persona fue Francisco Bedoya quien conectó profundamente con la propuesta de Simon Murray —en su libro *Jacques Lecoq*— para definir nuestro peregrino oficio: “Es el proceso de pensar sobre —y darse cuenta en la práctica— de los vocabularios teatrales apropiados y los lenguajes para llevar los significados de una pieza teatral al espectador. Dramaturgismo o ‘mirar con conocimiento’ se relaciona con el proceso de considerar todos los posibles textos para un trabajo teatral y cómo estos se relacionarán para dar forma a la estructura de la pieza en cuestión. Es la específica conexión entre forma y contenido” (2003, p. 7).

Yo emprendí vuelo de regreso a Chile. Madeleine junto a Santiago arrancaron con esta travesía que ya lleva tres años de rodaje, junto a los actores Christian Valle, Alexandra Londoño y Mónica Ramos.

En la distancia me fui enterando de los pasos dados: comenzar el proceso de ensayos; cuidar la mirada con conocimiento sobre los textos

posibles en este mentirosamente breve texto; abrir la puesta en escena a una experiencia corporal, háptica, sensorial y radical; encontrar el particular modo de ellos, ecuatorianos, de hacer teatro con las palabras de otro también, particular, alemán; llegar a estreno. Ese gran día donde el trabajo realizado toma forma y revela lo encontrado y lo por descubrir. Hacer carne un texto imposible: “Un paisaje entre estepa y sabana, el cielo azul prusia, dos nubes enormes nadando en él...”

Solo pude ver el trabajo de la nueva Compañía de Teatro Experimental de la FAUCE por medio de un video que tan pronto como se filmó me fue enviado. Me impresioné con la fuerza de las imágenes, con la decisión rupturista de entregar el texto por medio de una voz en *off*, ausente y co-presente, de habitar la escena solo por medio de la partitura de acciones im-posibles en el paisaje de esos cuerpos, la presencia compartida entre los actores vivenciándose junto a los espectadores ante la violencia de las palabras, la mujer duplicada, el hombre solitario, la botella de vino y, por supuesto, el pájaro...

Sin importar cuántas veces leyéramos el texto, yo insistía en que toda clave posible solo podría ser encontrada en la observación de Heiner Müller —en *Textos para el teatro*— que como hilo de Ariadna dejaba para navegar su laberinto: “*Descripción de un cuadro* puede ser leída como un repinte de la Alceste, que cita el drama No Kumasaka, el 11.º canto de La Odisea, Los pájaros de Hitchcock y La tempestad de Shakespeare. El texto describe un paisaje más allá de la muerte. La acción es arbitraria pues las secuencias son pasado, explosión de un recuerdo en una estructura dramática extinguida” (2003, p. 109). Todo mentira y, por lo mismo, tan lleno de verdad y propio a nuestro arte. Madeleine estuvo a la altura del desafío y encontró forma y cuerpo a palabras profundas, agrestes y enraizadas en otro, que sabía tanto de dolor.

Descripción de un cuadro dirigida por Madeleine Loayza todavía realiza temporadas de funciones dentro y fuera de Ecuador, presentándose recientemente en el Festival Internacional de Teatro Universitario en Manizales, Colombia. Sin embargo, la potencia del proyecto no solo se

contiene a sí misma en la producción teatral, sino que también logra encontrar nueva forma en este libro que introduce visiones teórico-críticas respecto de la puesta en escena, sus posibilidades interpretativas y su potencial estético y político en discutir sin temor la crudeza de la violencia y la sexualidad más allá de la muerte.

Jorge Dubatti abre el texto con su artículo “*Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller a Madeleine Loayza: experimentalismo en las nuevas teatralidades internacionales”, y propone un análisis de la poética del espectáculo a partir de una mirada articulada en el Teatro Comparado y la Poética Comparada para reconocer las relaciones con el experimentalismo teatral y destacar el sentido político del trabajo, donde en la tradición brechtiana, se propone la lucha contra la violencia de género y los femicidios.

A partir de este trabajo, el texto introduce cuatro artículos académicos: “*Descripción de un cuadro*: crudezas sexuales y juegos mentales”; “La ruptura de lo inquebrantable: poéticas de la fragmentación en el montaje *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller”; “La animadversión por la imagen y su potencial como herramienta para la aproximación al acontecimiento escénico posdramático. *Descripción de un cuadro* y la oportunidad de redefinir los límites entre el teatro y el arte de la performance”; y “Desgaste o la incesante repetición del fin”. Los artículos claramente reflejan un cambio de mirada en la reflexión teatral ecuatoriana. El teatro posdramático se convierte en un terreno fértil de búsqueda por la siempre antigua necesidad de nuevas formas; al mismo tiempo, que reconoce la voz personal como autoría. Cada texto brinda su particular lectura al participar de la experiencia de asistir a *Descripción de un cuadro*, donde actuales y necesarias preguntas en torno a las tensiones entre palabra y cuerpo en escena desde una perspectiva fenomenológica son abordadas; así como también, se discute el fragmento como posibilidad de lectura ante una propuesta escritural en crisis, donde la narrativa lineal suspende su potencial operativo y la experiencia performática del ejercicio por encarnar el texto cobra vida

en la ambigüedad propia a una experiencia de mundo cada vez más carente de certezas; finalmente, el hombre y mujer retratados por Müller son discutidos como cuerpos fantasmales y presentados en capas en la puesta en escena de Madeleine Loayza, que problematiza la materialidad del objeto y se abre a profundas lecturas sobre la visualidad en el todo del acontecimiento escénico, donde el instante vivo y la comunión del convivio vuelven a defenderse como propiedad inherente de nuestra práctica.

Tanto en Latinoamérica, como en todo el mundo, estamos siendo testigos de un cambio profundo en la concepción de las relaciones humanas, las implicancias del poder sobre ellas y el control desmedido sobre el desborde de cuerpos que quieren vivir. Una lucha presente y constante es el movimiento #VivasLasQueremos o #NiUnaMenos. Madeleine Loayza al penetrar la dramaturgia de Heiner Müller, inevitablemente penetra el peso de nuestra historia, la violencia de género, la falsa creencia de poseer control desmedido sobre otro, propio pero percibido como carente de sí mismo; y al traerlo a escena, al hacerlo cuerpo, al mostrarnos la carne, se abre camino y este libro es fruto de ello.

Solo me queda agradecer el honor de poder haber sido parte de esta experiencia aún en curso y desear como nos es propio: ¡mierda, mierda, mierda!

Macarena Andrews Barraza
Santiago de Chile, 20 de diciembre de 2018

Lecturas de la acuarela *Angelus Novus* de Paul Klee

Un ángel que parece que fuera a distanciarse de algo que está mirando. Sus ojos están abiertos, su boca está abierta y sus alas extendidas. Así debe ser el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia al pasado. Donde nosotros vemos la apariencia de una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe que sin cesar apila piedras sobre piedras y las lanza a sus pies. Querría detenerse un momento para despertar a los muertos y recomponer lo que ha sido aplastado. Pero una tormenta sopla del Paraíso, ha tomado sus alas y es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. La tormenta lo lleva irresistiblemente hacia el futuro, al que da la espalda, mientras la montaña de piedras crece hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es esta tormenta.

La novena de las Tesis de filosofía de la historia / Walter Benjamin

Detrás de él asciende el cieno del pasado, lloviendo detritus sobre alas y hombros con el sonido de tambores enterrados, en tanto ante él se amontona el futuro que oprime sus ojos, hace explotar sus ojos como estrellas, acalla su voz, lo ahoga con su respiración. Por un instante puede verse el batir de sus alas, pueden oírse aún las piedras que caen delante, encima, detrás, más ruidoso cuanto más se exaspera su vano movimiento, esporádicamente en tanto disminuye. Entonces el momento se cierra sobre él, enterrándolo rápidamente donde se posó; el ángel desventurado está allí, esperando a la historia en la petrificación de vuelo, mirada, respiración. Hasta que renueva el palpitante de poderosas alas se comunica en ondas a la piedra y anuncia el próximo vuelo.

El ángel infortunado / Heiner Müller

*Todavía vienes cada noche,
a visitar mi jardín enterrado,
como estela de oro deshilachado,
tú, dulce trazo aullante.
[...]Duerme mi ángel, duerme,
la eternidad nos pertenece,
cada segundo la contiene¹.*

Ange de désolation/ Bertrand Cantat

1 Extracto de la canción: *Ange de désolation* (Détroit), traducción al español de la editora.

1. Artículos académicos

1.1 *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller a Madeleine Loayza: experimentalismo en las nuevas teatralidades internacionales

Jorge Dubatti

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Resumen

Este artículo propone el análisis de la poética de *Descripción de un cuadro*, espectáculo de la Compañía de Teatro Experimental de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador, con dirección y puesta en escena de Madeleine Loayza, a partir de las coordenadas teórico-metodológicas del Teatro Comparado y la Poética Comparada. Se establecen sus relaciones con el experimentalismo teatral, teatro-matriz y teatro liminal, su transformación escénica del texto *Bildbeschreibung*, del alemán Heiner Müller, y su política de la diferencia, entre otros rasgos principales. El espectáculo trabaja, al mismo tiempo, con un modelo semiótico de comunicación y de estimulación. Se destaca su sentido político, en la tradición brechtiana, por la causa de la lucha contra la violencia de género y los femicidios.

Palabras clave: Ecuador, teatro universitario, teatro liminal, política de la diferencia, violencia de género

Abstract

This article proposes the analysis of the poetics of “*Descripción de un cuadro*”, play of the “Compañía de Teatro Experimental de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador”, with direction and staging of Madeleine Loayza, from the theoretical-methodological coordinates of Comparative Theater and Comparative Poetics. We study the relations with theater experimentalism, theater-matrix and liminal theater, the scenic transformation of the text “*Bildbeschreibung*”, by Heiner Müller, and the politics of difference, among other main features. The play works, at the same time, with a semiotic model of communication and stimulation. Its political meaning is highlighted, in the Brechtian tradition, for the cause of the fight against gender violence and femicides

Keywords: Ecuador, university theater, liminal theater, politics of difference, gender violence

El espectáculo *Descripción de un cuadro*, por la Compañía de Teatro Experimental de la FAUCE, con dirección y puesta en escena de Madeleine Loayza, pone en evidencia la sincronización del teatro ecuatoriano con las nuevas teatralidades internacionales, en busca del descubrimiento o la invención de un nuevo concepto para las artes escénicas conviviales y auráticas, de cuerpo presente, en la tensión entre teatro-matriz y teatro liminal (Dubatti, 2017a). Nos proponemos caracterizar algunos rasgos destacables de su poética a partir de las coordenadas teórico-metodológicas del Teatro Comparado y la Poética Comparada, estableciendo relaciones entre la micropoética de *Descripción de un cuadro* y las poéticas abstractas del teatro contemporáneo (Dubatti, 2010).

Esta compañía de la FAUCE presenta su trabajo como “experimental”. Como explica Mauricio Kartun (2016, *passim*), “teatro experimental” es el que se sale del perímetro de lo conocido, el que busca primero el territorio de la periferia, en el borde o linde, para luego traspasar los límites del círculo de lo aceptado y transitado; o, en palabras de Umberto Eco, el experimentalismo consiste en “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida” (1988, p. 102), y hay diferentes grados o niveles de experimentación (“se puede admitir que Joyce experimentaba más que [Henry] James”, Eco, 1988, p. 102). Experimentalismo radicalizado el de *Descripción de un cuadro*, porque preserva el campo del teatro-matriz (todo acontecimiento en el que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poiesis corporal y expectación) y, centrífugamente, sale a la búsqueda de otros territorios de teatro liminal, fronterizo, de conexión y pasaje con otras áreas. Es decir, persigue una tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio; en su plano más abarcador: dramático/

no-dramático. *Descripción de un cuadro* juega dentro del perímetro del teatro-matriz porque propicia el convivio de actores-espectadores-técnicos en una encrucijada espacio-temporal de acontecimiento; porque trabaja con la poiesis corporal de los actores, con la multiplicación aurática de la poiesis en el convivio; porque instala el espacio de la expectación. Pero, al mismo tiempo, anhela que el espectador se pregunte: ¿es esto teatro?, por la disolución de estructuras dramáticas convencionales, por su relación de tensiones con la plástica, con la instalación y con la inclusión de proyecciones propias de la escena neotecnológica, que combina cuerpos presentes y ausentes. Retomando la distinción de Prieto Stambaugh (2009): no el teatro en fuerza centrípeta hacia el prototipo moderno (el drama, cuya expresión extrema sería la poética que Szondi llama “drama absoluto”), sino en fuerza centrífuga hacia el no-teatro. Es decir, el teatro en función hacia el no-teatro, o al revés: el no-teatro en función hacia el teatro. Puro acontecimiento de liminalidad. Sigue siendo *Descripción de un cuadro* un teatro del actor, de la emoción que producen los cuerpos afectados por el acontecimiento, de allí la importancia que el desempeño de los actores adquiere en la poética. Pero los intérpretes interactúan con un territorio poético que los descentra. Hay que celebrar la ductilidad de estos actores, capaces de ser centro y periferia del acontecimiento, campo de resistencia y de expresión de la liminalidad.

Por su investigación en diferentes operaciones escénicas, *Descripción de un cuadro* constituye una de las puntas de vanguardismo más sólidas y disfrutables del teatro latinoamericano contemporáneo, una avanzada (insoslayable para teóricos e historiadores) en la cartografía de nuestro continente escénico, y simultáneamente pone en crisis las dinámicas tradicionalizadas por las escuelas del teatro moderno y recupera procedimientos ancestrales desandando las aguas, río arriba, que llevan a los orígenes de la historia teatral.

Tres dimensiones temporales se inscriben en su trama composicional: cuestionamiento de las estructuras y concepciones de lo vigente;

rattrapage de lo premoderno (anterior a la modernidad, fuera de la modernidad o antimoderno dentro de la modernidad, como es propio de Latinoamérica y, especialmente, de Ecuador); proyección hacia el futuro que, por su carácter adelantado, produce un efecto de anacronismo con nuestra idea del presente. Anacronismo hacia el futuro, diseño de una futura contemporaneidad que terminaremos de aceptar como tal más adelante (Agamben, 2008).

Este “vanguardeo” no es totalmente vanguardia, en el sentido ortodoxo, la que abrió la gran cantera de oro (Dubatti, 2017b), ni tampoco posvanguardia, reelaboración tardía del legado de la vanguardia histórica. Preferimos la palabra vanguardeo, y no vanguardia o posvanguardia, porque se trata de un experimentalismo que reivindica en su gesto una evocación de la vanguardia, pero al mismo tiempo presenta una estructura menos principista, más abierta y aleatoria, menos sistemática y pretenciosa en sus alcances históricos y en sus manifiestos, y a la par es tan profunda y relevante como aquella en términos artísticos. Vanguardeo que acepta los marcos institucionales y los promueve (como en este caso, el marco universitario), y que oxigena la escena mundial con su impulso renovador.

Por su potencia artística, *Descripción de un cuadro* podría descontextualizarse de Ecuador y Latinoamérica, sin embargo exhibe un múltiple anclaje en su territorialidad que lo hace más significativo aun. En términos comparatistas, este *Descripción de un cuadro* se constituye en las tensiones de territorialización, des-territorialización y re-territorialización del espacio subjetivado, comunidad de destino y sentido, de Ecuador y Latinoamérica. Si un espectador no avisado viese las escenas de *Descripción de un cuadro* sin conocer su contexto de producción, podría atribuir este espectáculo a la escena de diversos países. Sin embargo, para comprender la fuerza de su poética hay que restituírle su territorialidad ecuatoriana: ¿de qué líneas teatrales se está apartando, qué innovaciones significativas quiere introducir en su contexto? *Descripción de un cuadro* inscribe una poética de internacionalización

(patrimonio de mundialización), y la resignifica, en el contexto del territorio ecuatoriano.

La directora Madeleine Loayza trabaja una nueva relación entre el texto dramático a priori y la escena. Parte de *Bildbeschreibung*, del alemán Heiner Müller (1929-1995), pero no se limita a la dimensión transitiva de puesta en escena (el “poner el texto en escena”, en el sentido semiótico tradicional de muchos manuales que estudian el trasvasamiento del código literario al espesor de signos), sino que propone una reescritura radical que absorbe y transforma el texto de Müller en un texto nuevo, otorgándole el estatus de un palimpsesto (Genette, 1989), donde sobresale el gesto de la apropiación, de la intertextualidad genética, de la reescritura.

En sí, el texto de Müller (2003, pp. 103-109) ya aporta una diferencia, como buena parte de la escritura del teatrista alemán: *Bildbeschreibung* no responde al formato tradicionalizado del texto dramático, se aproxima al ensayo y al cuento. El acontecimiento teatral favorece, antes de su inicio, el encuentro con el texto de Müller: se entrega al espectador en un impreso, junto con la reproducción del cuadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, fragmentos de Walter Benjamin y Müller, y la transcripción del poema *Ange de Désolation* de Bertrand Cantat, en francés y en castellano. Lector-espectador, quien participará en el acontecimiento tendrá la opción de actualizar su relación con Müller, justamente para reconocer un lugar de partida y cruce y, en paralelo, una política de la diferencia.

Esto es tal vez lo más relevante: no se trata de hacer teatro alemán en Ecuador, sino, decolonialmente, diferenciarse del teatro alemán y europeo. Gesto político de relación con la cultura europea: la antropofagia, el regionalismo crítico, un ejercicio comparatista desde el que, como señala Zulma Palermo, “se busca desarticular viejas y hegemónicas genealogías para dar lugar a otras distintas y acalladas por la colonialidad del poder” (Palermo, 2011, p. 126). Este es otro de los campos de discusión que instala *Descripción de un cuadro*: la polé-

mica entre internacionalización mundializante (zona transterritorial de la poética) y diferencia territorial. Heiner Müller ya es un clásico contemporáneo, referente del teatro de la posmodernidad: Loayza va al clásico contemporáneo no para ratificar su supuesta “esencia” de origen, sino para implementarle cambios de diferente calidad y cantidad, para apropiárselo. El Müller de Loayza pertenece mucho más a la historia del teatro ecuatoriano y latinoamericano, que a la historia del teatro alemán.

Loayza reescribe a Müller haciendo estallar *Bildbeschreibung* en imágenes escénicas, como el mismo texto parece proponer: *Bild*, “imagen”, en la liminalidad de la teatralidad de la plástica y de la escena (teatralidad entendida como familia antropológica, como entronque de formas humanas de organización de la mirada, Dubatti, 2014). Loayza hiende el tejido del texto de Müller, lo carga de dinamita y lo hace volar en nuevas imágenes. Invisibiliza el texto verbal en la escena para transfigurarlos en espesor de signos principalmente no-verbales. Teatro de imagen, de imágenes, también teatro como paisaje de múltiples planos, velocidades e intensidades diversas y paralelas. El discurso de la dirección construye un complejo tinglado de marcos que recortan cuadros, a la manera barroca, uno dentro del otro, uno superpuesto con el otro, en una rica dinámica de *mise-en-abyme*. Por otra parte, la matriz que aporta *Beschreibung*, “descripción”, sugiere no solo un vínculo racionalista, intelectual, reflexivo y analítico con el artefacto de las imágenes, sino también un ejercicio universitario, de estudio de las formas. El arte en su doble dinámica inseparable de acontecimiento y red conceptual. Imágenes en relación rítmica, en secuencia temporal de intensidades: imágenes en nodos de situaciones escénicas.

Al mismo tiempo, Loayza reescribe *Descripción de un cuadro* como espectáculo político, porque inscribe en la escena el problema de la violencia de género y los femicidios, en complementariedad con la vasta tendencia mundial de *NiUnaMenos* y la reivindicación femenina contra

el machismo (otro anclaje tematológico de internacionalización). Al margen de la disolución posdramática, cuenta desde el juego multiperspectivista una historia de amor que deviene en asesinato, retomando el núcleo de violencia de la tragedia. Imagen de una mujer desdoblada en cuerpo y fantasma, pasado y presente, presencia y ausencia. La mujer violentada como símbolo: golpe a la conciencia del continente machista, clasista, sexista, racista, centralista, colonial, golpe escénico como política pura, más allá de partidos. La mujer como testigo de la violencia. Macropolítica internacionalista (tanto por nuestro continente como por el mundo). La mujer que testimonia por la mujer.

En esta dimensión política se emparenta con Heiner Müller, en tanto el teatrista alemán instala su producción “en la tradición antinaturalista y más bien antiaristotélica de Brecht” (Sandoval, 2003, p. 163). Loayza reivindica la concepción de Müller que afirma que “el teatro no puede ser simple ‘mausoleo de la literatura’, sino que debe convertirse en una especie de laboratorio, o sea, un lugar donde se llevan a cabo ensayos, experimentos y pruebas” (Sandoval, 2003, p. 163).

A la par, la multiplicidad poética de *Descripción de un cuadro* le otorga enorme libertad creadora al espectador emancipado (Rancière, 2013), al que se le ofrece un universo pletórico para que construya hermenéuticas impensadas por los artistas e infinitas relaciones. *Descripción de un cuadro* construye un espectador implícito (diseñado internamente por la poética) y un espectador real (el que históricamente asiste al convivio) ambos emancipados (Dubatti, 2018). Todo el tejido textual del acontecimiento se brinda como lo simbólico en estado de abierto. Propicia un espectador creador orientado, estimulado por la trama de la escena. Por ejemplo, la imagen enmarcada de las dos mujeres y el hombre que sostiene el bonsái: ¿cómo limitar esa descripción en una única dirección de sentido, y más aun, su producción de multiplicidad en el espectador estimulado? Tarea inagotable, que vence la voluntad, dichosamente, en el imperio de la semiosis ilimitada. “Experimento y fragmentación como fundamento de la escritura”,

señala Orestes Sandoval (2003, p. 166) de la poética de Müller, con palabras válidas para pensar la poética de Loayza.

En consecuencia, he aquí un rasgo común de *Descripción de un cuadro*, en versión de Loayza, con la nueva escena latinoamericana: plantea la escena teatral en la dialéctica entre estimulación libre y comunicación pautada, entre donación y transmisión, entre espectador emancipado y espectador compañero (Dubatti, 2016). Mientras libera las estructuras del corral pedagógico moderno (el teatro-escuela, en reelaboración de la tradición evangelizadora de la Biblia pauperum), preserva la capacidad política de transmitir un sentido orientado por una causa (*NiUnaMenos*). Libertad y escuela. Emancipación y compañerismo.

Loayza se introduce en el territorio periférico de las nuevas teatralidades internacionales. Su *Descripción de un cuadro* es un espacio híbrido, de cruces discursivos, de tensiones, cuya poética puede ser pensada desde las diversas categorías teóricas diseñadas para comprender el teatro contemporáneo. Tiene del teatro liminal, la tensión entre campos ontológicos diversos: drama y no-drama, ficción y no-ficción, artificio y naturaleza (como en la valorización de los cuerpos de los actores, ominosamente sometidos a la peligrosidad de los cuchillos que realmente cortan, o en la presencia del bonsái). También el “entre” con las artes plásticas, con la instalación, con lo neotecnológico (en las proyecciones digitales). Transversalidad de la indagación posmoderna, pero que al mismo tiempo reivindica una homogeneidad poética, una estilística ligada a la idea de belleza actual: *Descripción de un cuadro* está muy lejos de la heterogeneidad deliberada, de las disonancias y contrastes violentos, de lo heteróclito.

Tiene también, en la representación extrema de la violencia (la naranja cortada sobre el cuello de la actriz es sencillamente aterradora), una búsqueda del teatro de lo real (Sánchez, 2013), sostenida en la rigurosidad de sus excelentes actores Alexandra Londoño, Mónica Ramos y Santiago Rodríguez. Poética de lo extremo, nuevamente, por su

radicalidad. O la matriz del teatro posdramático (Lehmann, 2013) en su voluntad de desmontar las estructuras del drama: historia, personajes, ficción, representación, mientras en otras zonas del texto escénico preserva la posibilidad de construcción de relato dramático, nuevamente en la dialéctica entre estimulación y comunicación.

Hay que celebrar la existencia de la Compañía de Teatro Experimental de la FAUCE y sus indagaciones creadoras. La necesitamos. Necesitamos este tipo de teatro universitario experimental, porque despliega una nueva función de las relaciones entre arte y Universidad en Latinoamérica. La Universidad como territorio del artista-investigador y del investigador-artista, el que produce conocimiento desde la praxis artística, una Filosofía de la Praxis Artística. El artista-investigador que produce tanto pensamiento teatral como Ciencias del Arte. Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el artista y el técnico artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral. Una Filosofía de la Praxis Artística/Teatral. Ese pensamiento no está exclusivamente circunscrito al teatro: involucra una visión general del mundo pero desde un ángulo, desde la experiencia teatral o artística. Llamamos Ciencias del Arte, en plural, al conjunto de disciplinas científicas que producen conocimiento sistemático y controlado sobre el arte, es decir, conocimientos sistemáticamente estructurados, y susceptibles de ser articulados unos con otros, organizados con rigurosidad, coherencia, argumentación, a partir de la observación, la experimentación, la comprobación y la validación de una comunidad científica. Los desafíos de la nueva investigación artística se encuadran en la “función social de la Universidad Latinoamericana” que exaltó José Luis Romero en 1959:

Unas veces la Universidad ha sido solamente un instrumento de conservación y transmisión del saber tradicional (...) Pero otras veces la Universidad ha percibido y aceptado las situaciones de cambio, tanto espiritual como social. En ese caso ha renunciado a limitar sus funciones a la simple conservación y transmisión del

saber tradicional, encaminando sus esfuerzos, en cambio, a la tarea de renovarlo. Por esa vía la universidad ha mantenido o recobrado su condición de centro cultural eminente (Romero, 2004, p. 395).

Necesitamos que las universidades latinoamericanas cumplan en el arte esta función renovadora, que encarna con excelencia *Descripción de un cuadro*.

Bibliografía:

- Agamben, G. (2008). Qué es lo contemporáneo. Mimeo facilitado por el autor.
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). Hacia un espectador a la vez “emancipado” y “compañero”. En *Actas de las XIX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense: Los ecos de Ecos*. Compilado por Nicolás Luis Fabiani y María Teresa Brutocao. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Investigaciones Estéticas –GIE- e Instituto de Estudios Culturales y Estéticos –IECE-, 116-123.
- Dubatti, J. (2017a). *Teatro-matriz, teatro liminal*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2017b). Vanguardia artística y política en los procesos del teatro. En Patrice Pavis et al., *Puesta en escena y otros problemas de teatro*. Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 39-67.
- Dubatti, J. (2018). Para una tipología de espectadores de teatro. *Artez*. Revista de las Artes Escénicas, N° 224 (septiembre-octubre), 70-71.
- Eco, U. (1988). El Grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen, 99-111.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Kartun, M. (2016). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Lehmann, H.-Th. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato / CENDEAC.
- Müller, H. (2003). Descripción de un cuadro. En *Textos para el teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos, 103-109.
- Palermo, Z. (2011). ¿Por qué vincular la Literatura Comparada con la Interculturalidad?. En Adriana Crolla, comp., *Lindes actuales de la literatura comparada*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones Especiales, 126-136.
- Prieto Stambaugh, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.

- En Domingo Adame coord./ed., *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Xalapa, México: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 116-143.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Romero, J. L. (2004). Función social de la Universidad latinoamericana. *La experiencia argentina y otros ensayos*. Comp. Luis Alberto Romero. Buenos Aires: Taurus, 395-400.
- Sánchez, J. A. (2013). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato.
- Sandoval, O. (2003). Máscaras ocultas / al desnudo / material de trabajo / cuerpos fragmentados. En H. Müller, *Textos para el teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos, 163-178.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.

1.2. *Descripción de un cuadro: crudezas sexuales y juegos mentales*

Carmen Elena Jijón de la Torre
Universidad Central del Ecuador
Universidad Politécnica de Valencia, España

Resumen

Descripción de un cuadro, de Heiner Müller, dirigida por Madeleine Loayza, es una extensa construcción en capas que albergan el amor y la rabia. Una composición que va principalmente de la mano de conceptos propios de la fenomenología ligada al teatro y que permite ahondar el debate en torno al lenguaje, la palabra y la escena; a los que se puede acceder desde varios referentes teóricos, mientras el espectador es arrastrado por la trémula mirada sobre el contexto patriarcal que la obra evoca.

Palabras clave: posdramático, lenguaje, patriarcado, fenomenología, teatro

Abstract

Heiner's Müller theater play "Descripción de un cuadro", directed by Madeleine Loayza, is an extensive layered construction that holds love and anger. A composition that can be approached from different theoretical references and concepts mainly related to phenomenology. Also, it can enrich the existing debate among the relationship between language, the use of words and representation. Meanwhile, the public is dragged by the tremulous look over the patriarchal context that this work evokes.

Keywords: posdramatic, theater, language, phenomenology, patriarchy

Capaz: piel y mente

¿Qué habita en la mirada de desolación tras la brutalidad de quien la ejerce? ¿Qué tan atrás se gestó el estallido, quién lo compone y lo recibe, quién se condena y se redime? Con un trasfondo teórico contundente, los cuestionamientos que plantea la obra *Descripción de*

un cuadro, de Heiner Müller, dirigida por Madeleine Loayza y estrenada en Quito en agosto del 2015, acercan al público a la violencia por medio de una extensa construcción en capas que albergan el amor y la rabia.

Una composición que, a su vez, va de la mano de conceptos propios de la fenomenología ligada al teatro y del debate en torno a la palabra en la escena; a los que se puede acceder desde varios referentes teóricos, como los recogidos por Domingo Adame (2005), en su texto panorámico *Elogio del oxímoron*; asimismo, desde la articulación de escritos recientes de varios autores que la obra anteriormente mencionada también aborda; y a partir de la lectura de otras propuestas en torno a la escena y sus lenguajes. En ese marco, resultan pertinentes las concepciones planteadas en el texto *Teatro posdramático*, de Hans-Thies Lehmann (2009) y las consideraciones ulteriores que el mismo autor realiza sobre el texto en cuestión.

El espectador es arrastrado por la trémula mirada patriarcal inmersa en la obra; quien en este montaje se adentra puede llegar a sospechar que profundos postulados teóricos confluyen didácticamente en la puesta en escena de Loayza. Esto, debido al cuidado que el trabajo evidencia, haya sido o no una premisa pedagógica intencionalmente planteada por sus creadores.

El montaje de *Descripción de un cuadro* es un proyecto de investigación de la Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, dentro del marco del proyecto: *Incidencia de la educación continua y la investigación teatral en la conformación de la Compañía Experimental de Teatro de la Universidad Central*. Esta pieza escénica, bajo la dirección de Madeleine Loayza, fue ganadora del Primer Premio Universidad Central del Ecuador 2016. Se trata de un territorio de riesgo para la escena local, un acercamiento al teatro como ruptura y resignificación.

El director de teatro León Sierra, invitado al foro de discusión sobre la obra realizado por la Carrera de Teatro (2016), dentro del

proyecto de vinculación con la sociedad: *Academia en escena*, menciona su inscripción en el marco del teatro posdramático, que surge como respuesta al desgaste de la representación y pone el acento en la fenomenología y su especial atención en lo que se hace mientras se ejecuta. El docente Juan Manuel Valencia, en su intervención, se refiere a este montaje como una invitación a repensar la naturaleza del acto escénico en nuestro medio. Finalmente, con su participación, la directora compara este montaje con una caída libre y determina como punto de llegada al infierno, para describir el riesgo que comprende esta creación, que abarca brutalidad y ternura. Afirmación que evoca a Heiner Müller, quien en la entrevista que concede a Ute Scharfenberg (1995), manifiesta: “(...) se trata de poner a la gente en problemas, hacer que el trabajo se vuelva un problema, para que tengan algún tipo de interés en las soluciones. Eso lo encuentro importante” (párr. 37). En definitiva, su escritura no pretende entregar soluciones sino pesadillas. Es parte de la respuesta de una época que se gesta en las artes desde que Marcel Duchamp pretende distinguir entre trabajo y proceso, al introducir un urinario en un museo (Lehmann, 2009) y hoy se perpetúa en latitudes y épocas más lejanas, quizás por la capacidad de sus obras de encontrar ecos y revestirlos de otras formas, como el mismo dramaturgo lo estipula.

Descripción de un cuadro resulta particularmente llamativa para su análisis en el marco de pensamiento que evidencia la redefinición del teatro en el siglo XX y en torno a las reflexiones que sobre el mismo continúan aflorando hasta el día de hoy. No resulta extraño entonces que la obra cuente también con el aporte del dramaturgista, Francisco Bedoya, pues los símbolos en escena han tenido un cuidado meticuloso. Procedimiento novedoso en el medio local (ecuatoriano); que se plantea en un contexto universitario y que da cuenta de un momento del teatro en concreto.

Juegos mentales

En el siglo que cerramos, se desafía a la lógica occidental por medio del teatro. Hoy, el cuestionamiento de la realidad como tal, sigue marcando al arte. En este campo en particular, uno de sus principales ejes del debate recae sobre la palabra. Tradicionalmente es el medio de comunicación inherente al ser humano, está cargada de valores sociales e individuales, refuerza el logocentrismo como forma de pensamiento y de accionar. No se trata de prescindir de ella, sino de articularla en equilibrio, junto a los otros recursos que en este arte se integran. Esa será la consigna que pensadores como Hans-Thies Lehmann (2009) recogen, en este caso, en el reconocido libro *Teatro posdramático*. Las mismas que se ven en la necesidad de ser aclaradas, ahora, en su texto “Algunas notas sobre teatro posdramático una década después”, debido a los que considera:

[U]na serie de enormes mal entendidos —lo posdramático es lo no textual, con lo posdramático acaba el arte dramático y todo lo que se le parezca...— a pesar de que en el libro se exponía claramente lo contrario. La palabra “posdramático” describe la estética y los estilos de la práctica teatral, y tematiza la escritura dramática o el texto teatral sólo de manera marginal. Existe el teatro posdramático hecho con textos dramáticos, y de hecho, con cualquier tipo de texto. (Lehmann, 2010, p. 309)

Queda claro entonces la amplitud con la que en estas propuestas se emplaza a la palabra. Fernando Savater (2015), en su libro *La aventura del pensamiento*, recurre a Martin Heidegger cuando señala que “el lenguaje es la casa del ser; no nos enfrentamos a los entes, a los entes desnudamente, sino siempre lingüísticamente, como hablantes de un idioma. Así, mediante el lenguaje, el hombre habita en la cercanía del ser” (en Savater, 2015, p. 271). Visión que puede ser articulada con el recorrido panorámico que sobre la teatralidad y su vínculo con la fenomenología realiza Adame (2005), en su texto *Elogio del oxímoron*. A

partir del cual, Elka Fediuk recuerda que “es importante recurrir a las construcciones teóricas, porque señalan los límites de lo pensado que se inscribe en el propio terreno de las teorías de teatralidad” (Fediuk, 2005, p.14). Posteriormente, resalta el trabajo de Adame, al señalar que aborda las teorías dominantes, incluyendo trabajos no traducidos aún al castellano y, por tanto, considera a este texto “el más completo en su materia” (p. 14). Sobre este mismo libro, José Ramón Alcántara (2010), en torno al debate texto/escena señalará que:

[E]l paradigma textual se pone en movimiento para incluir otros artefactos culturales e identificarlos como textualidades, aunque en algunos casos la noción de textualidad aún se encuentra atrapada en el paradigma texto/escritura. Por otra parte, en contraste con la apertura de los estudios sobre textualidad, no podemos, sin embargo, observar lo mismo en las teorías sobre la teatralidad, como lo demuestra el repaso que hace de ellas Domingo Adame (2005). En otras palabras, mientras las teorías de la textualidad abren los estudios culturales del siglo XXI con gran vitalidad, en los estudios teatrales sigue sin resolverse el debate textualidad/ teatralidad como el citado libro da testimonio. (p. 15)

En este mismo texto, Adame retoma a Roman Ingarden, quien seguía viendo a la palabra como una forma privilegiada en el conjunto escénico, como el enlace con lo más íntimo de una persona. Postura que contrasta con lo que posteriormente se denominó *teatro posdramático*. En este, el logos flaquea, es desplazado por la respiración, el ritmo y el cuerpo. ¿Qué se salva de la palabra? Müller toma de ella el ritmo. José Antonio Sánchez (2002) en su texto *Dramaturgias de la imagen*, señala que de este deviene la idea, en este caso, precisa; y es que para Lehmann (2009), los diálogos en teatro, tradicionalmente ligados a los patrones de las estructuras cotidianas, son también alterados.

José Luis García Barrientos, en su texto *La razón pertinaz*, insiste en que “el estudio de la obra teatral no se puede reducir al de la obra lite-

raria, pues no solo queda fuera la realidad no verbal sino que el propio componente verbal es diferente en uno y otro estado (2014, p. 22).

Incluso, para este autor, el drama es una categoría común que se encuentra en el texto y en la representación.

Adame, al abordar a Cesare Segre y Yuri Lotman, muestra cómo ambos concuerdan en que el texto no solo se compone de elementos lingüísticos: en este concepto caben todos los conjuntos de signos que se articulan y pueden ser interpretados o leídos. Asimismo, muestra un posible paralelismo entre la teatralidad, y la literaturidad, esta última planteada por Jonathan Culler:

Culler ofrece criterios metodológicos para investigar la especificidad de la literatura que, una vez identificados, es posible extrapolar a la teatralidad, a fin de clarificar su singularidad y relaciones, pues el arte teatral se vale de la palabra escrita y hablada, a diferencia del arte literario, no depende de ella para existir. (Adame, 2015, p. 318)

En *Descripción de un cuadro*, los personajes utilizan un recurso teatral propio de la escena. Desarrollan su propio idioma, que bien podría ser el de la embriaguez ligada ancestralmente a la representación. En este caso, por medio de signos paralingüísticos que incluyen el llanto, el gemido, la risa, el suspiro, el grito. Desafían las limitaciones del lenguaje, creando un habla que podría ser comprendida universalmente más allá de la convención local y sus arbitrariedades; mantienen la intimidad del referente emocional que inevitablemente corrompe la palabra, utilizan una sucesión de sonidos que se conectan con el sentir sin mediaciones.

Sin embargo, ¿hasta qué punto escapa a los límites de la codificación? Lehmann (2009) aproxima al teatro a una experiencia de la realidad, sujeta a los mismos parámetros de un proceso comunicativo. Postura cercana a la de Erika Fisher-Lichte (1999) en *Semiótica teatral*, quien concibe al texto teatral dentro de la representación, inmersa en un contexto cultural:

El sistema de los distintos códigos existentes en una cultura representa una estructura dinámica, en la que se pueden efectuar cambios permanentes, que tienen como consecuencia una organización nueva de la estructura al completo. Los códigos externos e internos, que sirven de base a sistemas culturales y los significados de su propia creación, sólo se dejan describir y comprender sobradamente en su correspondiente condicionamiento histórico. (1999, p. 22)

En este montaje, la potencia verbal escapa los límites del recurso al que tradicionalmente recurre, no obstante, se enmarca en un contexto concreto.

Otra de las particularidades de esta obra para alcanzar su atmósfera, claramente dolorosa, es sin duda el hecho de que el dramaturgo la escribió ebrio; así, durante el montaje se sostiene este estado, los actores beben una botella entera de vino por función. En esa otra esfera de percepción se modifica la vivencia y se invita al público a entrar en este nuevo espacio, inscrito en un momento distinto. Se ofrece una copa, el espectador la recibe de manos del personaje y bebe, se entrega a otra forma de sensibilidad. Todas las miradas pueden mudar radicalmente de esfera por contagio, para transcribir desde la ebriedad, en su amplitud y con sus dualidades, el cuadro dibujado por una joven, pues de ahí partió el primer autor, Müller. Así, desde la dirección se señala como se exagera intencionalmente la imposibilidad de controlar la escena. Se devela el mecanismo escogido para extremar esta condición y aportar desde el hacer a una construcción estética. La *textralidad* se establece dentro del universo que se crea, pero también desde el estado en el que se enuncia. Si bien este concepto se incluye también en el libro de Adame, resulta interesante la forma en la que su autor lo aborda diez años después de postularlo. José Ramón Alcántara (2010), en su libro *Textralidad, textualidad y teatralidad* revisa la definición que de este término genera y manifiesta que:

Resumiendo, la *textralidad* da cuenta del *continuum*, entre la *acción* (cuya huella puede remontar a prácticas arcaicas) que precede al *discurso*, da cuenta también de su transformación en discurso y de su fijación en escritura (como grafía o como oralidad escénica), así como de su inserción en el mundo de un acto performativo el cual transforma el *querer decir* de la acción original en *acontecimiento teatral* y, finalmente, da explicación de la naturaleza de la *intervención* que como acontecimiento teatral realiza en el mundo. (2010, p. 23)

¿Cómo encaja en estos preceptos la obra que Müller catalogó como la más difícil de llevar a escena?

El doble destinatario al que alude Ubersfeld (1989) se ve afectado en el teatro posdramático, que se acerca al campo de lo performático y deja en crisis a los signos que se articulan a voluntad, sin la presencia del drama. Al ser una experiencia paralela, otra realidad, es cercana al arte conceptual, bien podría tratarse entonces de un teatro conceptual (Lehmann, 2009).

Para José Antonio Sánchez (2002), Müller, al igual que Tadeusz Kantor, aniquila el drama como alternativa para la escritura desde fuera de la escena, desarticulándolo y fragmentándolo, en una época propensa a las mutaciones. Según señala Lehmann (2009), esto responde a una necesidad profunda que se revela contra la teología de la historia. Así, esta postura se extremará especialmente en las décadas de 1980 y 1990, cuando esta angustia metafísica, al borrar las convicciones ideológicas, no produce un conflicto sino una condición de la cultura.

En este montaje, las perspectivas generan la totalidad, desde la óptica de quien mira. El punto de vista tradicionalmente preconcebido para el público, con un ángulo y un campo determinado, se altera. Rodeando de forma cercana el espacio, se desdibuja la escena como materia definida, se atenta también contra el acto constitutivo de representación en lo representado, mediante la intimidad y la cercanía.

Para abordar el teatro, Gertrude Stein se refiere a la idea de paisaje, esta metáfora se origina en la ansiedad que le produce el tiempo distinto y el esfuerzo consciente que requiere para ser contemplada. Considera que esa ansiedad es la tensión del drama (Lehmann, 2009). De igual manera, sería entonces posible contemplar un tipo de teatro, desfocalizando los elementos. Es un arte del cuerpo, del espacio, del tiempo, de la escultura y de la arquitectura; una composición rizomática al inicio y poética en su devenir. Equidad. Renuncia al tiempo convencional y teológico. La atmósfera prevalece frente a una posible progresión. ¿En qué cuadro se adentra el público, en el que está proyectado en el fondo como paisaje junto a la sombra de los personajes, como la foto de una pareja frente a un árbol o en el abrazo de la pareja cuando ocurre, en la violación o en su recuerdo, en lo que sucede dentro de un marco que alberga un bonsái diminuto, en el espacio delimitado que rodea las moras o en el cubo de concreto lleno de naranjas?

Robert Wilson define como paisaje acústico a los ambientes auditivos que crea, proceso similar al que se emprenderá por medio de la pintura en el siglo XIX, ahora este recae sobre lo auditivo. El sentido se desplaza hacia una construcción visual y no hacia una estructura lingüística. Wilson lo cataloga con una fusión de película muda y radioteatro (Lehmann, 2009).

La palabra en esta obra llega al espectador por la espalda, en un lenguaje que reconoce suyo, el castellano, aislado de la escena pero abarcándola también en ella. Produciendo el efecto de los carteles en una película sin palabras o acompañando sus propias ideas cuando escucha la historia por la radio. Marcando un ritmo que se desborda hacia la música y la imagen, en momentos como cuando se proyecta el vuelo de los pájaros negros, multiplicando los cuestionamientos.

De alguna forma este paisaje establece un vínculo con otro cuadro y alguna otra vivencia, esta descripción nos remite a varias más. Vasily Kandinsky, cuyas obras son consideradas paisajes expresionistas, en otra de sus múltiples facetas, pretendía sintetizar la música, la danza, la poesía

y la pintura en una obra monumental, autocontenida y autodefinida por una sola forma de arte, partiendo de Richard Wagner y su idea de un arte total. Así, considera que existen tres elementos que se usan para fines externos, pero con valor interno, son el sonido y su movimiento; el movimiento espiritual reflejado en los objetos y actores; finalmente los colores y sus movimientos (Cardullo, 2001). En esta obra, los ambientes se mueven del azul al blanco, salpicados de rojo, de la muerte al resplandor, de la sangre al deseo. El vestuario pulcro se mancha irreparablemente y la sangre lo seguirá tiñendo de función en función.

Con la experimentación como pauta, aparece una unidad interna que no podría existir de otra manera. Müller cuenta con una enorme carga plástica y atmosférica, que se explota en este montaje.

En el teatro posdramático, la importancia que adquiere la imagen en la sociedad, así como la desconfianza en los grandes discursos y las historias o ideologías absolutas, genera que se alteren las jerarquías tradicionales y modifiquen la relación con el texto. La diversidad comunica una idea totalizante.

En medio de *Descripción de un cuadro*, múltiples paisajes se crean y se proyectan, para la equidad de la mirada, que rompe la cotidianidad desde el mismo hecho de mirar, para abrir los sentidos, la percepción y multiplicar las asociaciones en las tablas.

La clausura del espacio se ve desafiada. De la obra de Müller, Sánchez (2002) resalta sus características plásticas, que califica como un estallido verbalista. Característica también aplicable al montaje de Loayza aquí abordado, que guarda las características del teatro pluri-medial que “es aquel de la representación total y de la integración de todos los géneros artísticos, por lo menos de una gran cantidad de éstos” (de Toro, 1991, p. 27).

No sería ajeno tampoco a lo estipulado por Juan Villegas, que concibe al teatro como práctica multimedia, lo analiza como un medio visual, lo compara con otras prácticas artísticas como la pintura y resalta sus

intervisualidades (Adame, 2005). Así mismo, recalca que el texto dramático forma parte del texto teatral:

Por lo tanto, en vez de establecer una separación rotunda entre texto literario y texto teatral, es necesario pensar en términos de que las transformaciones de la producción teatral y las condiciones de esta producción originan cambios en la estructura, códigos y constituyentes de los textos dramáticos. (Villegas, 2000, p. 33)

De alguna manera, se concreta la creación de un problema como objetivo, al que se aludió anteriormente como premisa de Müller. La pesadilla, ahora, desde la forma; Hamlet vuelve a bailar con el ángel de la historia. En este caso, en un ciclo interminable, el de la idea que deviene en primer término palabra o sonido ineludiblemente, incluso entonces necesita del tiempo y por ende del espacio para concretarse, materializarse de alguna manera, anclarse: tiene irreparablemente una carga ya escénica, ligada a la representación.

Ya en el campo de la imagen, para acercarla al teatro, Jaques Aumont, quien entiende la escena desde lo visual, acude a conceptos de la ciencia de la comunicación y del cine. Recuerda que el marco y el encuadre son elementos de la escena, por eso las imágenes en el teatro son idénticas y también referenciales por su carácter de fabricación. Al hablar de escena, esta es un área de actuación en el teatro (Adame, 2005). Al transitar por este montaje en particular, las concepciones de escena y marco se ven desafiadas visualmente incluso:

Si la imagen es un objeto, si tiene por ello unas dimensiones, un tamaño, igualmente no es limitada. La inmensa mayoría de las imágenes se presentan en forma de objetos aislados perceptivamente, si no siempre materialmente, y este carácter limitado, muchas veces separable, o incluso movilizable, de la imagen es también uno de los rasgos esenciales que definen el dispositivo. Ninguna noción ha encarnado mejor estos caracteres que la de marco. (Aumont, 1992, p. 152)

En este caso, en las tablas es pertinente preguntarse dónde ocurre la acción y abrigar todas las posibles respuestas en los marcos que literalmente suben y bajan sobre las tablas; que definen las perspectivas de un personaje, un momento, una imagen, un recuerdo o una foto; que albergan a un tiempo la ternura, la furia, el deseo, el exceso, el miedo, la violencia y quizás hasta el amor.

El cuestionamiento continúa en el límite que establece este mismo autor en torno a la escena como un espacio real, un lugar imaginario y un fragmento de acción dramática. ¿Es posible delimitar a las tres ideas en momentos como el referido, es posible establecer un único tiempo? En esta obra de Müller se introduce al *Angelus Novus*, que se proyecta en el fondo del escenario y lo abarca todo. Walter Benjamin (2008) se referirá a él como el símbolo del tiempo cíclico, no lineal en su texto *Sobre el concepto de historia*. En él camina la historia de una mujer que vuelve de la muerte las veces que sean necesarias para ser asesinada. La teatralidad remite a una sociedad donde la figura femenina está siempre ligada al sacrificio, donde el femicidio es poco y difícilmente perseguido.

Para Féral, la teatralidad no es una propiedad, sino un proceso que se permite gracias al efecto de encuadramiento, creando un espacio otro (Adame, 2005). Así transforma lo real al sujeto, al cuerpo, al espacio y con ellos transgrede la cotidianidad. A su vez:

La teatralidad remite al fenómeno de recepción vivido por un sujeto que ve algo, en ese sentido la *teatralidad* deconstruye, decodifica y construye un objeto que el sujeto mira. Siempre hay alguien a quien se dirige un mensaje y que lo recibe, lo decodifica, lo construye. (Féral, 2003, p. 16)

Visión que se complementa con lo desarrollado por la misma autora en su reciente texto *Teoría y práctica del teatro: más allá de los límites*, al señalar que “el acto performativo se inscribiría, por lo tanto, contra la teatralidad, la cual crea sistemas de significación y remite a la memoria” (Féral, 2015, p. 190).

Resulta interesante como en esta obra posdramática la mirada ya no es guiada por el encuadre, es libre de seleccionar, y este montaje potencializa esta cualidad. Para Evreinov, la teatralidad abriga el instinto humano de transformar la apariencia de lo natural, el placer que produce el travestismo (Adame, 2005) y ese deleite se desborda literalmente en esta obra en múltiples posibilidades simultáneas.

La sensación es la de una narración de la obra presentada o de un recuerdo. Vínculo que remite a los lazos iniciales de Müller con Bertolt Brecht, a quien admiraba profundamente, pero en este caso no prima la presencia del teatro épico, sino la experiencia íntima y personal, su gradual y delicado descubrimiento. Su propuesta toma de Brecht el germen del cuestionamiento, pero en lugar de llevarlo por la senda del distanciamiento, lo hace utilizando la ruptura de la forma propia del *avant-garde*, utilizando este procedimiento al extremo. Evita entonces, con maestría, la inquietud despertada en Barthes cuando señala que:

Uno de los grandes peligros del teatro político es el miedo a caer en el formalismo burgués; este temor ciega hasta el punto de volver al exceso contrario: el teatro realista sucumbe demasiado a menudo bajo la timidez de la dramaturgia, el conformismo del lenguaje; para evitar la anarquía, se cae fácilmente en la incorporación de viejas formas usadas del teatro burgués, sin comprender que es la materia misma del teatro y no solo la ideología que debe ser repensada. En esto la vanguardia puede ser útil. (1983, p. 100)

La utilidad, en los límites del arte, en Müller asombra. Dentro de este nuevo momento del teatro, su carácter político no se concreta por los abusos que pone en escena, alcanza esta cualidad por el modo de representación al que responde y puede serlo sin la narración, como en este caso. Lo político no radica en el tema, sino en la forma de percepción que genera (Lehmann, 2009). Es imposible continuar indiferente o complaciente ante la escena.

El punto de partida del autor, un texto que no se puede montar, pues así cataloga Müller a *Descripción de un cuadro*, es más que pertinente y necesario en el teatro, es el reto que reclama y el resultado evoca una realidad que ya no se debe evadir.

Finalmente, Adame, al considerar el lenguaje poético que desplaza a los signos naturales para convertirse en arte, recapitula las propuestas de Jorge Dubatti, se evidencia como en este tipo de obras, la comunicación no confronta a la audiencia, a diferencia de las vanguardias que le anteceden. Más allá de eso, permite una exploración personal que cuestiona al individuo, le permite reconocerse y reconocer a todos los participantes de la experiencia. Posteriormente, Dubatti (2014), en su texto *Filosofía del teatro III*, al abordar la relación de este arte con la muerte, en lo que concierne al espectador señala: “Cada espectador, cada público, proyecta sobre esa ausencia sus propias preocupaciones, deseos, construcciones subjetivas” (p. 138).

Crudezas sexuales

La muerte en *Descripción de un cuadro* evoca el hecho que enunciaba Michel Eyquem de Montaigne, sobre la característica humana de vivir más con los muertos que con los vivos que, para Alberto Hernando (2005) en su libro *Ciclo*, ya no es hoy en día una condición inmutable como lo era antes, pues considera que la solemnidad que acompañaba el paso entre la vida y la muerte se ha perdido. La publicidad intenta sumergir a la sociedad en una aparente eterna juventud, que distrae a los individuos de su propia agonía y del mundo en el que viven, sin embargo “desde que nacemos la muerte nos acompaña y crece intestinalemente en nuestro cuerpo, hasta saturarlo convirtiéndose en cadáver” (Hernández, 2005, p. 146).

Para Lehmann (2009), el teatro es una transformación como es también la muerte, las múltiples muertes simbólicas en escena lo ligan irremediablemente con ella. La ceremonia se superpone al drama. Jean Genet, uno de los referentes de Müller al que le une un placer mutuo por

la catástrofe, considera que el teatro nos aproxima a los muertos, él lo concibe como una fiesta ofrecida para ellos. Las obras posdramáticas encarnan la experiencia del presente y para Müller esto se debe a que en realidad todos estamos muriendo.

En uno de los mitos del libro primero de *Las metamorfosis* (de Ovidio) las moras se tiñen de rojo y su color se explica fácilmente, han absorbido la sangre de un cuerpo amante. El teatro se le asemeja ahora al deceso, al producir una transformación en todos los niveles, una transformación que nos llega por todos los sentidos, entre el color de las moras que utilizan los actores y que evoca un fin certero, como el vino que se bebe y brinda en el escenario.

Por otro lado, mientras la sociedad trata de borrar a la muerte, libera la sexualidad, como las naranjas que ruedan por el escenario, a las que los personajes continuamente se acoplan, y que se absorben como si fueran el sexo de una mujer. La muerte ocupa el espacio prohibido que queda vacante, a ella se le destina la manzana del pecado que en la obra los amantes se reparten y rebanan conjugando la tensión sexual y la violencia. La muerte se disimula y se disfraza como en la vida, cuando llega a ser maquillada en la faz de quien ahora la encarna para esconder los colores que la delatan. Es posible entonces recordar las reflexiones de Alberto Hernando (2005) y concordar con ellas, en comparación al sexo, hoy en día, solo la muerte es pornográfica, solo en ella se guarda el misterio.

Una mujer vuelve, una y otra vez a los brazos de quien la besa, viola y asesina, ¿cómo podría el mundo patriarcal cuestionar la violencia ejercida por la mujer sobre sí misma? Todavía tiene mucho trabajo pendiente para restaurar la deuda histórica que evita solventar; pues de alguna forma, esos excesos aparentemente menores también lo perpetúan. Sin embargo, por momentos la violencia se invierte, al evadir la responsabilidad implícita que esta contiene, en un intercambio macabro, le otorga roles también crueles a ella, pues en un sistema perverso, nadie escapa. Ella tampoco puede ya ser diferente,

igual que él, a quién es imposible no cuestionar por la brutalidad de sus actos y al que en escena también vemos frágil. Se intuye el dolor masculino de quien quiere ser distinto, pero está arruinado ya, pues esa opción también le fue negada y no le queda sino lidiar con sus muertos, con lo que en él jamás tendrá vida; él se condena a no ser otro, una y otra vez; ella se condena al volver y el dibujo de sus cuerpos abrazados en el paisaje todo lo justifica. Como fondo musical, llena de pasión, ternura e intensidad, la voz en francés de Bertrant Cantat nos susurra su propia condena a prisión por el asesinato brutal de su novia, y desde la ebriedad nos llega el testimonio de Müller, confrontado al suicidio de su esposa.

En escena la actuación sorprende, el cuerpo se potencia libre de la mente como lo recalca la directora, quien enfatiza como este se toma a los actores. Alexandra Londoño en la dureza, el sin sentido, la sensualidad y la crueldad. Mónica Ramos, en el juego, la ternura, el dolor y el descubrir. Christian Valle, en la potencia del hacer en el hacer. Luego, en futuras temporadas, este papel es retomado por Santiago Rodríguez, explotando la dualidad sensible del personaje masculino.

Pero ¿qué se contempla en esta superposición de capas que construyen imágenes? Tras una obra posdramática la impresión según su principal teórico es la de salir de un sueño extraño, donde todos los elementos tienen una esencia distinta, y con la convicción de haberlo vivido. Como esas obras tan celebradas en las que la comprensión racional es sobrepasada, en las que el público se introduce magnéticamente, a partir de sus propias asociaciones. El mecanismo utilizado es descrito por Jean-Frédéric Chevallier, en su artículo “Fenomenología del presentar”, de la siguiente manera:

Tocamos aquí el deber de modestia del artista: su trabajo no sólo lo conduce a escoger elementos con alto potencial, a trabajar sus consistencias singulares para aumentar este potencial, luego a buscar qué otros elementos adjuntarles para que haya distancias virtualmente productoras de terceros, sino, también a producir huecos en

el material ya montado, agujerear el tejido constituido hasta ese momento —para así aumentar la cantidad de “y” virtuales para el momento por devenir que será el presente del espectador—.” (2011, p. 73)

Se integra, entonces, una profunda reflexión sobre la violencia, la muerte y el sexo, cercana al desvanecimiento de ideales tardíamente caducos en la sociedad de la que en esta ocasión emerge y genera una profunda y sensible aproximación a las dinámicas del patriarcado, en las que a futuro sería posible profundizar. Especialmente, al considerar que según la ONU, en América Latina diariamente mueren asesinadas nueve mujeres, muchas de ellas son víctimas de sus parejas, donde en países como México, “más de 12 millones de mujeres soportan el terror en el interior de sus casas, en la intimidación de su relación” (El País, 2018). Realidad no muy distante a la del resto de la región.

Müller otorga libertad para que su texto se materialice en el caos que fuere y el montaje aquí descrito agradece la invitación. El público ya no puede completar lo visto, sin sumergirse en él. La muerte lo cuestiona, lo envuelve, junto al deseo, a la pasión, como a ellos, más vale sentirlos que explicarlos.

Bibliografía:

- Adame, D. (2005). *El elogio del oxímoron*. México: Universidad Veracruzana.
- Alcántara, J. (2010). *Textualidad: textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (1983). *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Obras, libro I*, (vol. 2). (pp. 303-308). España: Abada.
- Cardullo, B. (2001). *Theater of the Avant-Garde*. Londres: Universidad de Yale.
- Carrera de Teatro (Productores) y Rodríguez, S. (Director). (2016). *Proyecto Academia en escena: foro sobre la obra Descripción de un cuadro*. Ecuador: U.C.E.

- Chevallier, J. F. (2011, enero-junio). Fenomenología del presentar. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(1), (pp. 49-48).
- De toro, A. (2004). *Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial?* España: Iberoamericana.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro* III. Buenos Aires: Atuel.
- El País. (2018, noviembre, 25). América Latina, la región más letal para las mujeres. Recuperado el 26 de noviembre del 2018, de https://elpais.com/sociedad/2018/11/24/actualidad/1543075049_751281.html
- Fediuk, E. (2005). Prólogo. En *Elogio del oxímoron*. (pp. 13-28). México: Universidad Veracruzana.
- Féral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Féral, J. (2015). Teoría y práctica del teatro: más allá de los límites. En *Antología de teorías teatrales* (pp.177-232). España: Artezblai.
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica teatral*. Madrid: Arco Libros.
- García Barrientos, J. (2014). *La razón pertinaz*. España: Artezblai.
- Hernando, A. (2005). *Ciclo*. Barcelona: Icarí-Antrazyt.
- LaInformación.com (2013). Bertrand Cantat afirma que esta “convencido” de que iba a morir en prisión. Recuperado el 16 de agosto de 2016 de http://noticias.lainformacion.com/policia-y-justicia/homicidio/bertrand-cantat-afirma-que-estaba-convencido-de-que-iba-a-morir-en-prision_VBOmT7A6kmAjs3rATyvGt5/
- Lehmann, H. (2009). *Postdramatic Theater*. Londres: Routledge.
- Lehmann, H. (2010). Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después. En *Repensar la dramaturgia* (pp. 311-352). España: Centro Párraga.
- Rodríguez, A. (2010). *Descripción de un cuadro: el teatro como lugar de la escritura de la historia*. Buenos Aires: UBA.
- Sánchez, A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Madrid: Universidad de Castilla.
- Savater, F. (2015). *La aventura del pensamiento*. España: Debate.
- Scharfenberg, U. (1995). *El teatro es crisis*. Recuperado el 1 de mayo del 2018, de <http://www.nexoteatro.com/Heiner%20Muller.htm>
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. España: Cátedra.
- Villegas, J. (2000). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Estados Unidos: Gestos.

1.3. La animadversión por la imagen y su potencial como herramienta para la aproximación al acontecimiento escénico posdramático. *Descripción de un cuadro* y la oportunidad de redefinir los límites entre el teatro y el arte de *la performance*

Jorge Poveda Yáñez
Universidad Central del Ecuador

Resumen

Las transformaciones filosóficas y técnicas en la construcción del arte escénico contemporáneo son el resultado de prácticas transdisciplinarias que durante el último siglo han agujereado la noción del teatro como el encargado de la puesta en escena de los textos de autor. No obstante, la recepción y la crítica del acontecimiento escénico parecerían seguir imbuidas en parámetros que lo califican y valoran en función del cumplimiento y claridad que tienen para transferir una fábula y comunicarla efectivamente, lo que, contribuye a que el arte de la escena siga enquistado como una práctica parasitaria de la literatura y por sobre de todo, de la lógica en la que esta se sostiene. En tal sentido, el influjo del arte de *la performance* representa una revitalización tanto para los hacedores como para los espectadores de teatro, en lo tocante al tratamiento que se hace de la acción en la escena, a su ejecución y valoración. Esta injerencia ha enriquecido las soluciones escénicas que se proponen, reconociendo al acontecimiento teatral como el punto de entrecruzamiento de múltiples lenguajes o vertientes signícas (cromática, proxémica, la expresión del cuerpo, luminotecnia, etc.), las mismas que ya no estarían subyugadas a satisfacer la linealidad de una historia hegemónica, sino a poner de manifiesto otros vectores de sentido que resultan de las posibilidades expresivas propias de la disciplina o medio del que provienen. Este nuevo concierto de discursos, en donde el texto de autor entra a dialogar en igualdad de condiciones, se presta a la anfibología y a una bulliciosa ambigüedad que se emancipa de la lógica de lo cotidiano y de la literatura. En tal medida se hace necesario configurar nuevas herramientas y aproximaciones al acontecimiento teatral, asistidas de los estudios de la imagen y de la visualidad, que permitan recuperar al teatro

como el arte aventajado para la composición, exploración e indagación de múltiples materiales, pero que cuentan siempre con el cuerpo humano como vértice para ejercer la presentificación del instante que se da en la comunión del convivio.

Palabras clave: cuerpo, imagen, *performance*, posdrama, teatro, visual

Abstract

The philosophical and technical transformations within the contemporary performing arts are the result of transdisciplinary practices that during the last century have pierced the notion of theater as the one in charge of the staging of author texts. However, the reception and criticism of stage events seem to be still imbued in parameters that qualify them, depending on the fulfilment and clarity they have to transfer a fable and communicate it effectively, which contributes to the perspective of scenic art as a parasitic practice of literature and of the logic that sustains it. In this sense, the influence of performance art represents a revitalization both for the makers and the theater spectators, rewarding the treatment of the action in the scene, its execution and evaluation. This new approach has enriched the stage practices, recognizing the theatrical event as the crossing point of multiple languages or influxes (chromatic, proxemics, body expression, lighting, etc.), which would no longer be subjugated to satisfy the linearity of a hegemonic history, but to show other vectors of meaning that result from the expressive possibilities of the discipline or medium from which they come. This new concert of speeches, where the author's text enters into dialogue under equal conditions, leads to amphibology and a lively ambiguity that emancipates itself from the logic of everyday life and literature. To such extent it is necessary to configure new tools and approaches to the theatrical event, assisted by the studies of the image and visuality, to allow theater to be recovered as the outstanding art for the composition, exploration and investigation of multiple materials, but always with the human body as the vertex to exercise the presentification of the moment that is given in the communion of the conviviality.

Keywords: body, image, performance, posdramatic, theater, visuality

Que al final de la función Madeleine Loayza quiera oír comentarios de la audiencia es pedir que otros hagan lo que ella no ha hecho; esto es tan desafiante como comprensible, pues, tras sentarte a ver como tus comensales devoran el festín que has preparado, debe ser más que natural (primera, pero intuyo no última vez que usaré esta palabra en el presente artículo) buscar en quienes están sentados del otro lado de la mesa una ceja levantada, una boca torcida, un puño sudado ¡Aunque sea un eructo! —hablando de naturalidad— pero no; no hay nada que un invitado a este banquete pueda decir como para retornar la conmoción que ha sido obsequiada, ¿y qué es eso que ella no ha hecho?, poner en palabras lo que los otros lenguajes ya declararon; ése es precisamente el mérito más grande de este trabajo: un acto de generosidad, de obra, de omisión, pero no de palabra. *Descripción de un cuadro* es un esfuerzo por dejar de hacer, por dejar de interrumpir ese vector discursivo que las cosas kantianas están emanando incesantemente y cuyo flujo entorpecemos con nuestro apetito de atravesarlo todo con el orden de lo racional. Esta es la dirección que ha tomado la obra: un ánimo por permitir, un *laissez faire*, no como sinónimo de encogerse de hombros sino como un profundo acto de respeto cósmico para inaugurar un silencio que deje de pisarle los pies a los otros discursos que se están manifestando al margen del lenguaje hablado. Eso es lo que Madeleine y este grupo de actores han hecho, o mejor dicho: han dejado de hacer y se les agradece por ello.

Quiero recordar a Miguel Ángel, cuando aseguraba que su titánica labor no era más que el resultado de retirar, de quitar, de omitir, de esquivar todos los escollos presentes en el mismo mármol y que constituían obstáculos para que se manifieste esa verdad badiouiana que no le debe factura al orden de las cosas ordinarias —que como una canción en bucle está enquistada en nuestros oídos gracias al parlante de alto alcance que es la cultura—; sino que poéticamente se poliniza a sí misma, humedeciendo la realidad particular que plantea con profundas acciones hermafroditas que dan continuidad a una especie de seres que

están existiendo a partir de —y circunscritos a— este mundo artístico confeccionado, volviendo siempre al mismo para reverdecerse. En *Descripción de un cuadro*, cada acción es un derecho y un revés para redondear efectivamente este tejido escénico que les otorga a los actores la posibilidad de existir *forward-facing* en ese presente compartido que dura la casi hora y media de representación. No obstante, el mérito de tales acciones no radica en paralelizar con el mundo “real”, componiendo un hermético universo diferente, pues ello sería un común denominador de cualquier obra de arte con potencial autopoietico; sino que tienen un valor en sí mismas que no está supeditado a discursos académicos, estéticos o artísticos (sin querer decir que los repelan). Los actores se despliegan con un nivel de minucia, de precisión y de riesgo tal, que el atractivo de sus operaciones no es parásito de justificaciones retóricas o curatoriales, sino que, ostentan una calidad que puede ser apreciada por varios tipos de audiencias. Esto amplía, desde lo concreto, la posibilidad de *Descripción de un cuadro* de ser paladeada por un público que va desde los más especializados y entendidos en el arte escénico, hasta espectadores novicios. Particularmente porque no se está ante una obra que carezca de sustancia y trate de redondearse desde las peroratas de su creadora, situación que se ha visto en tantísimas piezas del arte contemporáneo. Por el contrario, la propuesta ofrece la oportunidad de ser vista desde distintas aristas, y como una especie de oráculo, permitir al observador sumergirse hasta el límite de sus propias posibilidades, según su experiencia o experticia, pero por encima de estas, se está ante una incontrovertible sustancia, vasta, que aúna partituras corporales, multimedia, sonoridades, interdisciplinariedad y un conjunto de soluciones escénicas, que hacen que el acontecimiento teatral se despliegue de forma innovadora sin obviar la materialidad y fisicidad de este arte que en últimas, implica la pericia de diversificar las formas en las que los cuerpos componen y reformulan el espacio con su presencia.

El trabajo de Madeleine Loayza es el del sujeto del cuarto oscuro que revela las composiciones que interrumpen la quietud del agua con

su aparecimiento, —un rostro en la tina de revelado, un paisaje entre estepa y sabana abriéndose paso entre el líquido, una familia que se abraza en medio del alumbramiento positivado— y un instante antes de alcanzar la fotofobia, Madeleine y este grupo de actores, han traído a la luz estas imágenes sin sobreexponerlas, colgándolas en el cordel de revelado —que es esta performance que se nos presenta— y muestran ante nuestros ojos, composiciones hechas desde un enfoque performático, conectadas entre sí por coyunturas que también son interrupciones, hechas por un personaje (interpretado por Mónica Ramos) que desde el inicio de la presentación, maneja el elemento cámara fotográfica y quien reluce, bajo la lógica de los actantes como “la curiosidad”. Ella asiste, observa, atestigua, interfiere, se horroriza, interpreta, traduce, interpela, representa, enmarca y conecta la historia vivida por la pareja de los otros dos personajes: un hombre y una mujer (Santiago Rodríguez y Alexandra Londoño) que tratan de completar una cena que no parece servir otra vianda que la muerte misma, de tentempié, de plato fuerte y de postre, siempre la muerte, una y otra vez, pero no una muerte como clausura definitiva, sino como pasabocas entre un cuadro y el próximo. Estos son congelados y luego obliterados por el agenciamiento de marcos de distintas dimensiones colocados en el piso, así como también por la cámara fotográfica mencionada anteriormente; lo que, traigo a colación no solo para justificar las metáforas hechas sobre centros de revelado, sino porque creo que se constituye en un aspecto medular del discurso de esta propuesta; pues con cada enmarcación que los actores hacen de la disposición de sus propios cuerpos sobre la escena, con cada encuadramiento y con cada captura, además de remarcar una composición y una imagen, inclinan a la audiencia a reflexionar sobre la injerencia del observador sobre lo observado y sobre la posibilidad misma de hacer tal distinción sujeto-objeto. El posicionamiento, la distancia, el momento y la duración de la acción de enmarcar es cada vez más rotundo sobre las connotaciones que se levantan respecto de lo enmarcado. De tal forma que provoca volver una y otra

vez sobre la imposibilidad de mostrar imágenes arbitrarias o neutras, pues, como se muestra en *Descripción de un cuadro*, los dispositivos de encuadramiento configuran el sentido de la imagen y a la imagen misma como algo separado de todo lo demás. Así entonces, el acto de mirar se revela como un acto creador.

Considerando la anfibología a la que se presta el texto de soporte sobre el que fue creada esta obra —pues la dramaturgia de Heiner Müller ha demostrado su voluntad estructural de ser colonizada, polinizada y completada por la visión de quien o quienes se embarquen en la tarea de escenificarlo— creo que cabe, a manera de cierre provisional, la pregunta de si esta propuesta escénica despliega efectivamente lo que el autor quería decir, parecería quedar terriblemente desplazada y su formulación resultar impertinente, pues la deducción a la que encamina este montaje no va tanto en la dirección de la posibilidad de descifrar y trasladar la visión del autor de un texto empleado, sea teatral o no, sino sobre la generosidad de la escena para recibir signos provenientes de diversidad de lenguajes (lumínicos, sonoros, literarios, cromáticos, corporales, etc.); al tiempo de su tozudez para someterlos todos al imperio de la presencia de los actores, que presentifican con sus cuerpos un discurso masivo que es recibido por medio de un acontecimiento teatral cuasi-político, porque es colectivo, porque no enciende una luz artificial iluminando un único rostro alienado con espalda encogida y pulgares adiestrados, sino que invoca a una comunidad contingente para luego fulminar, no a la obra escrita, pero si a la idea de la univocidad de su significado.

Porque retorna al sonido, al cuerpo, al movimiento, a la información que habla por sí misma, y que nos aterroriza por su imponente autonomía; porque nos restriega lo injusta que es nuestra labor de tratar de darle sentido a cada cosa dentro de una estructura, simultáneamente excluyendo todas las otras posibilidades de semiosis; porque nos comprueba lo ridículo de nuestra convicción de que somos los humanos los encargados de mediar entre los significados y los significantes, cuando

ellos mismos alcanzan la plenitud en la vastedad de su indeterminación. Por todo esto, me resulta más oportuno estudiar a *Descripción de un cuadro*, por medio de las imágenes que va componiendo, antes que obligarle a agotarse a sí misma en un discurso inescrutable de lo que quiso decir.

Debe ser por eso que la imagen genera tantas animadversiones, porque destila toda la racionalidad y nos retrocede a un estadio de aprendizaje que implica una recepción más dadivosa, que no implica tantas interferencias como sí ocurre con las transferencias mediadas por el lenguaje (lingüístico).

Lo visual es básicamente pornográfico, lo que equivale a decir que tiene su fin en una fascinación ciega y completa; pensar en sus características se convierte en un complemento de esto, si no existe disposición a traicionar su objetivo. En consecuencia, las películas pornográficas no son más que el efecto potenciado de las películas en general, que nos piden que miremos fijamente al mundo como si fuera un cuerpo desnudo. (Jameson, 1990, p. 1)

Fredric Jameson no es el único iconoclasta, sino el continuador de una tradición de desprecio por lo visual, que ya estaría desde el Deuteronomio: “El día en que el Señor habló con ustedes de en medio del fuego, en el monte Horeb, no vieron ninguna figura. Tengan, pues, mucho cuidado de no caer en la perversión de hacer figuras que tengan forma de hombre o de mujer, ni figuras de animales, aves, reptiles o peces.” Tal malquerencia prosiguió en el imperio Bizantino, cuando cientos de obras de arte con imágenes de Dios fueron eliminadas por ser consideradas “demasiado paganas para envasar lo divino” —como recuerda Spregelburd sobre la restauración catástrofe del Ecce Homo—. En todos estos vilipendios hacia la imagen, encontramos un común denominador que nos remonta a Platón y su mito de las cavernas, que nos advertía del defecto de todo lo que aparece en la realidad, por ser una imitación del mundo de las ideas —dimensión platónica—, luego, los

artistas, que hacen imágenes de estas imágenes, estarían chapoteando en copias de la copia. Es en esta preocupación del famoso ateniense en donde radica el desprecio subsiguiente hacia la imagen, arguyendo que ella no es fiel, ¿pero por qué reducir la validez de la imagen en función de su fidelidad? ¿No sería reducir la existencia de la imagen como medio, en lugar de como fin en sí misma? ¿O es que la naturaleza de la imagen se agota ontológicamente en su dimensión referencial? ¿Por qué la fidelidad preocupa tanto? ¿Es la herencia de esta preocupación la que ahora nos ofrece mentiras en 4k?

Descripción de un cuadro desencadena unas historias que subsisten de manera subterránea, como topos discretos que emergen cuando uno de los actores levanta el marco, desterrando a la imagen de su lugar de nacimiento, y al mismo tiempo, dándole la oportunidad de lesionar a quienes habitan ese otro lugar desde donde observamos; por lo que, se va configurando —según la prelación de la utilización de los marcos— un diseño de circuitos que nutre esas imágenes que luego brotan por medio del artificio del cuadro, ese cuadro enmarcador, cómplice y portal, que ya dejaría enigmado a Ortega y Gasset y que ahora sirve como artífice principal de esta obra para hacer la entrega a la audiencia de esos signos, que no siempre son entendidos; ¡y a Dios gracias! —a él y no a todas sus imágenes improbables—. Si las personas entendieran los signos en su totalidad, seguramente muchos de ellos ya habrían sido escondidos o discontinuados, pero no, los tenemos pavoneándose sin que nadie salga de la parálisis de la estupefacción: el cáliz cada domingo, el círculo en el que se sientan las personas a compartir, la corbata alrededor del cuello, el podio que jerarquiza, la máscara sobre el rostro y otros más que yo aún no sospecho y que están ridículamente latentes como un brazo extendiendo una copa de vino que nadie termina de tomarse; y yo mientras tanto seguiré bendiciendo y agradeciendo a quienes no lo hacen, porque ese signo inconcluso sigue viajando, hasta la consecución de su fin —hasta que alguien decida beber finalmente de su contenido—.

Ese ofrecimiento de signos-imágenes que los actores ayudan a manifestar en escena y que estrechan en dirección del público demanda una recepción activa —por más petrificados que nos haya dejado este montaje— que se vuelve sublime. El atestiguamiento de esta obra ayuda a que tal término deje de ser un halago excesivamente difuso gracias a la complementariedad de la percepción y la experiencia vividas. Tomemos al estudio de Nicholas Mirzoeff: “Lo sublime es la experiencia placentera que representa lo que en realidad sería doloroso o aterrador y que conduce a la comprensión de los límites de lo humano y de los poderes de la naturaleza” (2003, p. 37), aunque para desmigajar a *Descripción de un cuadro*, quizás nos sea de mayor utilidad lo planteado por Longino: “Nuestra alma es exaltada por la verdad sublime, realiza un vuelo altivo y se llena de alegría y orgullo, como si ella misma hubiera producido lo que ha sentido” (Bukatman, 1995, p. 266). Esta teoría marca una analogía con los últimos hallazgos de la neurociencia en términos de las neuronas espejo y de cómo su agenciamiento provoca en el cerebro de los espectadores, la activación de los circuitos neuronales idénticos a los que se activan en quien efectivamente ejecuta la acción. Este acontecimiento de recepción estética que es experimentado tan vívidamente y que probablemente sólo sea posible en el ámbito de la comunión teatral, porque se requiere de una neutralización de los peligros cotidianos que permita al alma embarcarse en tal “vuelo altivo”, está dada con el buen recaudo que configuran las salas, los museos, y las galerías para el individuo, pues un diluvio que inunda la alfombra de nuestro precioso living es solo horroroso, pero una fotografía que enmarque esta experiencia devastadora nos permitiría configurar el sentimiento sublime y recubrir dicho infortunio de una luz de hermosura tal, que la amenaza de vivirlo anularía, pero que la distancia de la observación ajena a sus peligros, posibilita. Todo este entendimiento de lo sublime permite revelar al proceso de enmarcación, ya no constreñido únicamente al acto de colocar un marco físico sobre algo, sino a toda la serie de encuadramientos, inclusive

mentales, que facilitan la recepción de un determinado material, como en este caso, de lo mostrado en el acontecimiento escénico.

Precisamente gracias a que encuadramos lo que estamos viendo como una “ficción” es que no nos consternamos al presenciar algunas de las acciones en *Descripción de un cuadro* que incluyen artificios con afilados cuchillos coqueteando con las tráqueas de los actores. Este factor de riesgo, levemente referido con anterioridad, sugiere, para el análisis de los movimientos de este montaje, un enfoque desde la performatividad, por lo que será valioso volcarse hacia lo desarrollado por Richard Schechner, quien con su noción del *twice behaved behavior* (2006, p. 29), dota a los actos, particularmente a los performáticos, de una cualidad de recuperaciones y reencuentros con aquello que se ha venido siendo, con aquello que se ha dejado de ser, incluso con aquello que se desearía haber sido y desde entonces no se ha dejado de no ser. Las acciones performáticas entonces, se develarían como construcciones operadas y ejecutadas en el espacio, cuya práctica y definición previa no anula ni resta la vivacidad de su actualización, cada vez que la obra se presenta, hecho que viene dado por el peligro intrínseco de los objetos y acciones propuestos en este trabajo. ¿Y aquello de que *la performance* es la presentación única e irrepetible de un acontecimiento? Si fuese el caso, ¿cómo justificar la existencia de festivales de *performance* en los que los mismos se repiten una y otra vez? ¿O esta misma obra performática que se ha presentado ya por cinco temporadas?

Con *Descripción de un cuadro* se presenta una preciosa oportunidad para desafiar lo ortodoxamente entendido sobre la *performance* (resaltando cómo su existencia sí se duplica en el tiempo) y entendiéndolo no como algo asépticamente separado del teatro en su sentido tradicional, sino como una corriente que lo revitaliza. Si se continúa con miradas obtusas respecto de estas dos disciplinas (*performance* y teatro) se caerían en equívocos como entrar en el convencimiento de que, en contraposición a la presentación sin repetición de *la perfor-*

mance, en el teatro las acciones siempre son idénticamente reproducidas. Toda actriz o estudiante de teatro puede asegurar, que por más pauta y partitura que sea una obra de teatro tradicional, jamás se logra la reproducción fiel de la misma, pues no nos encontramos ante objetos producidos de manera industrial, sino ante objetos estéticos cuya validez no radica en la fidelidad de su recreación. Pero aún hay más, si se trata de difuminar las certidumbres sobre el arte *performance*, analicemos el fenómeno de la obra performática a la que hoy nos enfrentamos, y que ha nacido en el seno de la academia, acogida por la institucionalidad y los circuitos de arte establecidos, como nos recuerda Josette Féral en “¿Qué queda del performance?”, cuando éste nació como la antítesis de la institucionalidad y como una propuesta radicalmente antiacadémica. Con todo esto queda ratificada la imposibilidad de sostener vigentes a las teorías del arte escénico sin una confrontación con la praxis.

Al tiempo que reordena el límite entre el teatro y la *performance*, *Descripción de un cuadro* constituye una impresionante confección, una propuesta acrisolada que calienta las manos, aún con el guante que presupone la representación teatral, y que hace sangrar la encía incluso antes de que uno sienta que ya ha masticado. Una obra que da una segunda vuelta de tuerca al naturalismo porque explora la posibilidad de encontrar un nuevo estado natural del ser humano, pero no del ser en sociedad (menos aún dentro de esta sociedad en particular), sino, un ser en un estado más primigenio e inmediato, más en sí de lo que es para sí, (tomando la estructura sartreana fiada) y que se reconfigura en el devenir de la exploración artística.

Conforme el chillido cítrico del ambiente da sus últimos silbatos, y la cena cervical se termina, los espectadores arrepentidos, de algo que no han hecho, se recuperan del acongojamiento para continuar estando, y aquí estoy, enfocando y encuadrando a cada momento con mis hambrientas fosas que ni siquiera cerradas interrumpen su labor confiscatoria, creando al tiempo que contemplan, confeccionando con cada

rejo, mutilando con cada vistazo, deteriorando con cada observación. No hay suficiente detergente para limpiar la mirada, que atestigua al tiempo que teje ese mapa de bits que ella misma configura, obturando la realidad con un giro de córnea a la vez.

Bibliografía:

- Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras: escritos sobre cine y teatro*. Manantial.
- Bukatman, Scott. (1995). The artificial infinite, en Lynne Cook y Peter Wollen, *Visual Display: Culture beyond appearances*. Seattle: Bay Press.
- Féral, J. ¿Qué queda de la Performance? Autopsia de una función; el nacimiento de un género, en Julia Elena Sagaseta (compiladora) *Teatro y artes III*, Cuadernos de Teatro N° 14, Instituto de Artes del Espectáculo Facultad de Filosofía y Letras (UBA) (En prensa).
- Ficher Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Jameson, F. (1990). *Signatures of the visible*. Nueva York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura de lo visual*. Barcelona: Paidós.
- Moreira, A. (2010) *Fredric Jameson y la esencialidad de lo visual pornográfico en la post-modernidad*. Gurupi: Editorial del Cardo
- Ortega y Gasset, J.(1967). *Meditaciones sobre el marco*. La Plata: UNLP.
- Sartre, J.P. (1963). *Crítica de la razón dialéctica*. Buenos Aires: Lozada.
- Shechner, R. (2006). *Estudios sobre la representación: una introducción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica .
- Spiegelburd, R. (2014). *Fronteras*. Cataluña: Arola.

1.4. Desgaste punto Müller o la incesante repetición del fin

Raúl Valles

Universidad Autónoma de Chihuahua, México

Resumen

El presente texto es un artículo de observación y comentario a partir de la puesta en escena del texto *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller, bajo la dirección de Madeleine Loayza. La mirada se centra en el concepto de desgaste y en la repetición como motor de la escena. Así mismo, se ensaya sobre la participación que el cuerpo desempeña en esta puesta, hallándose más próximo a la corporización o presencia de lo real que a la creación de un personaje. Los conceptos clave de desgaste y repetición pueden observarse a través de los actos que van ocurriendo, no de modo ficcional, durante el transcurrir de la pieza.

Palabras clave: desgaste, repetición, cuerpo, ocultamiento, aparecer/desaparecer, dramaturgia, puesta en escena

Abstract

The present text is an observation article and a commentary about the staging of “*Descripción de un cuadro*” by Heiner Müller, under the direction of Madeleine Loayza. The focus is on the concept of wear and repetition as the driving force of the scene. Likewise, it will be discussed the participation that the body plays in this setting, it has focused more on the embodiment or presence of the real than on the creation of a character. The key concepts of wear and repetition can be observed through the acts that will occur, in a non fictional fashion, during the course of the piece.

Keywords: wear, repetition, body, concealment, appear / disappear, dramaturgy, staging

Introducción

El hombre común tiene poco tiempo de haber aparecido en la dramaturgia y la naturaleza de la aparición implica que una vez que aparece ese hombre empieza su proceso de desaparición. Ese individuo, que ha aparecido hace poco tiempo, es aquel que ha quedado fuera o al margen de la existencia, es decir, que no tiene un papel preponderante y por consiguiente la sociedad no tiene sino cuestionamientos a su existencia. Es un ser que compite contra su propia desaparición pero que sin duda esa desaparición es igualmente insignificante como su aparición. “El hombre del siglo XIX era Dios encarnado en la humanidad” (Foucault, 2013, p. 121). El hombre-mujer del siglo XX y ahora XXI, y así parece exponerlo Heiner Müller: es la presencia del desgaste. El hombre-mujer de la dramaturgia de Müller es cada vez más hombre-mujer y menos Dios, cada vez más algo que termina, que acaba, que concluye, lo que conlleva al desgaste como una realidad que poco tiempo atrás no se consideraba como un hecho intrínseco a la vida porque la vida no acababa donde acababa la vida. La vida se entenderá ahora y se medirá ahora a partir del desgaste, ya que lo vivo es lo único y potencial que deviene en lo muerto puesto que no hay ningún otro fin al que nos conduzca la vida: vivir desgasta a tal magnitud que a lo único que empuja es a la desaparición y extinción del cuerpo. La vida es una franca y desigual competencia contra el tiempo, por eso Müller escribe pedazos de vidas, pedazos de vidas que no tengan el compromiso de sentirse vivos para ocupar un espacio-tiempo en escena y realizar una acción repetitiva y desgastante. Pedazos de vidas que más que a la encorporización del personaje conducen a la reflexión filosófica de la pérdida y el desgaste.

Descripción de un cuadro de Heiner Müller, con dirección de Madeleine Loayza, me coloca ante la repetición del fin, ante la única verdad absoluta que los seres humanos y todos los demás organismos vivos poseemos: el fin. Hay un punto en la escritura de Müller en la que se vuelve necesario presentar al objeto, personaje, ser o cosa como el ser humano no comprobable, ya que hay una fijación tremendista en estas

posturas posmodernas por el cuerpo, cuando lo único que desaparece o deja de estar es el cuerpo. En la etapa prenatal vamos apareciendo, es en esa etapa donde nos formamos un cuerpo, pero podríamos señalar también que es esa la etapa donde inicia el ocultamiento ya que no podemos habitar esta realidad sin estar ocultos en un cuerpo y es a través del teatro, (posiblemente, y dicho esto sin ningún matiz romántico) amén de las otras manifestaciones artísticas, en donde vamos apareciendo, asomándonos, pero también por donde se va dejando registro del traspaso de la acción a la imagen y de estas al objeto en una sociedad despedazada y caduca que intenta cada vez con mayor fuerza desaparecer al individuo común y desintegrar su rastro. Como contraparte la dramaturgia de Müller es un microscopio que permite ver los compuestos de los hombres-mujeres del siglo XX y ahora del siglo XXI: las palabras, y examinar desde ahí la arqueología que orienta hacia los núcleos conceptuales, aunque polémicos, de la actualidad del individuo y la sociedad.

No sé si valga decir que estas dramaturgias plantean la estructuración del objeto, y que por lo tanto, la acción mimética ha quedado sepultada (el cuerpo fingiendo hacer cosas o ser alguien más que no se es). El objeto no requiere de imitación porque el objeto es en sí inimitable a diferencia del sujeto. El objeto existe o no existe, puesto que es real y su realidad no requiere de ninguna clase de correlación con nada. Quizá sea este uno de los más grandes hallazgos, entre bastantes más, de la pieza dirigida por Loayza, a saber: la de-formación de la dramaturgia de Müller en objeto. El objeto es prueba de la existencia del fragmento, es decir, de lo no correlacionado, de lo que no tiene que pensar en el mundo para existir y sin embargo existe, es realidad a pedazos y no sólo pedazos de realidad, pero el objeto ha sido filosóficamente rechazado, pareciera, por ser demasiado estático y no participar en sí mismo en el devenir de las cosas. El montaje que ha hecho Loayza presenta mucho de estático, capas fantasmales que no transcurren a ninguna velocidad sino que nos hacen latente el desgaste o nos permite

diagnosticar el desgaste, y van convirtiéndose, a medida que avanzan (avanza por decir algo) en una simetría entre el desgaste y lo estático, algo que de entrada se antoja absurdo ya que el desgaste puede hallarse en lo estático, quizá sólo el desgaste del objeto. Quedamos así ante la gran desolación: el actor. Es esa la resonancia que proyecta en cada mínima acción repetitiva de la pieza potenciada por la incertidumbre de saberse objeto y al mismo tiempo saber también que va a morir. Pero no es la muerte lo que perturba y sobre todo desconcierta, sino el desgaste paulatino e incesante, gráfico pero también poético que se da mediante la relación entre vida, muerte y desgaste dentro del cuadro que no podrá ser nunca la misma relación que vida, desgaste, muerte: “El organismo funciona [...] de manera muy ambigua, para vivir pero también para morir, porque es bien sabido que el funcionamiento que permite vivir es justamente lo que produce al mismo tiempo la muerte” (Foucault, 2013, p. 102). Cabe aquí la pregunta si en lo estático hay algún tipo de funcionamiento, o dicho de otro modo, ¿qué es lo que funciona en el estatismo que llega a remitirnos al desgaste? Concretamente en la puesta en escena de Loayza de la pieza de Müller, algo que da la sensación de ese desgaste, son las relaciones no-narrativas, no-dramáticas, sino estáticas, que aparecen como una suerte de repetición de la contemplación de la duda y la incertidumbre que potencia el declive de la historia como acontecimiento racional y descriptivo, y extiende las presencias como espantos o aparecidos, que no hacen sino observarse en la perenne monotonía del desgaste que deja caer de golpe la cotidianidad. Considero, por tanto, que no es necesario evidenciar o describir las partes que constituyen la obra si el impacto de estas es más que latente, mejor apuntar que sobrepasan la idea de movimiento como elemento ineludible del teatro y convierten la escena en una escena-estampa donde la mirada del espectador se extiende, como es necesario extenderla cuando se está ante un cadáver.

Estamos frente al aspecto más simple y por simple devastador del aislamiento: un cuerpo estático y aislado detrás de un marco de madera

desequilibrado, que parece estar ahí por convicción propia. Está sentado a la mesa. No es la representación de un cuadro, sino la estrategia que ha hallado el tiempo para sentirse eterno e intranscurrible. Hay dos cuerpos más, dos mujeres que invariablemente, hagan lo que hagan, se embriaguen, tengan sexo, muelan fruta, se apuñalen entre sí o apuñalen al hombre o intercambien su abrigo, no servirá como progresión porque estos gestos señalan el desgaste y la repetición de aquellos que habitan en el cuadro de los condenados a repetir sin pausa y sin medida el paisaje de su fin.

Los cuerpos mienten en la magnitud pero no mienten en lo mínimo, no somos capaces de repetir lo que es real sino de fingirlo, sin embargo, la repetición es en sí misma característica de lo real. La repetición en *Descripción de un cuadro* sería: una figura sobre la silla, una figura sobre la silla, una figura sobre la silla como la constructora del cuerpo, aceptando que cuerpo es lo que se construye y no con lo que se nace, pero señalando también que la característica principal de esos cuerpos habitantes (o decoraciones) del cuadro en *Descripción de un cuadro* no es la de ser cuerpos sino la de ser objetos, objetos condenados a la resurrección, la interrupción, la discontinuidad, la manipulación, en una palabra, condenados a la repetición. Una figura sobre la silla no crea un cierto número de posibilidades sino que las anula, y es, una figura sobre la silla, de lo que se encuentra lleno el cuadro, una vez más podemos constatar el presupuesto del desgaste y no de lo que puede originar algún tipo de progresión o progreso. Se trata de objetos-máquina que ponen ante el contorno de la mirada del otro la conducta de lo arbitrario y no son sino medios de transformación del principio que rige el sentido como una relación definitiva entre el valor representativo y el objeto. Los objetos en este caso son: “Un conjunto de cortas marcas involuntarias [...] trazos a-significantes desprovistos de función ilustrativa o narrativa” (Deleuze, 1984, p. 5). Pero no nos confundamos; los objetos no son indefensos, ni pueden ser sepultados con el

peso de nostalgia alguna porque los objetos son memoria y la memoria tiene algo o mucho de repetición.

Hay una posibilidad de inferir el desgaste y padecerlo, y esa posibilidad es la de volverlo carne. Imagino que por ello Müller escribió dramaturgia y no se dedicó a las artes plásticas o visuales, porque es mediante la palabra que esos cuerpos devienen objetos y es también mediante la palabra que la visualidad de la ruina y de lo imperfecto se vuelve un signo vivo que desmitifica la acción y da a la imagen un doble efecto como existencia icónica pero también textual y la transforma en objeto. El desgaste se da por sugestión de los cuerpos-objeto que vemos en contraste con la palabra que se dice y que aparece meditativa como una oración que se dedica a algún santo o a alguna virgen. Pareciera que la palabra llega al espacio material de los cuerpos-objeto desde algún libro de oración por cómo está escrita mas no por lo que dice, y ese tipo de oposiciones crean una tensión extraordinaria que deshabilita los procedimientos lógicos de desciframiento en el lector-espectador y orienta hacia las siguientes preguntas en pos del desciframiento del lenguaje, no del empleado por la obra sino en el que se ha convertido la obra: “¿Qué quiere decir [...] y conforme a qué leyes esos signos quieren decir lo que quieren decir?” (Foucault, 2013, p. 43). Hablamos aquí de la construcción de una lógica propia, de un cosmos propio con su propia lógica semántica, semiótica, kinestésica, y demás, que nos hará apreciar, pero también descifrar, incluso decodificar, lo que tenemos delante de nosotros como dramaturgia. Alain Badiou señala que: “Los especialistas en el desciframiento de textos distinguen desciframiento y decodificación: el primero consiste en descifrar un texto cuya clave poseemos, y la segunda, un texto del que desconocemos la clave, la estructura misma del lenguaje” (Badiou en Foucault, 2013, p. 44). Es ese el caso concreto de *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller, en cuya concepción la directora ecuatoriana asume la puesta en escena como un acto que tenemos que decodificar y no sólo descifrar.

La noción de decodificación [...] reconoce que hay un mensaje y no sabe qué quiere decir, no sabe conforme a qué leyes los signos pueden querer decir lo que quieren decir. Es preciso, por tanto, que descubra de una sola vez lo que quiere decir el mensaje y las leyes en virtud de las cuales el mensaje quiere decir lo que quiere decir. En otras palabras, es preciso que la “obra” contenga no sólo lo que dice sino la clave de lo que dice. (Foucault, 2013, p. 44)

Habremos de tratar el montaje de Loayza como el mensaje que es o tiene en sí mismo la clave de la puesta en escena tal como ha sido puesta. El montaje nos lleva a explorar dentro de la propia lógica del objeto construido y nos reorienta en una dirección distinta a la de interpretar el texto desde su significación. En palabras de Müller, su texto es “Un paisaje más allá de la muerte [...] la explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta” (Müller en Lehmann, 2013, p. 45). Con “estructura dramática muerta” posiblemente Müller se refiere a la cancelación de la acción y de la mimesis como normas falsas, no del teatro, pero sí de la verdad existencial de los cuerpos-objeto, dado que su dramaturgia se muestra reacia a las respuestas que pudieran brindar los viejos cánones con respecto a la construcción de personajes y sobre todo a la progresión de la acción. Loayza parece entender esto muy bien, lleva el texto a un límite que exhibe la profunda y compleja relación entre repetición, desgaste y palabra; no así entre acción, narración, mimesis.

Cuando yo voy al teatro, noto que me resulta cada vez más aburrido seguir una única acción en el transcurso de la velada. En efecto, eso no me interesa lo más mínimo. Cuando en la primera escena se esboza una acción; cuando en la segunda comienza otra que no tiene nada que ver con la primera, luego una tercera y luego una cuarta, entonces se transforma en algo divertido y agradable, pero no es más la pieza perfecta de antaño. (Müller en Lehmann, 2013, p. 44)

El mensaje a decodificar no es o no está en clave de acción, narración o mimesis, es decir, (y esto aún le sigue costando trabajo aceptar

al teatro y a la dramaturgia) no está en clave dramática. El trabajo de Loayza transcurre bien mientras se mantiene alejado de las tonalidades del drama. No es algo que pueda combinarse, no es esto y esto, o esto más esto; sino esto y descartar aquello, y no sucumbir a las tentaciones del correlacionismo sean estas conscientes o inconscientes. Es decir, mientras menos “actúan” en una tonalidad dramática los actores más se mantienen en la sintonía de lo ajeno, de lo construido como estructura y ensamble a partir de una lógica propia, de lo que ostenta en sí mismo la clave de la decodificación de la puesta.

Hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia donde se enmarque la indiferencia por la muerte

“Hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos, casi sin dramaturgia” (Müller en Lehmann, 2013, p. 44), hace referencia a un teatro que se distancia del accionar dramático y la función narrativa de una posible trama; hace referencia a una palabra emancipada de su estructura y sentido dramáticos donde la palabra se transforma en un agente sonoro, plástico, aformativo y no performativo, donde la acción es suprimida en vez de escenificada. La acción, si es que es tal, se asemeja más a un mosaico de estampas que a la representación en su estatus de significado y sentido lógico. Lipovetsky escribió lo siguiente acerca de los cuadros hiperrealistas: “no llevan ningún mensaje” y “no quieren decir nada”, aunque en mi caso, el sentido de la frase anterior presenta un sentido positivo, puesto que hallo en ese no mensaje y en ese no querer decir nada la potencia de la precisión formal en la escrituración de la palabra que abandona todo propósito y necesidad de representar como hacían las obras previas al periodo de Müller, y es en esa ausencia teleológica donde este tipo de teatro encuentra su naturaleza final. En *Descripción de un cuadro* es sustituido el sentido trágico clásico por el sentido de la muerte cotidiana; la muerte indiferente aparece, una muerte que anestesia emociones como la culpabilidad y el pecado, y exhibe la fría superficie de la indiferencia como intercambio o suplan-

tación de la angustia, el dolor, el sufrimiento y la identificación, todas emociones movilizadoras, lo cual “sólo supone una indiferencia ante el sentido, una ausencia ineluctable, una estética fría de la exterioridad y la distancia [...]” (Lipovetsky, 1986, p. 37), y la superficie. “Se trata de una tragedia que renuncia completamente al modelo del conflicto, que no trata de representar la lucha de un ser contra otro ser, ni de un deseo contra otro deseo” (Lehmann, 2017, pp. 458-459), sino la lucha de ese ser contra su propio ser; la lucha de la potencia contra la potencia. Es un engaño creer que uno se protege cuando cierra las puertas, cuando se aísla. No hay forma de olvidar o de reprimir la cercanía de la muerte. Así, lo trágico es, al mismo tiempo, el estado de saber “a medias” y la fractura del “saber aparente” a manos de una realidad todavía más cruel “[...] (lo insoportable de la muerte y la imposibilidad del lenguaje de asimilar lo insoportable)” (Lehmann, 2017, p. 459).

Frente a la mortalidad, es decir, el momento en que hombre y mujer sucumben ante el tiempo y la durabilidad de éste, se comprueba una vez más a la vida como algo infinitamente insignificante, se vuelve un asunto apremiante encontrar una vida sin muerte, tema que ha ocupado e inspirado por siglos al arte y la literatura. La repetición sistemática de las acciones mínimas de los cuerpos-objeto en el montaje de Loayza, no obstante, persiguen lo contrario, tema este bastante contradictorio y complejo —dado lo aceptado como naturaleza humana— pues estos, reconociéndose materia inerte (palabra, cosa, objeto, memoria y no personaje) no están encaminados a la búsqueda de la inmortalidad de la vida, sino a la repetición de la muerte, que es sustancia y parte de la propia vida. Buscar la muerte, o mejor dicho, eternizarla en la repetición, se vuelve un acontecimiento contrario al sentido dramático. El tema de la inmortalidad es un tema de vital importancia y recurrencia en el pensamiento griego, pero es cosa de dioses, no de humanos. Las piezas de Müller no son entonces dramaturgia antiaristotélica, en cuanto a estructura solamente, sino también en cuanto a sustancia y espíritu; y con esto quisiera resaltar del trabajo que he visto en la sala del Museo de la Universi-

dad Central del Ecuador, el hecho de que la muerte ante la monotonía de los cuerpos y el ansia de la inercia da testimonio de la ausencia o de las ausencias, y evidencia el deterioro y pudrición de un pensamiento que soporta un sistema basado en la inmortalidad, y pone de manifiesto la indiferencia como el sentir último por las muertes cotidianas.

La dramaturgia como estructura dramática, reduce la posibilidad del albedrío humano a los resultados determinados por las consecuencias de los mismos actos del hombre-mujer; es decir, el fracaso, el error, la decadencia y desobediencia cuentan entre los comportamientos pre-establecidos como germen original de la existencia. “Han surgido otras ideas de lo que es el ser humano, el sujeto, la acción, que se distinguen de aquellas que subyacen a la creación del drama” (Lehmann, 2017, p. 23). Señalado esto, para Müller la posibilidad de aniquilar desde la dramaturgia la existencia como concepto, —y encontrar en la reiteración de la muerte la oportunidad para ensayar la sociedad— más que para la identificación emocional y la semejanza como convenio con el drama, se vuelve, no un asunto capital o de vital importancia, sino el hacha que corta de tajo las conjeturas de si es o pueden ser dramaturgia esas estructuras no aristotélicas, que no solamente refutan formas y contenidos, sino que dan al parloteo prosaico y cotidiano —no necesariamente narrativo— el estatus de poesía. “Hay un elemento trágico cotidiano que es mucho más real, mucho más profundo y mucho más acorde a nuestro verdadero ser que la tragedia de las grandes aventuras” (Maeterlink en Lehmann, 2017, p. 458). Sin embargo, la resistencia era y ha sido tal que “en una carta a Byron (octubre de 1815) Coleridge habla de los enanos trágicos que la naturaleza exhausta parecía haber estado en la necesidad de producir después de Shakespeare” (Steiner, 2000, pp. 89-90). Müller, y antes que él o a la par Maeterlink, Gertrude Stein, Brecht, Handke, Beckett, han matado a todos esos enanos y han puesto o mejor dispuesto ante la mirada del otro, el derrumbamiento de los mitos arquetípicos como sistema y forma de mensaje, como “modo de significación” (Barthes, 2010, p. 199), exclusivo del evento teatral en tanto que suceso

humano, y han puesto en estado de urgencia la necesidad de llegar a acuerdos con el mundo tal como es. Esto provoca, que la mirada del público se tope con un enfoque difuso y múltiple, compuesto de imágenes lo mismo perturbadoras que estáticas, lo mismo irritantes que petrificadas, lo mismo indignantes que suspendidas, holográficas, fantasmales y reales, rebosantes todas de perjurios y susurros sucios, repetición e indiferencia. Estos modos de dramaturgia exigen sus propias estructuras de ensamblaje, no aceptan el gobierno de la temporalidad dramática; es decir, de una temporalidad que tiene que ver con la acción mimética, sino que ésta otra temporalidad soberana de sí misma, destapada como una temporalidad asincrónica, soberana también de su propia realidad real y virtual simultáneas (una apropiación espacial desde arriba, desde abajo, desde a través, desde más allá, desde la acumulación, desde el vacío, el desgaste), marca el reverso del concepto de existencia poniendo el énfasis de la escena no en la vida como imitación, sino en la muerte cotidiana como verdad irreductible. “Müller explica que en el orden del drama no hay diferencia entre los vivos y los muertos, tampoco en la jerarquía. Los muertos están tan presentes como los vivos, y las máscaras eran solo la señal de que eran los muertos quienes hablaban” (Müller en Lehmann, 2017, p. 444). Penetramos así en el mundo de la materia sin clasificación, “el mundo de la materia desnuda” (Steyerl, 2014, p. 157), donde el objeto “se convierte en objeto de su propio relato para sí mismo” (Foucault, 2010, p. 65), “porque los signos (legibles) no se asemejan ya a los seres (visibles)” (Foucault, 2010, p. 63).

Pero justo aquí, en ese mundo donde hemos penetrado, en este teatro hecho con un mínimo de dramaturgia, donde la posibilidad de la acción y del conflicto se vislumbran casi imposibles y el Yo no se enfrenta con ningún personaje dramático (puesto que no lo es, y puesto que no los hay) sino que recurre a una suerte de escapatoria hacia su interioridad; se plantea la posibilidad que este tipo de dramaturgia sea descifrada como una vía de parálisis en la que en el centro de todo —si es que existe tal cosa como un centro de todo— siga estando la muerte

como asunto de la indiferencia y no del destino. La búsqueda final quizá sea llegar a inventar el silencio como única posibilidad de reclamo en potencia o resistencia (resistencia, ante todo, a la indiferencia ante la muerte no heroica) dados los efectos de la realidad cada vez más desentendida de los cuerpos *de a diario*, porque “resistir significa siempre liberar una potencia de vida que había sido aprisionada [...] —y también que— toda potencia es impotencia de lo mismo y respecto a lo mismo (de lo cual es potencia) [...] no significa aquí ausencia de toda potencia, sino potencia de no (pasar al acto)” (Agamben, 2016, pp. 35-38).

Una mirada diferente de los cuerpos es lo que nos propone Loayza en su montaje de *Descripción de un cuadro*, ¿cuántos tipos de miradas puede suscitar el mismo cuerpo, un mismo objeto, un mismo cuadro, una aparentemente misma estructura, la misma muerte? La potencia después de todo es la suspensión de la acción porque ésta puede hacerse y sin embargo no se hace: es la superficie de la dramaturgia donde se destituye la ilusión y queda la huella.

La pieza arroja una tesis concluyente y contundente, y es el deterioro o desgaste como gesto de un fenómeno tomado como sistema: la condición de violencia entre hombre y mujer posibilita la indiferencia, y muestra esa violencia como síntoma que carcome las superficies de un tejido social desde lo íntimo, incluso desde lo doméstico, y dispone un fortísimo problema de habitabilidad de los unos con los otros —según ideas de Lipovetsky—, desde el individualismo contemporáneo. Estoy contigo pero lo estoy sólo para hacer más fuerte la noción de soledad, puesto que es a partir del otro que puedo hacerme consciente del yo; (Derrida también menciona la imposibilidad de estar con el otro).

Los cuerpos en *Descripción de un cuadro* presentan una rara existencia, buscan de alguna manera su salvación con una ansiedad extrema pero encuentran en el otro el fastidio a sus planes egoístas, y el problema del individuo o de lo individual no está en el hecho de la búsqueda de la salvación sino en el intento por la autosalvación; pues tal postulado abre un abismo metafísico como instinto de preservación y subsistencia

—como deseo de aniquilar al otro—. Surge aquí la certeza paradójica de que para haber el *yo* forzosamente debe haber el *otro*, entonces cabe la pregunta: ¿basta con que haya habido el otro alguna vez? Seguramente una cosa así no sea suficiente y por ello la insistencia de la repetición, la insistencia en perpetrar el acto de la muerte del otro como una elipsis que se come la cabeza del tiempo lineal. Esa soledad, que se aprecia hacia el inicio del texto, como algo devastador, como un acto de dolor por la ausencia del otro, va develándose a medida que las palabras continúan como una elección consciente:

El problema previo es la relación con el otro, con otro como mediador. El otro es indispensable en la práctica de uno mismo para que la forma que define esa práctica alcance efectivamente su objeto, es decir, el yo. Para que la práctica de uno mismo dé en el blanco constituido por ese uno mismo que se pretende alcanzar resulta indispensable el otro. (Foucault, 1994, p. 57)

Una conclusión un tanto breve

Un cuerpo es un cuerpo, o tendría que serlo, no cabe duda de eso, sin embargo un cuerpo narrado por Müller o descrito por Müller deja de serlo para deformarse en el uso que se haga de este: recipiente, cuchillo, tarde, cocina, naturaleza, muerta —por supuesto—; se trata de este objeto ofrecido para este uso. La materialidad del cuerpo ya no es asunto que se deba a la naturaleza de las cosas, por consiguiente ese cuerpo deviene objeto a partir del momento que se usa. Durante este ensayo ha sido mi intención dejar en claro que en *Descripción de un cuadro*, texto de Müller, montaje de Loayza, el cuerpo es objeto y el objeto cuerpo en tanto que uno y otro se mantienen llenos y vacíos de significante en el instante de su existencia y en tanto que la historia, más que como historia, se ha proyectado como memoria habitable construida por esos cuerpos y eternizada por esos objetos que sin escapatoria terminarán siempre, o nunca, ambas como marca de la eternidad, siendo la verdad insoslayable del desgaste y del fin como conciencia de la repetición.

Bibliografía:

- Agamben, G. (2016). *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- Barthes, R. (2010). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- Deleuze, G. (1984). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. España: Arena.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- (2013). *¿Qué es usted, profesor Foucault?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. España/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- (2017). *Tragedia y teatro dramático*. México: Paso de Gato, CD.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Steiner, G. (2001). *La muerte de la tragedia*. España: Azul Editorial.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

1.5. La ruptura de lo inquebrantable: poéticas de la fragmentación en el montaje *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller¹

Madeleine Loayza Cabezas
Universidad Central del Ecuador
Universidad Politécnica de Valencia, España

Resumen

En el marco del proyecto: *Incidencia de la educación continua y la investigación teatral en la conformación de la Compañía de Teatro Experimental de la Universidad Central del Ecuador*, se realizó el montaje *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller, con actores profesionales de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes. La propuesta escénica se propone radicalizar la experiencia creativa, al proponer una ruptura con las tendencias estéticas sustentada en el drama, e instala la noción de fragmento para enfatizar en lo procesual. Como lenguaje, la obra explora el carácter de lo intertextual, la ruptura con los relatos causales, así como el cuerpo y la performatividad. La escritura escénica, propone una textualidad polivalente, ambigua, marcada por la constante tensión en el entretejido de las diversas matrices creativas propuestas en el montaje. El presente escrito sostiene un enfoque procedimental, en el cual se describen los dispositivos poéticos de la propuesta. Esto ha permitido mirar la tempestad escénica que se desata y sobrevivir a la experiencia con el público.

Palabras clave: cuerpo, dramaturgia contemporánea, performatividad, Müller

Abstract

In the framework of the project “Incidencia de la educación continua y la investigación teatral en la conformación de la Compañía de Teatro Experimental de la Universidad Central del Ecuador”, the “*Descripción de un cuadro*” assembly

¹ Algunos de los párrafos que constituyen el presente escrito forman parte del artículo: “Dispositivos poéticos en la puesta en escena de la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller”; y cuentan con la autorización de la autora para su reproducción en la presente publicación. El mencionado artículo fue publicado en 2018, libro digital: VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado, Universidad Nacional de Mar del Plata.

by Heiner Müller, was made, with profesional actors of the Theater Bachelor, from the Arts Faculty. The stage proposal aims to radicalize the creative experience by proposing a break with the aesthetic tendencies sustained in the drama, and installs the notion of fragment to emphasize in the process. As a language, the work explores the character of the intertextual, the rupture with the causal stories, as well as the body and performativity. The scenic writing, proposes a polyvalent, ambiguous textuality, marked by the constant tension in the interweaving of the diverse creative matrices proposed in the montage. The present writing, sustains a procedural approach, in which the poetic devices of the proposal are described. This has allowed us to watch the scenic storm that is unleashed and survive the experience with the public.

Keywords: body, contemporary dramaturgy, performativity, Müller

Los fantasmas aparecerán bajo ciertas condiciones, cuando aún no está demasiado oscuro ni hay demasiada luz (en el amanecer o en el ocaso). Al principio los muertos no se dan cuenta de que están muertos. Cuando se pellizcan les duele. Piensan que aún tienen sus cuerpos. Pero es solo una ilusión; todo es mental. Van por ahí hablando con la gente normalmente, pero nadie nota su presencia, nadie puede verlos ni oírlos.

Proyecto cinematográfico: *Phantoms of Nabua/Fantasmas de Nabua*
(2009)

Apichatpong Weerasethakul
(Sánchez, 2016, p. 244)

El encuentro con el texto de la obra

Lo que motivó la elección del texto *Descripción de un cuadro* para su puesta en escena fue la necesidad de volver la mirada, la memoria hacia los muertos, los nuestros, los del día a día; devolverlos a la vida inacabada y fallida que propone la alegoría pictórica transfigurada en palabra por Müller. Liberarlos, para liberarnos de todo engaño, de toda “ficción”, exigía un modo no habitual de acceso a la experiencia teatral, más ritual que representativa, cercana al *teatro de la muerte* de Kantor, sobre del cual Lehmann (2013) en su libro *Teatro posdramático* menciona:

Este teatro está especialmente caracterizado por el horror pasado y, al mismo tiempo, por el regreso fantasmal. Se trata de un teatro cuyo tema, como afirma Monique Bori², son los restos de un teatro *tras* la catástrofe (como los textos de Beckett y Heiner Müller), que proviene de la muerte y se dirige hacia “un paisaje más allá de la muerte” (Müller). En esto se distingue del drama, que no sitúa la muerte como precedente, como base de la experiencia, sino que muestra la vida que corre hacia ella. (p. 125)

Un teatro que proviene de la catástrofe³, que la sobrevive o anticipa (como el *Angelus Novus* de la acuarela de Paul Klee⁴), no podría someterse a una mirada organizada y sistémica, pues es justamente su carácter fragmentario⁵ el que enfatiza la intención sostenida en lo procesual más que en el resultado. Müller, al hablar de este impulso procesual del cual surge su obra, manifiesta: “Creo que mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la carne y la Superficie [...] penetrar tras la superficie para ver la estructura” (1982, s/d).

Como lector, no es posible evadir el descenso al inframundo que propone el texto de Müller. Una vez que este se ha iniciado, no queda más que detenerse en cada palabra y recorrer su vibración acompañada al fluir de la sangre y de la respiración; sentir como resuena en los propios huesos. La experiencia vibrante de las palabras, encarnada en el cuerpo, es la antesala de lo que vendrá. La calma con la que el lector se dispone a la lectura de las ocho páginas que constituyen el texto

2 Bori, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, op. cit., p. 258.

3 La verdadera diversión de la escritura estriba en el placer por la catástrofe (Müller, 1980, s.d.)

4 La acuarela a la que recurren W. Benjamin y Müller para hablar de la historia como un proceso discontinuo, también como “la historia de las oportunidades perdidas”, fue considerada como matriz plástica en el montaje.

5 “Pues la fragmentación impide la desaparición del acto de producción en el producto, su conversión en mercancía” (Müller, 1978, s.d.).

del autor se perturba irremediabilmente. Sobreviene el remezón, el mundo se tambalea bajo los pies, arrastrados a lo profundo de la propia psiquis, sólo resta reconocer los propios fantasmas en un paisaje en donde la ternura y el horror danzan al unísono. De un momento al otro el emplazamiento cambia y somos parte del cuadro, del paisaje. Las palabras del autor son la guía, marcan el tempo que se transfigura en imagen, gesto, sonido, acto. Nos adentramos en el cuadro guiados por su voz.

La experiencia con el texto reclamaba otra forma de aproximación al espectador. Tal deseo incitaba una transformación constante de la vivencia que surgía del encuentro inesperado entre el espectador, el actor, el director, y el dramaturgista⁶, con el autor.

Para que surja este particular tipo de flujo o tensión entre las partes, como energía vital compartida, el montaje debía situar al espectador ante el desafío de ser coactuante del acontecimiento teatral, sin limitarlo al registro de la experiencia visual, volcándolo hacia una percepción háptica, una experiencia corpórea que supone atreverse a romper con sus propias tendencias éticas y estéticas.

Al respecto Deleuze (2005) en su libro *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, advierte que el acontecimiento de la obra de arte debe ocurrir en el cuerpo del espectador; la sensación de la vivencia de un estado de sí mismo. En este sentido, el montaje provoca una sensación que es a la vez objetiva y subjetiva, que va más allá de un interés ilustrativo, narrativo o mimético. Se enfoca en la presencia del cuerpo del actor y del espectador, éste, —el cuerpo— sería para Deleuze *quien da y quien recibe*. La percepción en tal caso estaría guiada por el instinto más que por el intelecto, lo cual genera un impacto que busca estremecer in-

6 Jeftanovic afirma:

El dramaturgista está encargado de la ingeniería del texto, contribuyendo al proceso en el cual la dimensión verbal de la producción planificada de lo dramático, y no dramático, logra hacer converger las circunstancias extratextuales, las dinámicas internas, los múltiples niveles de la producción (2008, p. 48)

tensamente el sistema nervioso. Deleuze, con respecto a la lógica de la sensación, en el caso de la pintura, observa: “Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación” (2005, p. 42). La experiencia sensoperceptiva, en el caso del montaje teatral, se presenta como una sensación acumulada que se potencia en la poética fragmentaria, inconclusa, atrevida, que propone Müller, la cual arrastra al director, al actor y al espectador a una situación crítica en la que ya no es posible evadir la presencia del otro. Se produce un fluir constante, que evidencia el instante en el que se vive la sensación en el cuerpo, el *aquí* del cuerpo encarnado en que se teje la interconexión sin ningún tipo de concesiones. Se ahonda en una *experiencia compartida* a la cual hace referencia Jorge Dubatti en estos términos:

[...] por eso la expresión de Mauricio Kartun: el teatro es un cuerpo. Y agregamos: el teatro es un cuerpo (de espectador, de artista, de técnico-artista) que se encuentra aurática, territorialmente con otro(s) cuerpo(s). El teatro resiste en la ancestral forma de asociación e interacción humanas que anula las mediaciones que permiten sustraer los cuerpos y desterritorializarlos. (2005, p. 47)

Durante el proceso de montaje, y posteriormente en su encuentro con el público, el interés se focalizó en el modo de recepción, en la interacción promiscua —en el sentido de que se puede proceder de un modo u otro, y en los distintos niveles del sentir— en que se produce la experiencia sensoperceptiva de los distintos encuentros: actor-director; director-espectador; actor-dramaturgista-espectador; director-dramaturgista-espectador; espectadores-espectadores; espectador-actor-director.

El modo cómo se lleva a cabo tal recepción, en cuanto experiencia sensible, genera descubrimientos potenciales que determinarán la puesta en escena final. La fractura con la concepción lineal espacio-tem-

poral del texto provocó un salto cualitativo en el modo de abordar los materiales de la escena (cuerpo, objeto, iluminación, sonido, texto, imagen y demás) donde la certeza del pasado y del futuro se diluye en un presente que se dilata en el instante, en el momento en que el actor ahonda en la acción con lo otro que constituye el acontecimiento escénico, que incluye también al espectador. Acontece entonces el registro de una experiencia compartida, cuando el espectador asume finalmente el rol de coactuante.

Este proceso no se experimenta como algo seguro, por el contrario intenta sobrellevar lo impredecible, deambular en el claroscuro del paisaje al que acompaña un registro interno de sobresalto permanente que ronda el entusiasmo y la incertidumbre. Se trata de “soltarle la mano al tiempo”, dejar que los materiales se muelan, se desmenucen, se rehagan, adquieran nuevas cualidades ajustándose por sí solos; llegado el momento se alumbrarán nuevos sentires y nuevas formas. Con respecto al tiempo, es necesario instalar una espera activa, la pausa que permite que se manifiesten tales sentires para que se articulen adecuadamente con los demás materiales y surja la experiencia sin forzamiento. Dejar fluir el tiempo implica entender el *ritmo* que surge como resultado del modo como se articulan todos los materiales, “el ritmo como potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa” (Deleuze, 2005, pp. 48-49). Tal articulación efectivamente desborda los sentidos, transgrede la manera habitual de concebir la experiencia del tiempo y del espacio; el momento y el lugar se replantean, se rehacen de manera constante. Las herramientas teóricas y técnicas conocidas se vienen abajo, el consabido andamiaje se tambalea, los sentidos se subvierten, el trastorno sensorial provoca un remezón constante que desata el caos.

Este nuevo territorio nos obliga a entrar en él “desnudos”, prescindir de la propia piel para tejerse con esta otra nueva, articular nuevos huesos; colocar los ojos y el corazón en lugares insospechados —la mirada propia en el corazón ajeno, o viceversa— sin pretender recurrir a lo se-

guro, puesto que tal estado no existe o al menos no se lo percibe siempre del mismo modo. Se trata de replantearse todo cada día, cambiar las preguntas, hilvanar y deshilvanar sin miedo; avanzar con paciencia, sin prisa por el resultado ¡Ni siquiera como estrategia de resistencia o evasión! El juego se replantea una y otra vez, sin comentar o reproducir el texto, tampoco interpretándolo para “activarlo” en escena una vez que todo se encuentre racionalizado.

Se intenta poner en marcha un pensamiento intuitivo. El propósito no es desarrollar un pensamiento racional que busca concretarse en el resultado, si no, crear posibilidades, actos potenciales irresueltos. Herreras (2016) en su libro *Notas y contranotas para una estética teatral: aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo*, menciona que la necesidad de un pensamiento intuitivo no debería desaparecer sometido por un pensamiento discursivo, sino que el pensamiento intuitivo es un conocimiento más profundo de las cosas (p. 93). Tal emplazamiento demanda un alto nivel atencional en los involucrados, lo que provoca un despliegue de la intuición creativa, como consciencia de la operación simultánea del fragmento y del todo. Los materiales se ponen a prueba, entran en tensión, se observa cómo se transforman durante la indagación; se dan pautas, se toman notas y se deja “macerar” lo descubierto. Al retomarlo se discute sobre aquello que moviliza y que motiva continuar la búsqueda en una determina dirección.

La ruptura con el paradigma del teatro dramático

Ana Rodríguez docente de la Universidad de Buenos Aires, propone abordar el teatro como “lugar de escritura de la historia”. Toman-do como referente el texto *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller, comparte la experiencia de lo que fue, en su caso, el encuentro con su obra.

Como su nombre lo indica el texto consiste en la descripción minuciosa de una pintura. No hay diálogo, ni *dramatis personae*, ni con-

flicto en el sentido tradicional del término. Algunos teóricos caracterizan la pieza como escritura parateatral de matriz *posdramática*. Para Müller, a pesar de que como él afirma la estructura dramática esté muerta y experimente con la forma, seguimos situados dentro del territorio del teatro. Pero de un teatro que no queda habilitado de modo directo por el texto. Éste no es el puente sustentador de la propuesta escénica sino casi un escollo a ser superado, un frontón puesto allí para chocar, para confrontar. Porque la literatura, para él, debe ofrecer resistencia al teatro tal como éste se encuentra configurado en un momento histórico determinado: ‘Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro’. (Rodríguez, s/f. p. 1)

La experiencia de abordaje del texto de Müller, —en acuerdo con Rodríguez— fue la de recoger cada palabra e intentar encontrarle un lugar en el propio cuerpo, en el sonido, en los materiales, en el espacio y en el tiempo; dejar que la temática gravite o que lacere con sus afiladas curvas, bordeándola o cabalgándola como sobre la cresta de una ola, pues dada la estructura móvil e indómita del texto no había más que tratar de intuirlo.

La incursión en el campo parateatral de matriz *posdramática*, al que también hace referencia Rodríguez, permitió distanciarse de categorías teóricas tradicionalmente empleadas en la puesta en escena como son la fábula, entendida como sucesión ordenada y coherente de los acontecimientos, la unidad aristotélica de tiempo, lugar y acción, la totalidad como modelo de representación de lo real, la ilusión de realidad, entre otras. Todas inherentes al teatro dramático el cual puede designar “en un sentido más amplio la esencia de la tradición europea de la modernidad” (Lehmann, 2013, p. 35).

La experiencia de montaje propone otros paradigmas que no se sustentan únicamente en la trama-acción propia del teatro dramático, sino

que esta pasa a ser una posibilidad más entre otras. Se intentó movilizar nuevos conceptos sin postularlos como normas, motivando la incorporación de procedimientos como la intertextualidad o el collage, cercanos al concepto de teatro posdramático⁷.

Müller califica su texto posdramático *Bildbeschreibung* (*Descripción de un cuadro*) como un “paisaje más allá de la muerte”, como “la explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta”. El teatro posdramático se podría concebir como los miembros o ramas de un organismo dramático que, como material entumecido, siguen estando presentes y configuran el espacio de un recuerdo *florecente* en doble sentido. (Lehmann, 2013, p. 45)

Desde este enfoque, la experiencia corpórea del actor y del espectador, su presencia⁸, ocupa un lugar relevante que se opone al predominio logocentrista sustentado en el texto, la trama-acción, la caracterización de los personajes, el diálogo, la sucesión lineal de los acontecimientos, y demás; todo lo que de una manera u otra permite al actor controlar la situación. En el montaje los elementos o matrices operan de manera autónoma, no se someten a la lógica del texto, de hecho éste en forma de diálogo tampoco existe como tal. Este cambio de perspectiva generó una *estética densificada* producto del cruce entre las diversas matrices y las poéticas sustentadas en el cuerpo, el espacio y el tiempo.

Conceptos como el *performance text* que deriva de una estética extendida hacia otros campos y disciplinas como *la performance*,

7 Citando a Lehmann:

El adjetivo posdramático designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que éste había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. *Tras el drama* significa que —aunque debilitado y exhausto— este continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *dramaturgia*, la cual funciona casi automáticamente. (2013, p. 45).

8 Es el estado en el que se construye la acción y adquiere sus rasgos incomprensibles que la conducen a la otredad como acción-cuerpo.

obligaron al equipo a replantearse las reglas del juego. Lehmann denomina *performance text* al resultado del cruce del material lingüístico y la escenificación de la situación teatral en la conexión de los elementos portadores de significado; es decir, el modo en que la obra se relaciona con el espectador, la ubicación espacio-temporal, su alcance social:

El teatro posdramático no es únicamente un nuevo tipo de texto representacional, sino un nuevo uso de los signos (...) a través de la cualidad estructuralmente modificada del *performance text*. A través de él el teatro deviene presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultado, manifestación más que significación, energía más que información. (Lehmann, 2013, p. 149)

El *performance text* permitió que en la indagación escénica se instalen conceptos como “la incertidumbre”. No se partía de certezas, y tampoco se pretendía confirmar alguna, sino que se avanzaba desde la inestabilidad del propio cuerpo. Algo parecido a caminar sobre la cuerda floja, donde no se trata únicamente del control de la cuerda o del control del propio cuerpo, sino sobretodo, de observar la tensión del cuerpo y la tensión de la cuerda; sentir ambas tensiones para transitar con la tensión adecuada en un soporte inestable.

Prescindir de la lógica del texto y trabajar en el fragmento fue una clave importante y un acierto en el proceso de montaje. Enfocarse en el detalle casual, en el *punctum*, como lo define Roland Barthes (1989) en su libro *La cámara lúcida*. Fue necesario leer entre líneas minuciosamente el texto de Müller, dirigir la mirada al detalle de las acciones propuestas e intentar incorporarlas tal y como las describe su autor —una descripción de la descripción— desandando el camino de regreso ¿o de partida? al cuadro; para lo cual fue indispensable tropezar con los árboles, la puerta, la mesa, la silla, los pájaros, las copas, el vino, el crimen, la muerte, la violencia, el amor..., con el propósito de “llevar al espectador

hacia ese *punctum*: a la opaca visibilidad del cuerpo, a la peculiaridad no conceptual, quizá trivial que no puede nombrarse a la gracia idiosincrática de un andar, de un gesto” (Lehmann, 2013, p. 352).

Se trata de “hacer de tripas corazón”, un retorno a lo visceral, “pensar con el estómago”, recuperar la mirada que ha sido degradada, la que no sólo mira con los ojos de la razón. Descender al inframundo y aprender a convivir con la entraña. Se experimentó una forma distinta del pensar, del sentir y del accionar, que definió la estética de la obra. Al respecto Lehmann cita a Eugenio Barba:

El proceso creativo del actor se puede realizar de un modo completamente distanciado. Puede desmontar su cuerpo en varias partes y unirlos de nuevo, y alcanzar con ello efectos dramáticos, una situación de conflicto o de introversión y extroversión, permitiendo que las distintas partes de su cuerpo dialoguen entre sí. Por medio de una dialéctica física produce una imagen que hace visibles las tensiones emotivas, conceptuales y psicológicas. (Lehmann, p. 352)

La investigación —de carácter intencionadamente experimental y dispuesta al riesgo— no permitía abordar el texto desde el emplazamiento habitual con que se asume un texto teatral; en este caso, no se tenía claro por dónde empezar. Ante un paisaje desconocido, a la vez hostil y provocador, había que aprender a moverse a tientas como en la oscuridad. La palabra en Müller burlaba toda posible certeza o aparente seguridad. Era necesario soltar más que retener, aceptar la equivocación, el tropiezo y la caída. Se trataba “de respirarle al miedo en las espaldas”, este curioso emplazamiento, —se convirtió en una de las pautas de trabajo— obligó a llevar la experiencia al límite sólo para ir un poco más allá cada vez. El disfrute tenía que ver más con el accidente y con el fracaso. Extender el límite significó necesariamente ahondar en el mundo de los sentidos, retomar la urgencia de la vida para hablar de la muerte. Implicó reaprender a ver, oír, tocar, gustar,

oler, intuir. Se experimentó en las barreras del propio cuerpo como *dispositivo de contacto* en el encuentro con el otro, con el entorno y con uno mismo. La percepción estimulada por lo sensorial se traducía en imágenes y pensamientos que movilizaban el impulso hacia la acción, hacia el contacto y nuevamente al registro del límite en el otro, en lo otro. Se intuye la *otredad*.

La presencia del cuerpo, el “giro performativo”

En lo que respecta al tratamiento del texto, el cuerpo y la *performatividad*⁹ estos constituyen una parte importante del lenguaje de la obra. La propuesta potencia lo corporal presente en el texto. Habla del cuerpo desde el cuerpo, desde los huesos, los músculos, los fluidos, la sangre, el semen, el llanto, la risa. El cuerpo revela, no se puede estar por fuera del cuerpo, el cuerpo no puede ser sin ser *yo*. La *tensión erótica*, —también entendida como energía atávica en el proceso del montaje de la obra— es un dispositivo importante, pues la experiencia estética se ha fundamentado en la indagación sensorial.

Uno de los referentes teóricos en que se basó la experiencia con la *performance* propuesta en el montaje, consideró algunos de los postulados de Erika Fischer-Lichte que en su libro *Estética de lo performativo* señala:

Una estética de lo performativo tiene por objeto de estudio ese arte de rebasamiento de fronteras (...) La frontera se convierte en umbral, que no separa dos ámbitos sino que los vincula. En lugar de oposiciones infranqueables surgen diferencias graduales. Una estética de lo performativo no sigue pues los pasos de un proyecto de indiferenciación (...) más bien trata de superar las oposiciones rígidas, de convertirlas en distinciones dinámicas. (2011, p. 404)

9 “La *performatividad* enfatiza acción y dinamismo; huye de la representación en busca de la manifestación de un mundo permanentemente cambiante, para seguir socialmente vivos. La vida del sistema depende de la vida de los individuos que la componen” (Sánchez, 2010, p. 25).

El encuentro con *la performance* permitió retomar el registro de sí a través del propio cuerpo. En la experiencia de performar se vivenció algo que quizás se había olvidado, la potencia del cuerpo liberado de la presión de la mente, el cuerpo al que no se puede silenciar con la palabra, el mandato del cuerpo que grita para ser escuchado, Lehmann al hablar de este particular tipo de experiencia apunta:

En este sentido el teatro posdramático también se puede entender, en relación con la noción y el objeto del *arte conceptual* (*Concept art*, que floreció especialmente a partir de 1970), como un intento de conceptualizar el arte y no ofrecer una representación, sino una experiencia intencionadamente inmediata de lo real (tiempo, espacio, cuerpo); es decir, como un *teatro conceptual* (*Concept Theatre*). (Lehmann, 2013, p. 237)

Volver al cuerpo implica recordar y reaprender desde el tiempo y el espacio, retomar el contacto con esa memoria corpórea que se abre paso desde lo profundo de la psiquis y encarna en el cuerpo, ¿una memoria encarnada?

Si se asume la puesta en escena como un acontecimiento performativo, ya que entran en relación actores y espectadores mediante la co-presencia de los cuerpos, —procesos de subversión del aquí y el ahora (*hic et nun*)— se produce una experiencia que en este caso despunta a través de la propuesta sensorial de la puesta en escena; al respecto Fischer-Lichte, a propósito de “La atracción del instante” como concepto de los Estudios Teatrales, señala:

(...) eleva la presencia de actores y espectadores a lo esencial de lo que lo define, las acciones corporales que ejecutan ambos grupos, aquello que acontece entre ellos, así como también el efecto corporal, que ejerce sobre la puesta en escena el gran acto de participación. (2008, p. 118)

Bajo esta concepción performativa de la escena se disparan infinitas posibilidades de contacto, de interconexión entre las diversas matrices,

lo que consecuentemente provoca una crisis en el espectador al no poder evadirse de lo que acontece puesto que ya forma parte de ello. Lo que ha sido degradado, el instinto, lo irracional, se sientan en primera fila, pasan al escenario y toman lo que les pertenece. El desborde sensorial se precipita y arrastra con todo lo que encuentra a su paso. Incorporar el estado de embriaguez en la propuesta (los tres actores beben una botella de vino durante el transcurso de la obra) no era un experimento extravagante, era emular la experiencia del autor intuida como invitación íntima, —Müller tuvo que embriagarse para terminar las dos terceras partes de su obra *Bildbeschreibung*— se trataba de entender desde la vivencia compartida con el autor en su escritura la necesidad que impulsa recurrir al instinto. Dionisos acude al llamado, todo fluye, los actores no pueden abandonar ni por un instante el contacto, hacerlo implicaba correr el riesgo de lastimarse, en el literal sentido de la palabra, puesto que se utilizaban cuchillos profesionales de acero a los que se afila durante la función. Se trata de vivenciar sin llegar al desvarío, conteniéndolo, así los actores se mantienen extremadamente alertas a todo cuanto ocurre a su alrededor. El estado de semisueño (producto de la embriaguez) generaba una tensión interior que mantenía a los actores al borde, en el límite que proponen la estructura del montaje y el propio texto. De esta manera el caos se desata al interior de una estructura rigurosa y compleja, ya que la escenificación marcaba acciones definidas hasta en el más mínimo detalle. El *actor-performer* en este contexto se halla contenido “en la mirada de la puesta en escena”, “en la mirada del espectador”, “en la propia mirada”, o “en todas ellas”. El caos era una consecuencia de lo imprevisible, del libre albedrío de los actores en lo que respecta al manejo del espacio y del tiempo presente en la interacción constante entre la acción, el pensamiento, la sensación y la emoción. La obra jamás tiene una duración exacta, se extiende indefinidamente o se reduce según el deseo de los actores.

El desplazamiento hacia otras prácticas artísticas produjo la disolución de los límites y de las reglas establecidas por el canon dramático. En lo referente al trabajo del actor y la puesta en escena, se vivió

una experiencia más cercana a lo real que a lo representado. La *performance* permitió aproximarse al gesto de autopresentación del actor como *performer*, al acontecimiento, y a un encuentro más cercano con el espectador. Algunos elementos que se proponen a continuación surgen de la experiencia de performar durante el proceso de la puesta en escena y ayudan a comprender el lugar desde el cual se crean nuevos sentidos para la realización y lectura de la propuesta.

Para comprender la manera en que se asumió tal experiencia recurrimos al ejemplo que Lehmann toma de Michael Kirby¹⁰ para explicar el término *symbolized matrix*, hace referencia a un actor que realizaba una acción con un bastón introducido en una de las piernas de sus pantalones, que lo obligaba a cojear, sin pretender representar su cojera (Lehmann, 2013). En el caso del montaje se procedió de manera similar, ya que no se trata de interpretar las situaciones. Los objetos en tensión con el cuerpo del *actor-performer* provocan el acontecimiento. En una de las acciones propuestas, el hombre estrangula a la mujer, la situación no se simula, él aprieta sus manos una contra la otra mientras ella simultáneamente aprieta con sus manos las de él llevando ambos la presión hasta el límite. Los cuerpos adquieren entonces las tensiones propias de tal esfuerzo, las mismas que desde el espectador posiblemente podrían ser percibidas como un estrangulamiento “Cuando el contexto de signos se añade desde afuera y se intensifica sin que el actor mismo los produzca, entonces se puede hablar de *received acting*” (Lehmann, 2013, p. 239). Esto es lo que precisamente ocurre en el montaje, es el espectador quien añade el contexto de signos. En otras acciones de la obra acontece lo mismo, el hombre afila los cuchillos acelerando la acción mientras la mujer sentada sobre la mesa frente al hombre reacciona simultáneamente con su voz a cada movimiento de los cuchillos; ambas acciones, las del hombre y la mujer, incrementan la velocidad y la fuerza

10 Acuña los términos *acting* y *not-acting*; así como la diferenciación de transiciones entre ambos; desde un *full matrixed acting* hasta un *non-matrixed acting*, útiles para diferenciar la actuación clásica de una posdramática. Ver: Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*, op. cit., pp. 3 y ss. En Lehmann, p. 238

(aplican más energía) hasta llegar al clímax, momento en que el hombre clava los cuchillos en la mesa y en ese preciso instante ella suspende abruptamente los sonidos de su voz. Desde el lugar del espectador tal acontecimiento puede ser percibido o leído como un acto sexual, una violación u otro. A lo largo de la obra se plantean posibilidades similares con los objetos que se introducen en la escena, como son el cuchillo, las copas, los marcos de cuadro, el bonsái, las naranjas, entre otros.

La repetición

En un ciclo de renovación constante el tejido invisible de miradas, respiraciones, sonidos, contenciones y silencios, surgen y desaparecen ante nosotros. Se repiten una y otra vez, como se repite el crimen a lo largo de la obra. Llevar la obra de la mano de la repetición de las acciones que describe Müller en el cuadro fue un acierto, obligó a ahondar en la situación que propone el texto. Repetirla hasta el cansancio tuvo una intención: hacer que el actor y el asistente-espectador se encuentren profundizando cada uno en su vivencia de manera independiente, y al mismo tiempo permite que ambos converjan en una experiencia compartida, se insistía en ello de muchas maneras sin evadir la presencia del otro sino provocando el encuentro, evidenciándolo como acontecimiento que ocurre en el instante, amplificándolo en la repetición; una experiencia similar a la del *Performance art* de la que también nos habla Lehmann “para el teatro posdramático, la presentación en vivo (*liveness*) se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje” (2013, p. 239).

La *performance* permitió bordear el límite para encontrar el resquicio, el espacio liminal a través de la interrupción del *continuum* de la representación en la suspensión del relato. La repetición, al rescatar la dimensión temporal y no solo la espacial, evidencia la intensidad de la acción amplificándola; lo que permite ahondar en el carácter de acontecimiento de la obra sin que se abandone del todo la representación, llevándola al límite a través de la experiencia performática. En conse-

cuencia la obra pudo transitar entre lo presentativo y lo representativo, inaugurándose en nuestra experiencia lo que Dubatti denomina lo “sentativo”; lo que a su vez permitió que el intercambio “promiscuo” entre los diversos materiales involucrados en el montaje se sostuviese.

La ausencia de necesidad, la acción antilógica¹¹

Una de las pautas sostenidas desde la dirección tuvo que ver con no pretender ordenar, categorizar o conceptualizar la experiencia durante el proceso de montaje y tampoco la experiencia con los espectadores. Pretender encontrar un sentido racional a todo lo que acontece en escena no fue la pauta en este caso. No era necesario buscar y/o demostrar verdades sino dejar que la intención de los actores y espectadores se expresara en el acontecimiento. Liberar la energía del asistente dejando que intervenga en las *fisuras* que develaba la propuesta, entendida no como objeto acabado y perfecto, sino sobre todo, como presencia inacabada, fracturada, informe o deforme, imperfecta e ilógica. Era preciso que cada involucrado encontrara el espacio y el tiempo para dejarse habitar por la obra. Cada uno debía encontrar sus propias fisuras, “destapar” sus propios canales (mentales, emocionales, físicos) para que circulase la energía del trabajo, para que ésta pudiese alcanzarlos.

En el proceso de tejido escénico —quizás composición o puesta en escena no sean los términos más adecuados en este punto— se destacan como ideas o temas que surgen de la experiencia, la ausencia, el silencio, lo inmóvil, la acción que no pretende significar, describir, imitar o interpretar. Se acciona a partir de lo que se recibe del otro, no en términos de acción y reacción, sino más bien construyendo con la propuesta ajena y la propia una nueva propuesta. No se trataba de montar cadenas

11 Valles dice:

No es lo ilógico, sino una lógica que está más allá de toda lógica. La acción antilógica son los códigos que el cuerpo genera en el observador a través del extrañamiento, lo informe y lo ajeno. La acción antilógica es el dispositivo corporal construido desde la otredad. (2015, p. 135)

de acciones que respondan a una secuencia lineal que trazara el camino hacia un objetivo. Se construyen y observan simultáneas estructuras de sentido que interactúan entre sí y que también operan de manera independiente. Raúl Valles, en su libro *Teatro antilógico: estéticas de la otredad del cuerpo y la escena* al respecto menciona:

El Teatro antilógico es más una estructura que un sistema; es una estructura de estructuras, una estructura dentro de otra estructura que a su vez contiene a otras tantas estructuras. El Teatro antilógico es producto de la contaminación y produce a su vez contaminación nueva. La contaminación produce nuevos procesos y conceptos y eso es lo que hoy en día parece acaparar la atención del arte teatral como fenómeno social y como fenómeno filosófico y desde luego, la atención de aquellos que lo producen, lo hacen, lo proyectan exponen, descomponen y lo teorizan. La finalidad del actor es la acción. En el teatro antilógico no existe el actor sino la acción, existe la presencia. No es el actor quien crea la acción, sino las acciones son quienes van definiendo al actor y su trabajo; las acciones escogen al actor. (Valles, 2015, pp. 45-46)

Para el *actor-performer* es vital dejarse contaminar por el otro y por todo lo *otro* que habita la escena, es la pauta que rige el modo relacional en que se lleva a cabo el contacto. El deseo de controlar o conducir la situación, de imponerse ante la voluntad del otro como personaje, la necesidad que impulsa la consecución del deseo hasta un objetivo final, que ordena de manera lógica los sucesos y justifica las acciones llevadas a cabo, en este caso, ya no operan. En su lugar se instala el interés por la experiencia de la vivencia, todos los elementos adquieren un mismo grado de importancia sin la supremacía de unos sobre otros, ya no cabe una organización sistémica. La interacción y la composición de los diversos elementos se estructura y desestructura, se altera de manera continua y deliberada, desde la provocación de uno de ellos o de todos a la vez. El *actor-performer* se contamina, lleva a cabo las conexiones desde una consciencia intuitiva que desafía la percepción ético-estética de los asistentes.

El caos, la sensación comprometida

La incorporación de “objetos vivos” (el bonsái, las frutas, la tierra y el vino) utilizados como materiales, aportaron a la concepción poética de la obra y permitieron que el trabajo actoral mantenga viva su presencia al involucrar como parte de la experiencia la acción fallida o el error “las frutas morían con nosotros en cada función” (Christian Valle, actor de la obra). El rojo de la mora, el olor de las naranjas, la textura de la tierra convertida en lodo, el efecto del vino, multiplicaron las posibilidades de interacción de los elementos. La imposibilidad de controlar los objetos vivos, debido a sus cualidades indómitas, como son: textura, olor, color, sabor, promovían el caos y al mismo tiempo potenciaban la acción en la indagación sensorial la cual se torna precisa, auténtica. Respiran al unísono actores, objetos y espectadores. Apolo y Dionisos juegan a intervalos, el equilibrio y desequilibrio ceden su lugar sin contratiempos. Las reglas del juego se reinventan cada vez que sobreviene una nueva catástrofe, la cual siempre es bienvenida.

Los objetos vivos permitieron generar poéticas sensorialmente impactantes no solo a nivel visual, sino también sonoro, olfativo, táctil y gustativo; obligando a los actores a replantearse a cada instante su alcance en el accionar del propio cuerpo. El riesgo que supuso tal incorporación implicó asumir el descontrol ya que no era posible “domesticar” tales objetos como ocurre en el caso de la silla, la mesa, los cuchillos y los marcos de los cuadros. En el caso del vino los actores debían elevar su nivel atencional para no dejarse “arrastrar” por el estado de embriaguez. La percepción de sí mismo en tal estado, modificaba la percepción del espacio, del tiempo y de los objetos, lo que a su vez modificaba también su acción. El tiempo de duración de la acción dependía directamente del estado atencional del actor y de la tensión que se generaba entre éste y el espectador, y también con los demás actores. El cuerpo creaba y dilatava el espacio-tiempo, la acción era el tiempo mismo contenido en ella. La intención era dejar al actor en libertad para que explore sin someterlo a la presión innecesaria del tiempo, presente y evidente en la mirada del espectador.

El *continuum* de la obra se interrumpe, se exponen abiertamente el accidente, el proceso de la transformación de los actores, del espacio y de los objetos sin ocultar nada; insistiendo, equivocándose y disfrutando del descubrimiento. Se constató que es en el error, la frustración y el fracaso en donde se sostiene el proceso. La experiencia sensual impulsa la búsqueda, se reescribe a cada momento desde el sentir, al cual hace referencia Valles:

Sólo yendo más allá de lo demostrable, de lo representable, de la lógica como asunto exclusivo del intelecto y la razón, es que podemos hallar una lógica que fundamente su estatus de consejera infalible en la vibración, en el cuerpo sin órganos del que tanto habló Artaud, en ese cuerpo que, ya sin órganos que lo sometan, se abre libre al flujo del ritmo y la vibración que componen la sensación. (2015, p. 109)

Tener un referente básico de acciones permitió al actor ahondar en la exploración del fragmento y transitar la incomodidad, la dificultad y el error. La fractura en el detalle desataba el caos, era en el detalle que se volvía evidente el desastre, en el fragmento de la acción que dilata el tiempo y da cuenta de la fragilidad, de la vulnerabilidad del ejecutante. Se trataba de dejar el caos a la vista y exponer los mecanismos de percepción y de recepción del acontecimiento. De este modo el espectador accede a todo lo que se expone ante sí: el hombre que se lamenta de su crimen, la escena del crimen y el crimen mismo.

Al finalizar la presentación se encienden las luces y se constata el desastre. El escenario, los rostros y los cuerpos de los actores cubiertos de las huellas de lo que fue la experiencia, los rostros de los espectadores cubiertos de las huellas de lo que fue la experiencia. Vemos sus corazones tocados, acariciados o alcanzados como por un rayo. Se trata de dejarse tocar, la experiencia constatada en el sentir:

La acción antilógica es acto de sensaciones (...) que oscilan y crepitan en el rango de lo cenestésico, es decir, son sensaciones confusas,

difusas, borrosas, difíciles de aprehender, pero contundentes, puesto que es la catástrofe que presupone la instauración de otro mundo sobre el mundo ya conocido, del organismo indeterminado sobre los órganos determinados. (Valles, 2015, p. 110)

El tema de lograr entrar o no en una propuesta de este tipo tiene que ver con una apertura y disponibilidad para encontrarse más allá de las limitaciones y posibles prejuicios. La capacidad de recrear la sensibilidad tiene que ver con algo que trasciende la habitual manera de estar en el mundo, en eso consistiría el desafío: desalinearse de un modelo que opera mecánicamente y abrirse a la posibilidad de la experiencia que propone el otro. Percibir el instante de esa *presencia compartida*, posible en la experiencia con el espectador.

La ruptura de los relatos causales, la interrupción

Una realidad que también busca la estética traslúcida, la que señala que dicha realidad no puede mostrarse más que a partir del tiempo discontinuo, de la integración de lo contradictorio, de lo inacabado, de lo indeterminado, lo borroso (...) Y los personajes pueden ser todo lo enigmático o contradictorio que se quiera, pero siguen buscando la identidad humana, siendo la obra algo más que una visión unilateral de signos. No hablamos de una realidad única, sino como ese extraño lugar en que las cosas se constituyen en realidad. La vida es esta realidad. (Herreras, citando a Ortega y Gasset, 2016, p. 280)

Tal enfoque de la realidad propuesto por Ortega y Gasset permite reflexionar sobre el tratamiento del tiempo en la obra con relación a los seres que la “encarnan” en cuerpo presente, los actores. Si bien las diversas acciones propuestas en el montaje surgen de la descripción del cuadro que realiza el autor, estas no se incorporan de manera secuencial con respecto al texto, tampoco responden a una posible organización cronológica o a una relación causa/efecto. Se trata más bien de propuestas de acción inconexas que se yuxtaponen a lo largo de la

obra, su interacción provoca interpretaciones que se organizan desde la recepción del espectador. No se sabe si las imágenes o situaciones acaban de ocurrir, están por suceder, son parte de un sueño o de una pesadilla. Se muestran como un *collage*, pretenden que sea el espectador quien —si así lo desea— construya un posible relato o que únicamente se deje conmover por lo que experimenta. De esta manera cada acción en sí misma se constituye en un acontecimiento, en un microcosmos. Cabría la posibilidad de llevar a cabo una lectura fragmento por fragmento; sin embargo, cuando pareciera que se está a punto de tejer una historia, el proceso se interrumpe, se frustra de manera intencional para suspender cualquier posible historia que se geste desde el escenario. En esa repetición e interrupción sin continuidad o desenlace se halla la clave para no atarse a algo seguro y continuar con la exploración. No se sabe —ni se quiere saber— cuándo ni en qué momento acontecerá el desenlace, tal hecho importa poco, la intención no está sujeta a ello.

La relación cuerpo-objeto

La incorporación de siete marcos de madera de distintos tamaños aportó significativamente al montaje. La concepción espacio-temporal no operó únicamente como soporte para la narrativa visual; objetos, cuerpos y desplazamientos reconfiguraban de manera constante la propuesta. La posibilidad de enmarcar la mirada del espectador hacía estallar cualquier posible discurso escénico ya que al modificar intencionadamente la percepción se generaban múltiples y simultáneas lecturas que lo involucraban de manera íntima con cada momento, en un instante era posible pasar de un acontecimiento a otro. Alterar el espacio-tiempo para desestabilizar la mirada permitía que el espectador fuese parte del acontecimiento, ya que los límites se rehacían y demarcaban continuamente. El espacio experimentó una transformación constante se dilataba, contraía, desbordaba; permitiendo al espectador recorrer los universos internos y externos de la obra. Se descendía al

inframundo para emerger a la vida cotidiana de una pareja observando en detalle su intimidad.

Las diversas dimensiones espacio-temporales interactúan a través del recursos de los marcos, y es el espectador quien “orquesta” en silencio su propia sinfonía. Es su cuerpo viviente el que crea un sentido para lo que ocurre en la escena. La escena se dispone para que el espectador la acoja y recree en ella su sensibilidad, como lo menciona Merleau-Ponty en su *Fenomenología de la representación*:

Mi cuerpo no es solamente un objeto entre los demás objetos, un complejo de cualidades sensibles entre otras, es un objeto *sensible* a todos los demás, que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial por la manera como lo acoge. (Merleau-Ponty, 1975, p. 251).

Es, en este sentido, que Merleau-Ponty entiende la *encarnación de la subjetividad* y pone fin a la relación dualista sujeto/objeto e interior/exterior. En consecuencia, es posible que el espectador sea capaz de poseer la obra no solo como observador, sino que su experiencia sensible adquiere sentido porque él mismo se halla *anclado* a su propia corporeidad.

La elección de los materiales y su tratamiento en este sentido es fundamental, de ello depende de que el espectador pueda incorporarlos, asimilarlos, estructurarlos (organizarlos) a partir de su propio cuerpo. Tal decisión implica escoger adecuadamente la materia prima, considerando sus cualidades, en la elaboración del tejido escénico. La madera cruda de los objetos escenográficos (marcos de cuadro, sillas, mesa, perchero, palangana), el metal opaco (bandeja, cuchillos) y el vidrio (copas, botella de vino) provocaron un alto contraste sensorial, aportando a la densidad estética de la propuesta. La fragilidad del vidrio, la dureza del metal, la calidez y el peso de la madera definieron el carácter de los acontecimientos, visible también en el cuerpo del actor. Las acciones demandaban precisión y sentido de oportunidad, cualquier cambio en su velocidad o intensidad era percibido por los

otros actores y por el público. Con la finalidad de no poner en riesgo la acción, ni la intención de esta, era necesario un alto nivel de concentración ya que el espectador atendía simultáneamente a más de un estímulo.

El trazado topográfico en los desplazamientos de los actores era el único de los nueve *Viewpoints*¹², desarrollados por Anne Bogart, que debía ser respetado a rajatabla. Las acciones eran orquestadas por la intuición y la razón de acuerdo con lo que acontecía en el instante sujeto a cualquier imprevisto. El diseño topográfico del desplazamiento permitía definir un tipo de organización sobre la cual posteriormente se desataba el caos. Las acciones simultáneas que ejecutaban los actores respondían a estímulos provocados en cualquier momento por ellos mismos. La percepción espacial se devela individual y colectiva al mismo tiempo en un fluir constante (escucho tu lamento y acciono con mi objeto o no acciono pero me encuentro conectado). La propuesta individual adquiere entonces potencia y proyección porque es compartida.

No se trata únicamente de comunicación o de intercambio con el otro actor. Se trata de una comprensión ampliada que se sostiene en todo lo que en ese instante —y un tiempo antes y un tiempo después— ocurre en el encuentro, no se define en la acción y reacción inmediatas, se huele desde antes y se proyecta después. Se trata de una acción “invisible” que circula de manera constante entre los actores. Transita de mano en mano, de mente en mente y de corazón en corazón. Esta acción invisible, pero reconocible porque puede ser sentida, debe ser considerada por el otro, debe ser tomada en cuenta, debe ser valorada. Es necesario ser capaz de reconocer que todo lo que el otro hace repercute en mí; me afecta, me transforma y condiciona mi proceder.

12 Son nueve los puntos de vista que propone la directora estadounidense: tempo, duración, repetición, respuesta kinésica, forma corporal, gesto, relación espacial, arquitectura, topografía escénica.

Develar, dejar todo al descubierto

La obra no utiliza telones de ningún tipo. Las paredes están desnudas, las puertas y el piso expuestos. Las sillas para los espectadores se ubican al frente y a los costados del escenario. En la pared del fondo se proyectan fotografías y videos. La parrilla de luces se halla sobre los actores y sobre el público. La mesa con los equipos y sus operarios a plena vista se hallan a espaldas de los espectadores.

El espacio físico es lo que es, una sala de clases acondicionada, un auditorio, la sala de exposición de un museo o un teatro. No se plantea crear un espacio de ficción, la obra acontece en un espacio físico concreto sea cual fuere y en el espacio de representación mental del asistente. El lugar no es sólo un afuera sino también un adentro. Es un espacio objetivo y a la vez subjetivo en el cual se produce el encuentro de actores, espectadores y autor. Se podría hablar de tres espacios: el espacio físico donde se construyen las acciones, el espacio que resulta del acontecimiento teatral y el espacio de representación mental que opera en cada asistente. Estos espacios funcionan como filtros pues no siempre los espectadores logran configurarlos a todos. Como lo menciona Klejewska en su ensayo: *Aproximación al concepto del espacio en el teatro postdramático*.

El espacio mediante el experimento procesual y el diálogo entre distintos recursos teatrales de la puesta en escena, se vuelve un espacio performativo, producido a la hora de la elaboración de los acontecimientos escénicos. Cabe resaltar que no son únicamente los cuerpos de actores los que constituyen dicho espacio, sino que éste se va construyendo también a través de la presencia corporal de los receptores. (s/d, p. 48)

En algunos casos la percepción de lo que acontece se mantiene en uno de los espacios sin transitar por los demás, quizás por una dificultad en reconfigurar la mirada. En tales casos, la lectura de la obra será distinta al quedar invisibilizado alguno de los espacios mencionados,

aunque todos actúen en copresencia.

Si la capacidad de recrear la sensibilidad tiene que ver con algo que trasciende la habitual manera de estar en el mundo, el desafío consiste en desalinearse de un modelo que opera mecánicamente y elegir abrirse a la experiencia que propone el *otro* de manera intencional. El ser-corporal-en-el-mundo, es el punto de partida en la fenomenología del cuerpo. Merleau-Ponty propone el concepto *Chair*, una *fenomenología de la carne*, el cuerpo-objeto como materia se manifiesta como cosa en el espacio y en el tiempo, puede ser percibido y sintetizado por la consciencia.

Esto quiere decir que mi cuerpo está hecho de la misma carne que el mundo (es un ser percibido), y que además el mundo participa de la carne de mi cuerpo, la refleja, se superpone a ella y ella a él. (Merleau-Ponty, 1970, p. 299)

El cuerpo-sujeto no es simplemente una cosa, algo material, sino una dimensión de la propia existencia tendiente, como lo señala Merleau-Ponty, a una *actitud espiritualista*. La conciencia de sí se halla ligada al propio cuerpo. Una manera de estar consciente en el cuerpo. “Yo tengo todas las cosas frente a mí, todas están ‘allí’ con excepción de una única, precisamente el cuerpo, que siempre está aquí¹³” (Husserl en Gallo, 2006, p. 55).

En un momento del montaje los actores comparten del vino que han bebido a lo largo de la obra, cuando las copas llegan al espectador se lo invita directamente a tomar parte en lo que acontece; más allá de si bebe o no el vino, lo que interesa es que logre *registrar* el acontecimiento, su propia *presencia encarnada*, con respecto a lo que propone la situación, que sea capaz de percibir el instante en el cual deja de ser únicamente espectador y asume el lugar de coautor de la obra.

13 Husserl, 1997, p. 199

Bibliografía:

- Agamben, G. (s/f). ¿Qué es un dispositivo? Recuperado de: <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf>
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Bogart, A. (). Los puntos de vista escénicos.
- Chevallier, J.F. (2012). Modalidades actorales o siete maneras de estar presente. (Acting modalities or seven ways to be present). En *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 6 enero - diciembre de 2012. Manizales: Universidad de Caldas. Recuperado de http://200.21.104.25/artescenicass/downloads/artescenicass6_2.pdf
- Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada editores.
- (2008). *La atracción del instante: puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de los estudios teatrales*. Recuperado de: <https://repositorio.uce.cl/bitstream/handle/11534/4620/000513499.pdf?sequence=14>
- Gallo, L. (2006). El ser-corporal-en-el-mundo como punto de partida en la fenomenología de la existencia corpórea. *Pensamiento Educativo*, Vol. 38 (Julio 2006), pp. 46-61. Recuperado de: <http://www.pensamientoeducativo.uc.cl/files/journals/2/articles/301/public/301-706-1-PB.pdf>
- Herreras, E. (2016). *Notas y contranotas para una estética teatral: aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo*. Bilbao: Artezblai.
- Jeftanovic, A. (2008). Soledad Lagos, el trabajo como dramaturgista, pionero en la escena teatral chilena. Recuperado de: www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/167/jeftanovic.pdf
- Klejewska, K. (s. f.). Aproximación al concepto del espacio en el teatro postdramático. Dos montajes de Rodrigo García: *Somebody to love* y *¡Haberos quedado en casa, capullos!*. Recuperado de: <https://iberystykauw.home.pl/content/view/92/68/lang/es/>
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC, Paso de Gato.
- Merleau-Ponty, M. (1970). *Lo visible y lo invisible*. Traducido del francés por J. Escude. Barcelona: Seix Barral.
- (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península [1945].

- Müller, H. (1975-1986). *Errores Reunidos. Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos*. Fragmentos de entrevistas con selección y traducción de Jorge Riechmann. Editorial Hiru. Recuperado en: <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2017/03/23/errores-reunidos-por-heiner-muller/>
- (1990). *Descripción de un cuadro*. Translated by: Riechmann, Jorge. Published in: Teatro Contemporáneo de la RDA. Madrid. 1990. Recuperado en: <https://es.scribd.com/doc/240880581/Muller-Heiner-Descripcion-de-Un-Cuadro>
- Tr, G. (2015). *Estadio de Pensamiento intuitivo*. Referencia sobre Piaget. Recuperado en: <https://prezi.com/ngo-xwhy6ogo/estadio-pensamiento-intuitivo/>
- Rodríguez, A. (s. f.). *Descripción de un cuadro de Heiner Müller: El teatro como lugar de escritura de la historia*. Recuperado de: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/n3_04.pdf
- Sánchez, J. (2010). *Repensar la dramaturgia, errática y transformación; dramaturgia en el campo expandido*. Murcia: Centro Párraga.
- Sánchez, J. (2016). *Dispositivos poéticos II: conspiraciones*. Bogotá. Recuperado de: <https://parataxis20.wordpress.com/2016/03/21/dispositivos-poeticos-i/>
- Valles, R. (2015). *Teatro antilógico*. Coyoacán: Paso de Gato.

2. Galería fotográfica

2.1. Micaela Cáceres Ramos (Quito, 1997). Fotógrafa. Estudios en el Centro de la Imagen, Arte y Fotografía (CIAF). Ha realizado trabajos de fotografía teatral con el colectivo Arista, La Buena Compañía, Circo 5up, grupo de danza y teatro Fiesta Mestiza, Primer Congreso de Pedagogía Teatral FAUCE y la obra *Descripción de un cuadro*. Fotógrafa auxiliar de Jonathan Hidalgo y Ely Garzón. Ha participado en exposiciones conjuntas en Quito y Guayaquil.



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez, Mónica Ramos



Santiago Rodríguez, Alexandra Londoño, Mónica Ramos



Mónica Ramos, Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez

2.2. Javier Escudero (Quito). Magíster en Estudios del Arte por la UCE, doctorando en Arte e Investigación Universidad Politécnica de Valencia, España. Artista multimedia. Docente titular Carrera de Artes Plásticas e investigador en nuevos medios y nuevas prácticas culturales. Dirige el Laboratorio Transmedial de la FAUCE. Integrante colectivo +LAB. Miembro de la Sociedad Internacional de Estudios Morfológicos. Colaborador del grupo de investigación La Brecha. Su producción aborda las problemáticas que generan los cruces, las combinaciones, fronteras y desbordes entre ciencia y arte, y su impacto en la cultura y vida. Ha participado en eventos de arte contemporáneo a nivel nacional e internacional.



Santiago Rodríguez, Alexandra Londoño



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez



Santiago Rodríguez, Alexandra Londoño



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez

2.3. Santiago Hidalgo (Quito, 1979). Director General en SABUESO AZUL (Servicios Artísticos Integrales). Realizó estudios en música, artes escénicas, diseño gráfico y producción audiovisual. Compositor e integrante de la agrupación MINOEN. Hace más de una década, viene realizando proyectos de musicalización para danza, teatro, cine, televisión, publicidad, entre otras. Productor de encuentros culturales, giras, ferias, eventos artísticos, y demás. También se desempeña como representante de importantes figuras del ámbito artístico nacional.



Alexandra Londoño, Mónica Ramos



Cristian Valle



Cristian Valle, Mónica Ramos



Espectadores, Santiago Rodríguez



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez, Mónica Ramos

2.4. Equipo C-Transmedia, Facultad de Artes y Humanidades (U. Caldas, Colombia). C-Transmedia fomenta la investigación-creación en la cultura digital para la transmisión y nueva generación de conocimiento, a partir del desarrollo transmedia y de contenidos digitales. Mediante la comunicación transmedia, que implica el uso y articulación de múltiples soportes y canales unidos por un hilo narrativo común, el CTIC brinda servicios de apoyo académico, desarrollos, consultorías, asesorías y servicios de transmedia, a través del uso de diversas plataformas que expanden la narrativa, vincula activamente a los usuarios con el objetivo de que difundan, enriquezcan y produzcan nuevos contenidos, propiciándose una permanente retroalimentación. Equipo C-Transmedia, Facultad de Artes y Humanidades: Coordinadora general, Manuela Castaño Tobón; Cubrimiento audiovisual y fotográfico, Sebastián Dahm Jurado, Daniel Gómez Restrepo y Andrés Uribe Naranjo; Diseño, Germán Andrés Vinasco.



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez



Santiago Rodríguez, Mónica Ramos



Alexandra Londoño, acuarela *Angelus Novus* de Paul Klee



Alexandra Londoño



Mónica Ramos, Santiago Rodríguez



Acuarela *Angelus Novus* de Paul Klee, Alexandra Londoño



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez



Mónica Ramos



Alexandra Londoño, Santiago Rodríguez



Santiago Rodríguez, Mónica Ramos

3. Testimonios

3.1. Pintar en el vacío

Se está presentando en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito una obra de excepcional valor literario y teatral. Se trata de la adaptación de una pieza performática, *Descripción de un cuadro*, del renombrado dramaturgo alemán Heiner Müller (1929-1995). Es el resultado de la labor investigativa y creativa de la Compañía Experimental de la Carrera de Teatro de la Universidad Central. La dirección y puesta en escena corre a cargo de la profesora Madeleine Loayza. La obra es compleja y plantea mensajes filosóficos y estéticos profundos.

El texto original es una versión innovadora del esquema del mundo. Todo comienza con la imagen casi idílica de cierto paisaje sumido en una luz que destella. El sol, siempre presente, mira con su único ojo a los actores y objetos que representan un proceso de destrucción y creación continuo. El hombre y la mujer, a intervalos propios del convencionalismo teatral, se transforman de victimario en víctima. El amor aparece como una tragedia aniquiladora. La muerte, como la totalidad de la devastación. Los actores son absorbidos por el caos lodoso y oscuro, más parecido a la sangre que a la tierra. La tormenta se cierne inmóvil, allá desde el horizonte y ruge en el interior de los figurantes; implica una metáfora de algo ciego, brutal, sin destino ni lugar.

Los objetos adquieren una paradójica naturaleza cambiante: la mesa se vuelve lecho obsceno. La botella intocada del vino pasa a significar la pureza de la mujer violentada. El árbol sin hojas, que se expone constantemente por medio de proyecciones fotográficas, constituye una parábola de la existencia atormentada de los personajes. Los pájaros se entienden, lo mismo que el ángel, como signos alejados de la conciencia humana: son la única posibilidad de una vida libre. Los marcos de los cuadros, incapaces de encerrar la movilidad de lo inmóvil, se hallan esparcidos por el suelo; tienen distintos tamaños y recuerdan que son el soporte material de la obra y sirven como ventanas para espiar el horror o para brindar de la botella recién abierta con los atónitos espectadores. La naranja que el hombre devora con fruición deviene en fruta

madura que sacia el deseo masculino. El cuchillo plantea una pregunta cuya respuesta la va encontrando el público a medida que se desarrolla la acción: sin duda hay que entenderlo como un símbolo fálico, pero es también un arma amenazante y destructora, una metáfora del dejar de existir.

En la obra se introduce un tercer elemento que refuerza el convencionalismo escénico del personaje femenino: no es otro que el testigo —ciego, mudo y sordo— de lo que ocurre en el escenario compartido por el público y los actores. El cuadro al que alude el título de la pieza no tiene una existencia real ni en texto de Müller ni en la puesta en escena del grupo universitario, pero los espectadores perciben imágenes claras de él: el intento del dramaturgo de pintar en el vacío.

El mérito mayor de la adaptación y la escenificación radica en haber acertado en las relaciones y univalencias entre la performance original y la labor de Madeleine Loayza, y su conjunto actoral, resulta de la analogía que se logra entre las dos obras mediante lenguajes específicamente teatrales: gritos, balbuceos, ásperos gemidos humanos, gestos, movimientos, vestuario, luces y sombras. El discurso de Müller se vuelve en las tablas, más sutil y abstracto. Es ahí donde se evidencia la sobresaliente actuación de los actores, que confinados en un pequeño espacio recrean vivencias estéticas y ficticias que permiten soportar la tortura, la violación y la muerte, gracias a que la verdad escénica es solo una aproximación a la vida.

Ileana Almeida

Quito, 16 agosto 2016

Publicado en diario *El Comercio*, Quito-Ecuador

3.2. Una propuesta audaz

La obra del dramaturgo sajón Heiner Müller, *Descripción de un cuadro*, con montaje dirigido por Madeleine Loayza y la interpretación de Mónica Ramos, Alexandra Londoño y Christian Valle, produjo reacciones de sorpresa en un público acostumbrado al teatro tradicional. La obra se presentó en temporada en agosto del 2016, en el Centro de Arte Contemporáneo en Quito.

Müller se sale de los moldes formales, y señala como única indicación la negación de toda indicación posible subrayando que “la acción es a voluntad, pues sus consecuencias son ya pasado, explosión de una memoria en una estructura dramática extinta”. El punto de partida de la escritura del texto, del año 1984, fue el dibujo realizado por una alumna de una Escuela de Bellas Artes, la imagen de una estudiante, Müller en una entrevista de Didier Méreuze, explica:

Me pregunté qué pasaría cuando la pusiera en el papel, ya que no había sido creada por mí, cuando hiciese que explotase en una especie de juego de asociaciones de palabras e ideas surrealistas. Llegado a cierto punto, me di cuenta de que no podía avanzar más. Hasta que una noche me puse a la máquina. Había bebido bastante y empecé a escribir sin más. Entonces fue cuando, algo en mí, muy profundo y muy íntimo, que me inhibía, se soltó. A raíz de esto el texto se pudo construir, porque había logrado superar un punto imposible de superar por la única reflexión, o el análisis.

El resultado fue una obra surrealista, poética y violenta. Ana Rodríguez Arana (Revista digital: *Territorio Teatral*, Argentina) anota:

El cuadro descrito en el texto representa un paisaje que según el autor se ubica más allá de la muerte. En él hay nubes, cielo, árboles; una casa, una mesa de jardín con un frutero y una copa de vidrio volcada chorreando un líquido oscuro; una silla rota, tirada, y otra inestable. Los personajes no tienen nombre, son un pájaro, un hombre, una mujer ¿Acontece algo? Sexo, violencia, muerte y destrucción. Lo retratado en

la imagen es en realidad una repetición detenida. Por eso al auscultarla se despliegan una multiplicidad de cadenas causales previas al instante y que confluyen en él; es que el acontecimiento ya ha ocurrido, sólo quedan los efectos que permiten su reconstrucción.

En otra entrevista a Müller, el periodista Carlos A. Aguilera interroga: ¿cree usted en el teatro como terapia?, a lo que Müller respondió:

No. Por lo menos mi teatro, no. En todo caso es un ensayo, una reflexión, un poner en escena toda la fuerza que en determinado momento uno puede concentrar en sí mismo. Pero terapia no. Oh, no. No creo que nadie crea en el teatro o la literatura como terapia.

CAA: ¿Representa para usted el teatro un “proceso de destrucción”; es decir, un espacio donde ante todo se construyen y se colocan al límite preguntas?

HM: Mi impulso más fuerte consiste en reducir las cosas a su esqueleto, arrancándoles la mayor cantidad de carne que sea posible. De esta experiencia sale mi Hamlet, mis obras sobre la historia alemana, el *Bildbeschreibung* que hace unos años monté con Bob Wilson en Graz; mi autobiografía (...) El teatro o destruye lo establecido o no tiene sentido.

La puesta en escena de *Descripción de un cuadro*, a libre interpretación como permite el autor, realizada por el equipo investigador de miembros de la Carrera de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central, se propuso “(...) indagar en el mundo personal y artístico del autor, debatir sobre sus postulados filosóficos y políticos y reflexionar sobre el lugar desde el cual se puede asumir la propuesta creadora”. Un trabajo minucioso, con actuaciones audaces que superan las dificultades implícitas en la obra, dio como resultado una obra con imágenes poéticas que impactan en el espectador a lo largo de su desarrollo y le inducen a buscar sus propias interpretaciones.

Raúl Arias

Artículo publicado en la revista *BABIECA*. Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, septiembre de 2016.

3.3. Descripción de la *Descripción de un cuadro*, Heiner Müller

“No soy aficionado a leer teatro” y “hay que saber leer teatro”, dos expresiones que no se contradicen, que nada y poco ayudan al acercamiento al arte debido a los límites que ponen, porque todo lo existente es leíble: el paisaje andino, el paisaje marino, los bosques, los desiertos, los cuerpos humanos y animales, las cosas en el espacio, las líneas y pliegues de la mano, de los rostros, el iris, la córnea, la pupila.

Más allá del código escrito, más allá de la palabra hablada están la forma, el color, la ubicación, las proporciones, los ruidos, los sonidos, los silencios, los compases, las reiteraciones, lo amargo, lo dulce, lo agrisado, lo salado, lo picante, la aspereza, lo blando, lo suave, la dureza, la fragancia, el fétido, el arriba, el abajo, el masculino, lo femenino; y ellos repartidos entre la muerte y la vida, el placer y el dolor, el poder y la impotencia.

Así que leeré de otra manera un cuadro, ¿de David Salle?, ¿de Javier Pavón?, ¿de Courbet? No precisamente de artistas plásticos. Sí, el cuadro que Heiner Müller lo describe, puesto en escena por la Compañía Experimental de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador.

Fui a leerlo con mis sentidos, sin guiarme por las convenciones establecidas que dictaminan cómo analizar la obra partiendo de los lenguajes artísticos contruidos, sino contemplando lo que me da la imagen por sí misma y buscando qué es lo que resuena en mi interior. Poniéndonos, frente a frente en diálogo, el cuadro y yo.

Invade la penumbra. La Voz pronuncia la palabra y la luz se hace desde atrás, a nuestras espaldas.

Un paisaje entre estepa y sabana en el cielo azul prusia, flotan dos nubes enormes nadando en él, como sostenidas por un esqueleto mecánico, en todo caso de factura desconocida la más grande a la izquierda podría ser un animal de goma de un parque de diversiones,

que se ha zafado de la cuerda que lo sostiene, o un pedazo de Antártida en vuelo de retorno a casa (...).

Estamos entre la fuente lumínica del sol... de la mañana... de un día... de una vida... y el espacio donde suceden eternamente los hechos. Asistimos a presenciar el crimen del placer y el placer del crimen, donde comienza, se desarrolla y finaliza el hecho, en este momento, en el pasado y siempre, para testificarlo con todos nuestros sentidos y sensaciones que se imprimen desde la piel hacia adentro.

El espacio está dividido en dos planos: horizontal del piso y vertical del telón del fondo, suceden y se entrecruzan frecuentemente las imágenes tridimensionales de los cuerpos y objetos —un pequeño bonsái—, ironía de la fortaleza, se exhibe haciendo mofa a las fuerzas vegetales que buscan el cielo, los marcos de madera de distintas dimensiones tendidos al piso, marcan la territorialidad que defenderían las fieras, un lagar con lodo, a un lado, un charol con moras al otro, múltiples naranjas desparramadas por el piso, al fondo centro dos sillas y una mesa en la que se encuentran los cuchillos, las manzanas, la botella de vino y dos copas transparentes; al fondo, en los laterales, los trajes de mujer y de hombre en los roperos, una cámara fotográfica; y las imágenes planas de las fotografías —de un paisaje con un lejano horizonte—, pájaros que vuelan en el cielo, un ojo abierto, un pabellón auditivo, segmentos de cuerpo humano, desnudos, un árbol seco, el desierto; y en los tímpanos resuena la voz de Cantat entonando, en su lengua, el arrullo a su Ángel de desolación. Todo lo existente se entrecruza.

Y el movimiento humano: tres actores —dos mujeres y un hombre— sin palabras, la palabra en ellos está muerta, olvidada o refundida, para comunicarse se necesita la vida; se visten, desvisten y ellas intercambian las prendas, los objetos, sus haceres; finalmente están presentes los invisibles —tras bastidores, en la platea—: dramaturgistas, técnicos, directores.

Ella, entre la multitud, aún vestida con el abrigo gris de piel y gala, murmulla lastimera, interpuesta ante la luz y la oscuridad que dibuja en la cortina su gigantesca sombra; la sombra, es y no es ella, fantasma que se libera, para clamar el amor perdido, para soñar que aún arrulla, abraza, acuna, mima.

Ella se levanta del lodo de la tierra, retornando con dolor a la carne; del humus va al humano y de este al costado —la costilla— del hombre, mugiendo el principio de madre y muerte, añorando la no-muerte de la palabra amor sin sepultura; apisona el barro con pies descalzos en ese lagar, que es entrada o salida de la tierra. Los pies, base de la sustentación erguida, fundamento para abrir el camino del destino, ahora amasan, amasan y amasan, sin dirección, ni sentido, acompañando los desgarradores gritos de los dolores del alma; mientras Ella, allá a la derecha, la espía, insanamente intrigada, a través del marco de la ventana del suelo, que lo eleva. Él, al fondo, en la silla, sentado con el dorso descubierta, prisionero del gran marco, frontera de su vivienda, su casa, su espera. ¿Qué espera?

Hombre y mujer puestos en la tierra, fuera del Jardín del Edén, solos, sin futuro, sin esperanza, sin salida, sin camino. Sin lengua hablada, sin palabra. Solos. Únicamente con los impulsos sentidos por los animales y utilizados para sosegar sus necesidades vitales: defensa, acoso, ataque, incontinencia, expresados en el grito, en la exclamación, en la risa, en el llanto. Ante un cielo presente ahí, pero que no les dice nada, porque no saben leerlo, porque nunca les dio respuesta, porque ya no les importa su existencia. Pero está presente, arriba, inalcanzable, enigmático, desconocido para ellos, incomunicado con ellos.

La Voz que a veces describe el cuadro, solamente resuena, tampoco les llega a ellos, no hay contacto. La Voz no es de ellos, no es para ellos, está fuera de ellos.

El ojo plano en el telón —ignorado por ellos—, observa, —¿les observa?— El oído plano en el telón de fondo, ¿escucha los alientos, los

gruñidos, los lamentos? Y la cámara fotográfica, perseguidora insaciable e inoportuna, guarda en su oscuridad las íntimas conmociones, atrincherada tras las puertas y ventanas que se levantan del tablado una y otra vez. Esa cámara delatora, intrusa con los planos de detalle, enmarca las acciones y objetos escalofriantes que se suspenden en el tiempo para vanagloriarse: los filosos cuchillos de carnicería, las copas servidas, el asesinato, los actos sexuales con la muerta y con la viva, con la vuelta a morir y con la reencarnada.

El oscuro secreto del acto íntimo muere a cada instante ante los ojos y las lentes. El Yo íntimo muere de instante en instante ante el asedio de la Consciencia que observa. El Yo que nadie conoce y que ni yo conozco de mí mismo es desenmascarado y sorprendido. Todos somos testigos: actores y espectadores, los primeros, incrustados en los signos. Nadie puede ocultarlo sin revestirse de cómplice.

Una mesa y dos sillas para compartir el convite: las manzanas —“el pan nuestro de cada día”— devorado hoy a puñaladas, con los grandes cuchillos carniceros. Y las jugosas naranjas —ahora la fruta prohibida—, sorbidas en chorros lubrican la lascivia entre las piernas de Ella extinta. Mesa y silla hospitalarias, lechos de placer, armas contundentes.

El hombre y la mujer danzan, gozan, se hieren, se lastiman, con el delicioso sabor del vino, con la textura y olor del lodo embarrado en los cuerpos, con el aroma de las uvas, las naranjas, las manzanas.

Las copas de vino y las cópulas se desbordan en igual deleite hasta el gozo del filo del puñal que asesina. Es el gozo en la muerte y en el sexo. Son las semillas que se filtran en los memes de los hijos de los hijos de sus hijos. Son las semillas de la guerra, de la otra guerra, de la última guerra.

Dos mujeres que mueren, que pueden ser la misma, la vecina de al frente que espía, la vecina de al lado de la puerta invisible o distante, la mujer que me acompaña, la mujer que camina por una esquina. El placer y el dolor con el color rojizo de las moras engullidas o de la sangre

que corre por las venas y por las grietas dejadas en los cortes de la piel, los músculos, las arterias.

Él-Ella, en una danza de placer y muerte, en un espacio desolado, estéril, a imagen y semejanza de ellos mismos, con sus vidas empujadas como el bonsái, burla de la vida, y agigantadas con la violencia. Él-Ella, confundidos en el teatro de sombras en blanco y negro, se enfrentan, se miran, se atraen seducidos, se acarician, se apuñalan. Han sido desenmascarados del terno ceremonial y el abrigo de piel gris y gala, para mostrar tan solo al Adán-Eva en sus prendas interiores.

Cuando descubren y contemplan al horizonte, en el inalcanzable cielo, los pájaros libres vuelan, se van, se alejan y no vuelven. Ni regresan a ver, porque se transformarán en piedras.

Vuelvo a casa. Me recuesto en el lecho. Dormiré hasta un nuevo día. Pero la luna ensangrentada me inquieta, agita los fluidos que habitan en mi cuerpo, los músculos, mis huesos y me cubre con el manto del insomnio, sin otra alternativa me levanto, me miro a mí mismo, me recuerdo en el auditorio, me digo: En este cuadro todos estamos incluidos y todos somos anónimos, no se requiere suscribir nuestros nombres. Los actores no demandan emociones verdaderas, los sonidos onomatopéyicos de las fuerzas salvajes que les guían, son los signos que nos ponen de testigos, de asistentes interiores, de Consciencia. La obra está en mí, en los asistentes, en los que no fueron.

Petronio Cáceres
28 de septiembre de 2015

3.4. Vuelvo...

En escena; tres personajes, una pareja, una fotografía que capta el cuadro, que descubre el crimen, que se vuelve víctima, se alternan los roles, la mujer-pájaro que cobra venganza, la mujer que vuelve a atormentar al verdugo una y otra y otra vez.

Desde la muerte...

Vuelvo... volveré las veces que sean necesarias, cada vez más hambrienta, cada vez, más ebria, cada vez más muerta. Mi sombra me ha precedido, mi sombra ya lo ha devorado.

Grito, mientras la tierra se parte para dar paso a este cadáver, tengo una cita con su conciencia, vengo a ajustar cuentas, vengo porque siempre he de volver, porque no he muerto en la mente del asesino, mientras esté consciente de su crimen regresaré. Lo llamo a gritos, lo llamo sin palabras, con los sonidos de la muerte, que son los únicos que puedo utilizar, vengo para repintar el cuadro que precede a esta historia, el que se crea y se destruye cada vez más sangriento, cada vez más brutal.

Mis gritos lo traen, contra su voluntad quizás, pero viene, con el arrepentimiento grabado en la piel, y me rescatará de nuestra propia historia de nuestros recuerdos malditos, para ver si la podemos recomponer y por unos momentos casi lo logramos.

Me cuida, me lava, me viste, me compone para que este despojo vuelva a parecer una mujer; todo está listo, es una cena de gala, hay manjares, hay vino, hay sirvientes, tal vez demasiado ideal... casi tan falso que por momentos la ficción se rompe para develar las verdaderas intenciones tras los cuchillos, no solo se usan para la mesa, disimularemos que este cadáver no anda, porque me llevará en brazos a todas partes.

El baile por supuesto, la pista nos espera, momento efímero y perfecto, porque no hay uno más sublime que el que cuando dos amantes se encuentran antes de la tragedia.

Las caricias, rasguños; los besos, las mordidas, el erotismo, la muerte. La mesa exquisita en manjares es una mortaja, con el cadáver

servido en lugar de alimentos y deliciosas bebidas, ¿o quizás sean lo mismo?

Desde la vida...

Despierto, hay que apresurarse, las cosas se deben realizar, me visto, tomo la cámara, mecánicamente, limpiar aquí, recoger cosas, organizar otras, una fotografía, mi trabajo es abrumador o quizá solo aburrido, como sea me hace sentir enterrada, a veces parece que la rutina me tragará; los recuerdos —¿o son mis invenciones?— no me permiten pasar por alguien normal, me abruma, se presentan tras de mí, son burlas, son gritos, son torbellinos que estallan y me obligan a regresar a esos momentos, a enmarcarlos, a presentar lo que trato de ocultar, me amenazan desde otro tiempo o dimensión, han aprendido a materializarse aun cuando los quiero ignorar, bebo, me gusta eso... bebo y me trago el dolor, la frustración y la furia; ellos siguen gritándome, los aplasto y bajo mis pies un reguero de sangre, de recuerdos, de silencios, de gritos, de momentos que se marcan la vida y nos transforman, quiero destilar esa sangre y transformarla en el vino que me recorre por dentro, beberme los recuerdos, beberme la sangre, lavarme de estos muertos por dentro y por fuera, encontrar hasta dónde es mi culpa. Me seguiré embriagando...

El cuchillo está ahí, tentándome, exponiéndose, enmarcándose, está para protegerme, para dejar el poder que mis manos no alcanzan, ahuyento a los pájaros, pisoteo al monstruo con los mismos pies ensangrentados que pronto no podrán caminar de nuevo.

Entrañas desparramadas, sangre en la piel, corto, degüello, siento el sabor de tu miedo en la boca, te escupo, te bebo, te siento como parte de mí, de la misma locura que me posee y te posee a ti, yo sin tu fuerza no tengo manera de enfrentarte, solo en mi mente; pero te devoraré las veces que sean necesarias porque para eso existo, no tengo más pasado que esta historia, donde jamás estuve viva, pero los muertos también contamos historias y probablemente más emocionantes que las de los vivos, “todo era perfecto hasta que murió”; la mataron o se mató, ahí

es donde empieza la verdadera historia ahí es cuando todo se vuelve trascendente.

Soy testigo del crimen, no lo puedo evitar, las heridas deben abrirse, huyo, me escondo, no estoy a salvo, no puedo salvarla, pero puedo volver, volver, ser ella.

Desde la muerte, ángel...

Un ángel que se impone entre la inmundicia surge perfecto, surge de la destrucción, aparece de nuevo para consolarlo, para brindar y hacer partícipes a todos de que la belleza vive en la destrucción. La pareja que se abraza se marcará en la vista de los espectadores, antes de volver a marcharse.

Cuchillos que bailan sobre la garganta, lágrimas, frutas que lloran su propia muerte. El artista del crimen es un mago presentando un acto sutil, solo un suspiro, adiós. Dos cuerpos se encuentran, una danza de sensualidad más allá de la vida.

Una risa estridente rompe el momento sepulcral, rota de nuevo por la navaja.

Desde la vida, mujer...

Frente al asesino, prepararlo para la eternidad, para seguir contando la historia que no se termina, investirlo de ropas rasgadas, encerrado en su propio cuadro, cada vez más estrecho, cada vez más profundo, un árbol en sus manos para recordarle quien es, dos cuchillazos, pájaros en picada se clavan en él, dentro de su castigo nos quedaremos los tres.

Estoy aquí, no importa si estoy sin vida porque estoy, estoy las veces que se requieran estoy presente ¡Qué más da si no tengo vida! Un gran crimen nos arrancará del anonimato, una gran muerte compensará una triste o parsimoniosa vida, muerte que es mía, que no le pertenece a nadie más, una trascendente, una purificante muerte, una muerte... perfecta.

Elena Alexandra Londoño S.
Diciembre, 2018

3.5. La Mujer Reflejo

La Mujer Espejo, es el personaje que tiene como intención revivir todos los días la muerte y el regreso, devela el círculo vicioso en el que están envueltos los personajes hombre y mujer, que repiten una y otra vez las acciones, densificando el ambiente con extremas emociones, portadoras de dolor, amor, odio, que estallan.

En escena explotamos las formas que nos proporciona la expresión corporal a través de las propiedades y calidades del movimiento; la brusquedad motriz de la ira, con la que se arroja un objeto, o los retorcidos movimientos que causan en el cuerpo los dolores; el tenso, súbito, reiterativo, oscilante, del miedo; el suave, ligado, lento, continuo de la ternura; y más tensiones, tempos, niveles que marcan claramente la prepotencia o la humillación, el anhelo o la frustración, la ternura o el odio.

En las manos del personaje están los objetos con los que implícitamente fluye la necesidad de comunicarse como una fuerza que graba o describe algo, quizá una imagen.

La voz expresa también los sentimientos. La voz, símil de la niña que se convierte en la voz de su madre, en aquella película dirigida por Jane Champion, *The piano*, que con los superlativos (amorosamente, tiernamente, maliciosamente, burlonamente, irónicamente, manipuladoramente), se convierte en la voz de su madre, así, ella traduce sus miedos, deseos, frustraciones; de la misma manera, la Mujer Espejo pretende ser esa voz y también la conciencia de ese hombre mostrándoles lo que ellos no quieren ver.

Mujer Reflejo, Mujer Espejo. Es como definiría a la mujer que está parada en la oscuridad sosteniendo un árbol en miniatura, le ilumina una luz tenue parecida para ella a la luz de la luna, el árbol que sostiene se vuelve su extensión; las ramas son sus dedos que se abren y extienden para alcanzar las estrellas, las raíces (que salen de la madre) se abren y se expanden pero no se aferran, cual dedos largos de esos pies que se desprenden en el momento preciso en que necesita salir de la tierra, del vientre que le protege.

Cuando la luz tenue se vuelve luz brillante como el sol, ella dejará su zona de confort para volver a recorrer todo de nuevo, mostrando y reviviéndolo. Un sonido lejano, profundo y ahogado, le obliga a escudriñar en la luz brillante y enceguecedora de donde se desprende la figura de una mujer. Perturbada, retrocede como queriendo escapar pero sus pies topan con una cámara vieja, polvorienta, que al recogerla y sostenerla entre sus manos, le vienen añoranzas y muchos sentimientos que le envuelven. La cámara se volverá una compañera en su caminar y a partir de ese instante será el testigo mudo que retiene imágenes para no olvidar.

Los maderos, tallados de formas rectangulares, apoyados en el piso, ayudarán a impregnar sutilmente las imágenes que aquella camarita desgastada pueda resaltar. La mesa, el perchero, las sillas, el lavacaras, la ropa, los cuchillos, las copas. Objetos puestos a disposición para jugarlos y utilizarlos a conveniencia.

Los cuchillos. ¿Qué significan los cuchillos? Cuando el amor actúa a través de estos, en las manos de un hombre, este puede volverse un creador. En la película *Manos de tijera* de Tim Burton, un hombre construye a Eduardo que hasta tener terminadas sus manos las reemplaza por tijeras. En estas condiciones el niño vive solitario, incapacitado de acercarse a la gente, pues al solo contacto les lastima; en la adolescencia se enamora, pero decide amar en silencio, pues él sabe que al tocar a su amada le lastimaría, opta entonces por orientar su amor para crear: podando árboles con hermosas figuras. Es como el hombre puede decidir en qué transformar su herramienta.

Sin embargo, en *Descripción de un cuadro*, los cuchillos son protagonistas involuntarios que aparecen en cada escena, manipulados por un hombre y una mujer, como extensiones de sus dedos, deseosos de partir, cortar, mutilar; cuando los deseos nublan el alma de sus manipuladores todo está en peligro.

Mirando el contacto cercano de las dos mujeres, distanciadas apenas por un marco, refleja la línea delgada que les separa y la fragilidad del momento; de los gritos ahogados de la mujer que está del otro lado, ella siente su dolor, su desesperación y su urgencia. La ve desgarrada, sucia como si tuviera largo tiempo de andar sin descansar. La Mujer Espejo, siente apuro por ayudarla, como si el tiempo fuese a faltar para curar todo.

Su prisa desaparece en el momento que se encuentra con objetos de formas redondas, ovaladas, irregulares, lisas, objetos medianos y pequeños, con olores, sabores y colores únicos, que estimulan a sus sentidos el deseo de observarlos, sentirlos, probarlos, manipularlos, exprimirlos, en fin, gozarlos en todas las posibles formas.

La manzana con el vino dispuestos en la mesa (listos para ser utilizados y manipulados por el hombre y la mujer o mujer y hombre, no importa el orden), combinación de sólido y fluidos aromáticos y deliciosos, que llenan y embriagan la escena, imagen integradora, que está resaltada para la captación de la analogía. Sentados frente a frente con los sentidos abiertos, corazón a corazón, en perfecta comunión: repartir-mirar, compartir-sonreír, degustar-brindar, masticar-saborear, moler-contener, en medio de risas, acercamientos, caricias, jugueteos. De ahí, el despertar, descubrir, manipular, manosear, agarrar, desgarrar, poseer, anular, devastar, apagar. Hombre, niño interior, desnudado muestra su naturaleza, actuando despreocupado, fuera de prejuicios y culpas; sin embargo una presencia poderosa le obliga a mirar lo que ha hecho, se descubre solo, le invaden la culpa, la vergüenza, el dolor, la rabia consigo mismo y se siente observado, perseguido, criticado, juzgado, condenado y esperando apagar todo lo que para él indica peligro.

Al mirar y tocar el lavacaras plateado más cerca, y observando el contenido, viene al cuerpo el recuerdo de un vientre y más claramente el de

su maternidad, y los frutos rojos serán los frutos que una madre arroja al mundo. Como la tierra, la *pachamama*, que brinda sus frutos a la superficie para que se levanten fuertes, seguros y generosos, para el deleite de todos, en la armonía de sus formas y diversidades. Es así la madre, que con ayuda de su igual, entrega al mundo sus hijos, para servir a la construcción de un universo.

Dicha única, que él y ella han de agradecer y celebrar. Maravillosa consciencia de aquellas que entendieron de la gran conexión con la luna, que comprendieron y vivieron en sus organismos el bioritmo universal, y sintieron los trece ciclos lunares ligados a los trece ciclos menstruales; ellas así, llevaron en sus vientres los fetos en crecimiento como los trece ciclos lunares.

La mujer que ha escudriñado en sus recuerdos reconoce al hombre detrás del gran marco que le contiene, para que quede registrado, y retornar a su urgencia que es la de unirlos, marcando el camino que él deberá recorrer para llegar a su destino.

Hombre-Mujer. Mujer-Pájaro. Pájaro-Hombre. Para Hitchcock, el pájaro es la fuerza que arranca los ojos, para cambiar la forma de contemplar el mundo. Edipo, se arranca así los ojos para expiar culpas. Ojos del alma, ellos son el símbolo de derribar o destruir lo que está en el fango para volverlo a levantar.

Y todo empieza de nuevo, cuando el hombre saca a la mujer de la tumba, y así lo ve y entiende la Mujer Reflejo; ella celebra cuando acomoda, recoge y limpia, les viste con sus añoranzas, y se acomoda a fisgonear y deleitarse comiendo un rico manjar, ¡de grato aroma y sabor! y de repente... ¡Todo vuelve a suceder!, la posesión, la manipulación y la victimización regresan, en formas violentas tanto del hombre contra la mujer, como de la mujer matriarcal contra el hombre; círculos que se repiten y se vuelven difíciles de romper. Son círculos viciosos. El hombre tienta a la suerte con violencia, en el límite entre la vida y la muerte. La mujer pasa, de ser frágil a ser do-

minante y al mismo tiempo víctima, juego interminable de hombre y mujer arrasando con todo lo que les atrae alrededor. Son “víctimas colaterales”.

La Mujer Espejo retornará a su burbuja para recogerse, meditar y observar. Desde allí se limpiará, se renovará y se reencontrará, pero sobre todo, no dejará que ese círculo vicioso la atrape. Hombre y mujer, producto bendito de una creación, que egoístamente manipulada, se lleva todo a su paso. La Mujer Reflejo, de alguna manera está llena de esperanzas, no solo es mudo testigo, también es recuerdos y añoranzas y acompañará tanto al hombre como a la mujer, en sus caminos.

Mónica Ramos Ordóñez,
Noviembre, 2018

3.6. El espacio de las apariencias

La obra *Descripción de un cuadro* de Heiner Müller, escenificada como parte del taller de investigación en Dramaturgia y Dramaturgismo de la Carrera de Teatro de la Universidad Central, es un intento sobresaliente en el camino de provocar en el espectador un grado de reflexión emocional muy alto. El texto, dice su directora Madeleine Loayza, dispuso una trayectoria a partir del cuerpo (político) del actor al que se le motivó para trabajar a partir de las acciones físicas de dos modos: velocidad e intensidad. Descartada la línea de las emociones del actor, es el espectador quien debe construir su propio estado emocional.

¿Nos deja esto (el acuerdo anticipado) en un punto netamente “gadameriano”, en el que prevalece una estructura que es capaz de ordenar los acontecimientos, por la simple anticipación? Como si se dispusiera el reconocimiento a priori de la subjetividad, es decir, que hay una constitución extra narrativa, que encarna en las “vicisitudes de una acción”.

En ese estado de conmoción, el abordaje del texto de Müller ha privilegiado una relectura a partir del espacio de las apariencias y de la “palabra compartida”. Lo interesante de la propuesta de Loayza y su equipo es el “espacio de la apariencia” que se dibuja y se perfecciona en el juicio del espectador, lo que funcionará como eje principal a partir del cual se crean las tensiones necesarias que se reproducen en el cuerpo del actor/actrices, para descartar el fingimiento y la mimesis de la realidad.

Y esta “puesta en acto” es lo que le permite al espectador (aquí estaría el fundamento de la teatralidad: en la relación del espectáculo con la mirada) pueda urdir los “relatos”, con disposiciones espaciales y anudar la trama de un tejido con muchas y variadas direcciones.

En esa “transmisión” de la idea de estrangulamiento (ÉL debe estrangular a ELLA) está la opción de “sentir” y de emocionarse o conmoverse como parte del sentido de la propuesta. La “opción”, planteado de esa manera, tiene un implicancia política, cuando se le deja al espectador la

decisión (subjetiva) de estar en el mundo y de ejercer un juicio “objetivo” de lo dado a ver. En ese ejercicio de la mirada, lo fundamental es “el mundo, no el hombre, ni tampoco su vida y su yo” (H. Arendt).

Por último, hay que hacer referencia a la “pertinencia” narrativa, que siempre conduce a la organización (sintáctica) de una acción. Porque la acción debe ser transformada y evolucionar y sufrir, para decirlo de alguna manera, una serie prolífica de cambios, que no sea necesariamente la necesidad de una historia o de las famosas transformaciones “actanciales” de Greimas. Bajo el pretexto de una enunciación de existencia, la dramaturgia niega, demanda y también imagina un sujeto que se perfecciona en su propio obrar.

Como parte de esta dramaturgia de la fragmentación, la directora señala que lo que verdaderamente importa es el “carácter presentativo” y no la representación, que le permite al espectáculo desplazarse hacia otras disciplinas artísticas como la performance y el happening. Por lo tanto, en esa recurrencia axiológica hay una ubicación temporal “en el presente aquí y ahora, la capacidad de incorporar la falla y el accidente, la búsqueda del riesgo y el trabajo en los límites del mismo. Con respecto al público el interés está centrado en provocar un impacto sensorial, una reflexión intelectual y una conmoción emocional” (M. L.).

En ese “volver al cuerpo” también se produce un reaprendizaje: el percibir, marcado y definido por el sentido inicial del origen y la reificación. Ambas conjeturas se manifiestan en “el proceso de incorporación de los objetos, la utilería, la escenografía, el vestuario, las luces, los sonidos, las palabras, las imágenes proyectadas, y la música”. (M. L.) Los materiales (o la materialización) fueron extraídos de la misma obra de Müller y resignificados para alcanzar una “percepción estética” de la dramaturgia visual.

La subjetividad queda constituida dentro de un relato que se fragmenta, al mismo tiempo que reivindica una postura estética, como resultado de una reconstrucción de las propias contingencias del es-

pectáculo. Y este proceso deviene en poético cuando se identifica (en términos de narración) con la invención de un nuevo lenguaje ligado a la acción que se fragmenta una y otra vez, hasta que la misma acción rompe con las contingencias por una competencia narrativa que consigue develar el misterio de la subjetividad del espectador y su capacidad de interpretación.

Santiago Rivadeneira Aguirre

Teatro y política I

¿Una discusión postergada?

Teatro y política como antinomias

Revista *El Apuntador*, El espacio de teatro, danza y artes escénicas

Ecuador - Latinoamérica

<http://www.elapuntador.net>

4. Anexos

4.1. Itinerario del proceso de creación y difusión de la obra *Descripción de un cuadro*

- 2013. La obra es parte del proyecto: *Incidencia de la educación continua y la investigación teatral en la conformación de la Compañía de Teatro Experimental*, para egresados y profesionales de la Carrera de Teatro de la FAUCE. Proyecto ganador de la convocatoria: proyectos de investigación científica, desarrollo e innovación tecnológica, arte, cultura y deportes. Llevado a cabo por la Dirección General de Investigación y Posgrado de la Universidad Central del Ecuador.
- 2014. Desarrollo del segundo módulo del proyecto de investigación (cuatro semanas): seminario en dramaturgia y dramaturgismo para la puesta en escena (teórico-práctico integrado) a cargo de la magíster Macarena Andrews Barraza, profesora del Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile.
- 2014. Proceso de investigación-creación teatral (dieciocho semanas) a cargo de la magíster Madeleine Loayza.
- 2015. Estreno de la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller. La obra cuenta con la autorización de derechos de autor, por la henschel SCHAUSPIEL, Alemania.
- 2015. Primera temporada de la obra. Carrera de Teatro, FAUCE. Primer elenco: Alexandra Londoño, Mónica Ramos y Christian Valle. Voz: Santiago Rodríguez. Audiovisual: Madeleine Loayza. Dramaturgistas: Sofía Garcés y Francisco Bedoya. Iluminación: Francisco Bedoya.
- 2015. Segunda temporada de la obra. Carrera de Teatro, FAUCE. Primer elenco: Alexandra Londoño, Mónica Ramos y Christian Valle. Voz: Santiago Rodríguez. Audiovisual: Madeleine Loayza. Dramaturgista e iluminador: Francisco Bedoya.
- 2016. Encuentro Internacional de Teatro Universitario, AITU. Conferencia en la Universidad de Caldas, Colombia. Ponencia: “La ruptura de lo inquebrantable, poéticas de la fragmentación en la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller”. Expositora: Madeleine Loayza.

- 2016. Como proyecto de investigación-creación y puesta en escena, la obra *Descripción de un cuadro* es ganadora del Primer Premio Universidad Central del Ecuador. Máximo galardón otorgado por la UCE, categoría docentes
- 2016. Tercera temporada. Alianza Francesa, Quito. Primer elenco: Alexandra Londoño, Mónica Ramos y Christian Valle. Voz: Santiago Rodríguez. Audiovisual: Madeleine Loayza. Dramaturgista e iluminador: Francisco Bedoya.
- 2017. VIII Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado: Tradición, rupturas y continuidades. Universidad Nacional de Mar del Plata. Ponencia: “Dispositivos poéticos en la puesta en escena de la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller”. Expositora: Madeleine Loayza.
- 2017. Conferencia en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Ponencia: “Dispositivos poéticos en la puesta en escena de la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller”. Expositora: Madeleine Loayza.
- 2017. Cuarta temporada. Centro de Arte Contemporáneo. Quito. Primer elenco: Alexandra Londoño, Mónica Ramos y Christian Valle. Voz: Santiago Rodríguez. Audiovisual: Madeleine Loayza. Dramaturgista e iluminador: Francisco Bedoya.
- 2017. Quinta temporada. Más Arte Galería. Segundo elenco: Alexandra Londoño, Mónica Ramos y Santiago Rodríguez. Voz, audiovisual: Madeleine Loayza. Dramaturgista e iluminador: Francisco Bedoya.
- 2017. Sexta temporada. Sala Arte Actual, FLACSO. Segundo elenco: Alexandra Londoño, Mónica Ramos y Santiago Rodríguez. Voz, audiovisual: Madeleine Loayza. Dramaturgista e iluminador: Francisco Bedoya.
- 2018. Publicación en libro digital: *Tradición, Rupturas y Continuidades en el Teatro Contemporáneo: Actas del VIII Congreso Argentino e Internacional de Teatro Comparado*. Artículo: “Dispositivos poéticos en la puesta en escena de la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller”. Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.
- 2018. Presentación de la obra en el marco del Primer Congreso Internacional de Pedagogía Teatral, Quito. UCE-UASB.

- 2018. Conferencia en el marco del XII World Congress of the International University Theatre Association IUTA/AITU. National University of Science and Technology MISIS en Moscú. Ponencia: “La intuición poético-filosófica: El Big Bang de la creación, estudio de caso montaje *Arrebato Opus 52*, basado en *Las Bacantes* de Eurípides y la danza de Isadora Duncan”. Se hace referencia a la puesta en escena de *Descripción de un cuadro*, experiencia que constituyó el punto de partida para reflexiones teóricas del artículo en cuestión.
- 2018. Primer Encuentro Internacional de Docentes Investigadores de las Artes y las Culturas, UCE. Organizado por la Red DIAC. Ponencia: “Dramaturgismo soporte conceptual en la puesta en escena de la obra *Descripción de un cuadro*”. Expositora: Madeleine Loayza.
- 2018. III Congreso Internacional de Innovación en la Educación Superior, UCE. Ponencia: “Dramaturgismo soporte conceptual en la puesta en escena de la obra *Descripción de un cuadro*”. Expositora: Madeleine Loayza.
- 2018. Obra invitada al Festival Internacional de Teatro Universitario de la Universidad de Caldas, Colombia.
- 2018. Ponencia en el marco del Coloquio Internacional de Investigación-Creación en Artes Escénicas. Encuentro de la red CITU, Universidad de Caldas, Facultad de Artes y Humanidades, de las Artes Escénicas, Colombia. Ponencia: “Dispositivos poéticos en la puesta en escena de la obra *Descripción de un cuadro*, de Heiner Müller”. Expositora: Madeleine Loayza
- 2019 Editorial FAUCE. *Retrato de mujer con naranjas, proyecto de investigación esceno-performativo, basado en la obra “Descripción de un cuadro de Heiner Müller”*. FAUCE editorial.
- 2017-2020. Investigación doctoral: “La osadía de Eros: dispositivos de resistencia en el acontecimiento teatral, casos: *Descripción de un cuadro* y *Arrebato Opus 52*”. Universidad Politécnica de Valencia, España, Universidad Central del Ecuador. Autora: doctoranda Madeleine Loayza, directora: doctora Martina Botella, codirector: doctor Galo Gallardo.

4.2. Elenco y ficha técnica del montaje *Descripción de un cuadro*

Elenco:

Mónica Ramos
Alexandra Londoño
Christian Valle (primer elenco)
Santiago Rodríguez (segundo elenco)

Dramaturgistas:

Francisco Bedoya
Sofía Garcés (primera temporada)

Voz:

Santiago Rodríguez/Madeleine Loayza

Diseño y realización: (escenografía, utilería y vestuario)

Ana Lía Padilla
Idea original: Madeleine Loayza

Investigación musical:

Martín Caetano Salcedo Loayza

Música:

Bertrand Cantat

Video:

Santiago Hidalgo

Fotografía:

Santiago Hidalgo, Javier Escudero, Cristian Valle

Iluminación:

Diseño: Madeleine Loayza
Iluminador: Francisco Bedoya

Técnico audiovisual:

Madeleine Loayza

Dirección:

Madeleine Loayza

4.3 Reseñas biográficas

Prólogo

Macarena Andrews Barraza (Santiago de Chile, 1981). Estudiante de Doctorado en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales de la Universidad Católica de Chile. MLitt. en Dramaturgismo y Dramaturgia de la Universidad de Glasgow, Escocia. Licenciada en Letras, Literatura y Lingüística Hispanoamericanas de la Universidad Católica de Chile donde se certificó en Estética del Cine. Profesora invitada en el Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, donde imparte las clases de Dramaturgismo y Taller de Tesis; además, de desempeñarse como profesora tutora. Trabaja como dramaturgista, dramaturga y actriz en espectáculos de danza, teatro y *performance*.

Autores de artículos académicos

Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963). Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Adjunto Regular (a cargo) de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA), Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Es Director General del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ha contribuido a abrir 27 escuelas de espectadores en diversos países. Ha dictado materias y seminarios en diversas universidades nacionales y extranjeras. Entre sus libros: *Filosofía del Teatro I, II y III, Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas, Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo

Nacional de las Artes), Cien años de teatro argentino, teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada, Poéticas de liminalidad en el teatro. El Rectorado de la Universidad de Buenos Aires le otorgó el Premio a la Excelencia Académica (2015).

Carmen Elena Jijón de La Torre (Quito, 1979). Actriz y dramaturga, estudios formales en Literatura y Teatro. *Nadie*, el primer unipersonal que escribe y actúa, participó como invitado especial dentro del Festival del Centro Gabriel García Márquez, “el original”, en Bogotá en marzo del 2012, en el marco de los eventos paralelos al Festival Iberoamericano de Teatro de la ciudad. En el 2013, su proyecto de creación dramática *AIRAM o el hilo de la camorra*, fue premiado por Iberescena, apoyo que le permitió realizar una residencia dramática en México. *La Torera*, una de las últimas creaciones —que escribe, dirige e interpreta— se analizó en la tesis de maestría de la Universidad de Barcelona presentada por Ximena Curay, así como en la ponencia realizada sobre la misma en Cuenca-Ecuador, en el marco del Encuentro de Literatura Alfonso Carrasco. Forma parte de la planta docente de la Carrera de Teatro en la Universidad Central del Ecuador y actualmente se encuentra realizando un doctorado en la Universidad Politécnica de Valencia, España.

Grimanesa Madeleine Loayza Cabezas (Quito, 1971). Directora, docente investigadora y actriz. Doctoranda en Artes e Investigación por la Universidad Central del Ecuador y la Universidad Politécnica de Valencia, España. En los últimos años destaca su trabajo como directora. Sus propuestas escénicas *Crimen y Castigo*, *Descripción de un cuadro*, *La Tempestad* y *Arrebato Opus 52*, han ganado premios nacionales, y generado artículos y conferencias en universidades dentro y fuera del país: Quito (UCE), Mar del Plata (ATEACOMP), La Plata (UNLP), Medellín (U. de Antioquia), Manizales (U. Caldas y Red CITU) y Moscú (AITU). Ha publicado artículos en revistas y libros relacionados con el ámbito académico y escénico. Es profesora titular de la Carrera de Teatro de la FAUCE

desde hace diez años. Su investigación doctoral y producción artística se enfoca en la teatralidad, cuerpo y textualidades contemporáneas como *actriz-performer* y dramaturga.

Jorge Poveda (Quito, 1990). Profesional interdisciplinario, interesado en la conjunción del arte y los derechos humanos; completa sus estudios sobre Teatro en la Universidad Central del Ecuador y en materia de Derecho en la Universidad de las Américas simultáneamente. Ha trabajado en diversas instancias de promoción de los derechos a nivel nacional e internacional tanto en el sector público como privado: Ministerio del Interior (2010), Fundación Nuestros Jóvenes (2013), Plan Internacional (2016) y Amigos de las Américas (2018). En el ámbito artístico, y a partir de 2012, ha actuado en diversas producciones teatrales entre las que se cuentan *Carnada* (2016) o *Higiene* (2017); a la par de mantener un espacio de crítica y reseña teatral en *lasospechaperpetua.wordpress.com*. Algunos de sus reconocimientos incluyen ser becario tanto del Gobierno de los Estados Unidos de América como de la Unión Europea. Actualmente se encuentra cursando un programa de máster en la Universidad de Szeged (Hungría) en materia de Patrimonio Inmaterial y Sistemas de Movimiento Humano.

Raúl Valles (Chihuahua, 1980). Dramaturgo y director de escena. Actualmente se desempeña como profesor-investigador y como director del Laboratorio de Investigación Dramatúrgica en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Sus montajes más relevantes a la fecha han sido: *Magnetar*, *Duncan*, *Apoplejía de los héroes* y *La herencia de Edipo*, esta última recibió el premio de Mejor Obra Internacional en el Festival Internacional de Teatro de Teherán, Irán; país donde trabajó en el Proyecto teatral Irán-México auspiciado por el Fadjr International Theatre Festival, como director huésped. Tiene publicados los libros: *Hombres cosa, hombres miedo*; *Un estudio sobre el actor*; *Rumbo a vacío*; *Teatro antilógico y Escrituras para la escena*. Ha dictado

conferencias, impartido talleres, clases magistrales y entrenamientos especializados en Irán, Estados Unidos y México. Ha sido becario del Forcan y del Fonca.

Autores de escritos testimoniales:

Ileana Almeida (Ecuador, 1939). Magíster en Filología, licenciada en Lengua y Literatura. Profesora invitada por varias universidades del país en cátedras de semiótica en la FACSO; Civilizaciones Antiguas de los Pueblos Originarios de América, y Semiótica y Semántica quechuas en el Centro Tinkunakuy (Encuentro de Culturas). Ha realizado ponencias en varios países Latinoamericanos. Primer Premio Universidad Central del Ecuador 1999. Ha publicado más de una treintena de artículos en diarios y revistas del país, entre los que destacan diario *Hoy*, diario *El Telégrafo* y diario *El Comercio*.

Raúl Arias (Quito, 1943). Escritor y poeta. Integró el grupo Tzántzicos y publicó poesía y cuentos en la revista *Pucuna*, órgano de difusión del grupo. Ha publicado poesía, cuentos, obras de teatro y reportajes. Trabajó en los departamentos de cultura de la Universidad Central y de la Escuela Politécnica Nacional.

Petronio Cáceres Carrasco (Quito, 1948). Diplomado Superior en Actuación Teatral Facultad de Artes UCE. Estudios en Psicología Transpersonal, Antropología y Crítica Cinematográfica. Profesor en diversas Universidades de Quito en cátedras relacionadas con las artes escénicas y educación. Investigador en lenguajes no verbales, gestualidad, educación, dramaturgia, técnicas teatrales y de títeres. Fundador, actor y director del grupo de Teatro y Títeres La Rayuela.

Elena Alexandra Londoño (Quito, 1983). Licenciada en Artes escénicas, Tlga. en Producción Audiovisual. Psicóloga General. Actriz en va-

rios montajes teatrales, entre los que destacan: *Doctora Amores, Cuántico... la muerte no dice*, *Celda 4*, *Descripción de un cuadro*, entre otros. Como investigadora, escritora, maestra y guionista, ha desarrollado proyectos artísticos, educativos y culturales. Actualmente es directora artística de SABUESO AZUL (Servicios Artísticos Integrales), y lleva adelante una investigación en la que aplica sus conocimientos en teatro, producción audiovisual y psicología.

Mónica Ramos (Quito, 1968). Actriz, licenciada en actuación teatral de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador. Diplomado Superior en Actuación Teatral, formación en la Escuela Latinoamericana de Mimo y Teatro Corporal. Ha participado como asistente en talleres y conferencias nacionales e internacionales. Directora teatral en varias instituciones educativas. Actualmente destaca como actriz en la obra *Descripción de un cuadro*, y en el grupo de profesionales multidisciplinario de teatro, danza, títeres y música mestiza CREARTE.

Santiago Rivadeneira Aguirre (Quito, 1952). Licenciado en Cinematografía y Audiovisuales (París VIII). Editorialista, investigador, crítico y docente. Vivió en Chile desde 1965 hasta 1973. Ejerció el periodismo como reportero y editorialista en *El Siglo* de Santiago de Chile. Coordinador académico de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador (1973-2000). Catedrático universitario en diversos niveles de enseñanza. Director fundador de la revista *La Última Rueda* de la Escuela de Teatro de la Universidad Central. Actualmente es redactor de la revista *El Apuntador*. Autor del libro *Los sonidos del pensar* (2017) que recoge varias entrevistas a actores, actrices y bailarines.

La potencia del proyecto no solo se contiene a sí misma en la producción teatral, sino que también logra encontrar nueva forma en este libro que introduce visiones teórico-críticas respecto de la puesta en escena, sus posibilidades interpretativas y su potencial estético y político al discutir sin temor la crudeza de la violencia y la sexualidad más allá de la muerte.

Macarena Andrews, 2018
Universidad de Chile

ISBN: 978-9942-945-94-5

