

LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESPACIO TEATRAL

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES 4
CUERPO ACADÉMICO ESTUDIOS TEATRALES
FACULTAD DE ARTES UACH

LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESPACIO TEATRAL

Roberto Ransom Carty y Raúl Valles González
(Compiladores)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
CHIHUAHUA



*F*ICTICIA
MÉXICO
2017

P/ PFCE 2016 Programa de Fortalecimiento a la Calidad Educativa.
LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESPACIO TEATRAL
Roberto Ransom Carty y Raúl Valles González (compiladores)
Primera edición: noviembre 2017

D.R. © 2017, Los autores
D.R. © 2017, Roberto Ransom Carty y Raúl Valles por la compilación
D.R. © 2017, Ficticia S. de R.L. de C.V.
D.R. © 2017, Universidad Autónoma de Chihuahua
D.R. © 2017, The stage of Victoria Theatre, Singapore. www.commons.wikimedia.org.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIHUAHUA

M.E. Luis Alberto Fierro Ramírez
Rector

M.C. Francisco Márquez Salcido
Secretario Particular

M.C. Javier Martínez Nevárez
Secretario General

M.F. Jesús Ubaldo Casillas García
Director Administrativo

M.A. Herik Germán Valles Baca
Director Académico

M.A.V. Raúl Sánchez Trillo
Director de Extensión y Difusión Cultural

M.I. Ricardo Torres Knight
Dirección de Planeación y Desarrollo Institucional

M.D.E.A. Alfredo R. Urbina Valenzuela
Director de Investigación y Posgrado

FACULTAD DE ARTE

Dr. Robert Lawrence Ransom Carty
Director

Lic. Raúl Valles González
Secretario Particular

Lic. Lorena I. Chávez Molina
Secretaria Administrativa

M.A. Marcia Pamela Martínez Navarro
Secretaria Académica

M.A. Patricia Rocío Márquez Guereque
Secretario de Extensión y Difusión

Lic. Alfonso R. Díaz Jáuregui
Secretario de Planeación

M.M. Armando Núñez Portillo
Secretario de Planeación y Posgrado

Dr. Antonio Guerra Arias
Responsable del CA-90 "Estudios Teatrales"

FICTICIA EDITORIAL

Editor: Marcial Fernández

Diseño de la obra: Armando Hatzacorsian

Formación de planas: Mónica Villa

Ficticia Editorial es miembro fundador de la AEMI

Magnolia 11, Col. San Ángel Inn, C.P. 06060, Ciudad de México. www.ficticia.com libreria@ficticia.com

Todos los derechos reservados.

ISBN: 978-607-521-088-9

Hecho en México

CONTENIDO

Prólogo

RAÚL VALLES GONZÁLEZ

9

I. Reflexiones sobre la puesta en escena contemporánea

PATRICE PAVIS

15

II. ¿Qué es “puesto” en la “puesta en escena”, desde el Libro X de la República de Platón, la Poética de Aristóteles y el debate contemporáneo?

ROBERTO RANSOM CARTY

37

III. Procesos creativos y verdad escénica

MANUEL TALAVERA TREJO

91

IV. Espacios alternativos: un estudio del caso Rompe-Cabeza

ROSA MARÍA SÁENZ FIERRO

107

v. Teatro antilógico: relecturas y derivaciones

RAÚL VALLES GONZÁLEZ

117

VI. Aproximación y transversalidad en las lecturas
y los montajes de *Jauría*

ENRIQUE MIJARES

131

- VII. Segundo Coloquio Universitario de Estudios Teatrales
PAMELA SOLEDAD JIMÉNEZ DRAGUICEVIC
147
- VIII. Espacios de crimen y abuso de poder en el teatro de Chihuahua
TOMÁS CHACÓN RIVERA
161
- IX. Escenarios posmodernos en modernidades coloniales
y en el *ethos* barroco
FEDERICO J. MANCERA-VALENCIA
181
- x. No había un teatro nahua en el México antiguo
ANTONIO GUERRA ARIAS
293
- XI. El proceso de ensayo de El "Lado B" de la materia: texto y laboratorio
ROCÍO JUDITH GALICIA VELASCO
233
- XII. Problemáticas contemporáneas de la puesta en escena
RUBÉN ORTIZ
245
- XIII. Sobre la insaciabilidad
NAHID RIVERA
251
- XIV. Público y expectación en *El caimán y los sapos*,
de Edeberto Pilo Galindo
CARLOS URANI MONTIEL
259

PRÓLOGO

Hace tres años Patrice Pavis visitó la Facultad de Artes con motivo del Segundo Coloquio de Estudios Teatrales, esfuerzo del Cuerpo Académico de la Licenciatura en Teatro tras la iniciativa del maestro Manuel Talavera Trejo. El fruto de ese esfuerzo e iniciativa resultaron en una Conferencia Magistral y un taller impartidos por el maestro francés, uno de los teóricos internacionales más importantes en la actualidad en artes escénicas. El presente libro es derivado de esa estancia de Pavis en nuestra Universidad. Por lo menos la mitad de los ensayos que conforman la presente antología, fueron textos leídos en el contexto del Segundo Coloquio de Estudios Teatrales; la otra mitad, son valiosas aportaciones de pensadores, no sólo del ámbito escénico, que estuvieron interesados en reflexionar en torno a dicha problemática, tras la invitación a sumar su pluma para la realización de este libro.

La urgencia y la pertinencia de las reflexiones de Pavis en torno a la problemática de las artes escénicas, texto inédito, que fuera dictado como Conferencia Magistral durante el Coloquio, es la obertura ideal que sirve de impulso a la conformación de este libro, pero también de problemática, pues plantea preguntas ineludibles y apremiantes para aquellos que nos encontramos inmiscuidos creativa, teórica y pedagógicamente en la realidad contemporánea de la puesta en escena. La idea pues, al contar con el generoso obsequio del maestro Pavis (el texto de su conferencia) fue la de conformar un corpus de reflexión y pensamiento,

incluso de crítica, acerca de las problemáticas que la puesta en escena contemporánea enfrenta desde diferentes quehaceres, soportes, técnicas y aproximaciones.

El texto de Roberto Ransom es un fragmento histórico centrado en dos puntos clave: el muy probable origen del teatro occidental (al menos de su pensamiento y lenguaje) con Aristóteles y Platón, y la actualidad contemporánea de la escena planteada por teóricos como Pavis y Lehmann (uno más aristotélico y uno más platónico). El ensayo de Ransom nos confronta con el peso universalizante de conceptos como el de *mimesis*, *catarsis*, *mimetai*, entre otros más, para depositarnos en una actualidad escénica que en muchos de los casos pareciera negar, rechazar o desconocer dichos conceptos, que como lo sugiere Ransom, siguen tan vigentes y pertinentes para teorizar, practicar y entender el teatro: al menos un cierto tipo de teatro.

Manuel Talavera, a quien siempre recordaremos como un incansable hombre de teatro comprometido con la vigencia, la enseñanza y el rigor creativo, nos deja un texto-herencia que va a poner en cuestión el peso de la verdad escénica en la puesta contemporánea, contraponiendo los conceptos de verdad y mentira desde la óptica stanislavskiana de la construcción del personaje. Talavera Trejo, nos deja la pregunta: qué tan pertinente es hablar hoy de verdad y mentira escénica en el marco cada vez más desdibujado de la puesta en escena, donde muchas de las veces los actores ya no son actores, o si lo son, no se comportan como tales, dadas las exigencias de estas poéticas escénicas que están sucediendo hoy.

Por otro lado, la Dra. Rosa María Sáenz nos habla desde la postura estético-social de un autor parralense, Antonio Zúñiga, afincado desde hace tiempo en la Ciudad de México. Se basa en la pieza dramaturgica *Rompe-cabeza*, la cual sirve a Rosa María Sáenz para destacar necesidades que le son urgentes a la puesta contemporánea si quiere seguir generando contacto con el espectador. Se destacan, entre otras necesidades, la pertinencia del uso de espacios alternativos para la celebración del teatro, espacios que nada tienen ya que ver con la majestuosidad fría de los grandes edificios teatrales, sino con lugares de uso cotidiano como bodegas,

fruterías, camiones urbanos, azoteas, que permitan y privilegien la cercanía, incluso la participación, del que observa y oye la representación.

Raúl Valles reflexiona desde su concepto de teatro antilógico sobre los cruzamientos, las fronteras desdibujadas y los márgenes borrosos que propician una contaminación estética, ética y poética, y a la vez cuestiona los aferramientos que aún hoy día bastantes hacedores de teatro en el país siguen promulgando como enseñanzas teórico-prácticas inamovibles, pero ya en muchos de los casos, caducas, para hacer frente a la realidad teatral que desde hace años nos rodea y sacude.

La obra dramaturgica de Enrique Mijares es referente sólido del llamado teatro de frontera y es desde su obra dramaturgica, concretamente del texto titulado *Jauría*, desde donde reflexiona acerca de las problemáticas de la puesta en escena contemporánea. Uno de los conceptos que parece apurar a Mijares en este ensayo es el de transversalidad, utilizado para dar cuenta de una multiplicación significativa que un mismo texto puede llegar a tener en sí mismo al ser leído, analizado y puesto en escena por diferentes grupos teatrales y directores, y por supuesto a partir de la recepción que el público pueda tener de dicho texto a partir de tal o cual montaje presenciado. Destaca esto como una actividad posible a partir de la aplicación de la polisemia, es decir, y en palabras del autor: *la diversidad de las lecturas que preceden a las puestas en escena*, colocando esto por sobre el lenguaje mismo de la obra y la estructura.

Jiménez Dragucevic pone el dedo en la llaga al cuestionar si existe o no en la enseñanza universitaria de la puesta en escena una metodología de investigación que conduzca el proceso creativo de la puesta en cuestión y que dé cuenta o evidencie los conocimientos adquiridos durante el proceso llevado, pues sostiene que el fundamento de una puesta en escena, al menos en el ambiente de la pedagogía teatral universitaria, debe estar sustentado por la investigación

Tomás Chacón trabaja a partir de cinco textos dramaturgicos de autores chihuahuenses contemporáneos, marcando el crimen organizado y el abuso de poder como hilo conductor y como fronteras concomitantes entre una dramaturgia y otra. Sin embargo el enfoque de Chacón, amén de la puntual señalización de la violencia que despiden los textos

y un breve estudio estructural de las obras, parece indicar que las problemáticas de la puesta en escena ahora son tema social y político y no tanto estético.

Desde la geografía humanista Federico Mancera presenta un ensayo que evidencia en la puesta en escena de la vida desde los escenarios posmodernos, la incapacidad de comprender los procesos creativos que requieren un flujo continuo de ida y vuelta entre los conceptos de universal y de relativo. Pone también sobre el papel conceptos como el de diversidad, democracia, multiculturalismo, inclusión, que a su juicio son ideas hipócritas planteadas desde la posmodernidad de los espacios puesto que estos son accesibles sólo a ciertas ubicaciones específicas, que por supuesto, tendrán que ver con el plan neoliberal de economía, política y arte.

El doctor Guerra nos habla de la pertinencia de reconocer y aceptar los mecanismos de representación de cada lugar, tomando como punto de partida la cuestión de si hubo o no un teatro Náhuatl, desarrollando desde ahí una pospuesta-confrontación con la tradición teatral occidental que ha decidido, consultando a no sabemos quién, nombrar a todo el teatro puesta en escena y ha arrastrado hacia sus entrañas por mucho tiempo los territorios de la representación. Antonio Guerra apunta a una diferenciación teórica pero también pragmática entre los conceptos de teatro, puesta en escena y representación. Una singular pero urgente propuesta de derrocar esa teoría humana impuesta a nivel global, en la cual se nombra y se reconoce como teatro toda estructura de representación.

Por su parte Rocío Galicia, investigadora del CITRU, aborda el tema en cuestión desde su involucramiento en el proceso creativo de la puesta *El lado B de la materia* de Alberto Villarreal. Donde encuentra muchos de los elementos que los teóricos contemporáneos de la escena señalan como claras muestras de un teatro que ha dejado de ser dramático, y en cual se declara una apertura y bienvenida a lo múltiple, lo convergente y divergente en una misma puesta, a las fisuras, la contaminación y desjerarquización, y a lo multirreferencial que presupone la actualidad de ese fenómeno al que seguimos nombrando teatro.

Rubén Ortiz, otro importante investigador y creativo de la escena nacional actual, pone en espacio de discusión dos problemáticas fundamentales no sólo para intentar comprender la escena contemporánea, sino para rastrear y analizar la complejidad del andamiaje donde se ancla la idea de puesta en escena. Estas problemáticas son aquello que tiene que ver con la genealogía de la puesta en escena y aquello que tiene que ver con sus estrategias.

Nahid Rivera, joven recientemente egresada de la Facultad de Artes, discurre sobre el asunto de la reproductibilidad y el hecho de qué es más “real” si lo producido o lo re-producido, aludiendo a las imágenes que proyecta la pantalla o el ordenador, versus la experiencia de estar-transitar el espacio donde es o ha sido el acto; asunto recurrente en las puestas en escena contemporáneas.

Para cerrar este libro de ensayos, tenemos la participación del doctor Urani Montiel, quien aborda desde el texto *El caimán y los sapos* de Pilo Galindo, dramaturgo juarense, ese aspecto que él sugiere como lo que hay de “irrepresentable” para la puesta en escena, dentro las dramaturgias contemporáneas.

Agradecemos como Cuerpo Académico la generosidad de cada uno de los colaboradores de esta antología al compartir su pensamiento y visiones sin los cuales este prisma que pone en cuestión- relación-inde-terminación-contaminación-deconstrucción las problemáticas de la puesta en escena, no hubiera sido posible, o no al menos, con la calidad y diversidad que el lector encontrará en cada página.

Queremos agradecer también de modo muy especial al Doctor Patrice Pavis: su presencia, su participación, el convivio y la amistad.

Raúl Valles González
Octubre de 2017

I
REFLEXIONES SOBRE
LA PUESTA EN ESCENA CONTEMPORÁNEA

PATRICE PAVIS

4/9/2014 cell là finale pour MT

¿Tiene todavía sentido hablar de la puesta en escena en una época en la que se han intentado todas las experiencias? Experiencias muy alejadas de la idea, que se remonta al siglo XIX, de la puesta en escena como el paso de un texto dramático a una representación escénica. El término ‘puesta en escena’, sin embargo, se ha impuesto y se ha extendido a todo tipo de prácticas escénicas, artísticas y sociales, a todo tipo de *performances* estéticas y culturales. ¿Pero es todavía operativa esta noción? ¿No dificulta la comprensión de todas esas nuevas formas performativas? ¿Acaso hemos pasado de la puesta en escena a la *performance*, de la representación de una historia a la presentación de acciones auténticas?¹

I. ¿FIN DE UN REINADO?

1. *Mirando hacia un reinado que se acaba*

Las investigaciones históricas recientes de Jean-Marie Thomasseau y Roxane Martin² tienden a mostrar que el proceso de “invención” de la puesta en escena ha sido muy largo, y que se remonta a finales del siglo XVIII,

1. Agradezco cordialmente a Roxane Martin por su lectura y comentarios a una primera versión del presente artículo.

2. Jean-Marie Thomasseau. *Méiodramatiques*, PUV, 2009. Roxane Martin. *L’emergence de la notion de mise en scène*, Classiques Garnier, 2013.

y no a las dos últimas décadas del XIX, como acostumbramos a repetir a partir de los ensayos de Dort.³ Pero ciertamente, sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX el director se convierte en el artista responsable de su propia relectura de los textos (clásicos, por lo general) y de la figuración escénica. Los directores no dudan en “traficar” el mensaje político de los clásicos que entonces se representaban.

Distingamos tres etapas que, más que frases estrictamente cronológicas, son también tendencias dominantes que, sin embargo, pueden coexistir en cada época.

1. La puesta en escena conoce una primera fase de maduración que se extiende durante más de siglo y medio (*grosso modo* de 1790 a 1950). Corresponde a la supremacía del director como artista que controla el sentido del espectáculo, que tiene en sus manos todos los hilos de éste y los maneja habilidosamente. Sin embargo, el director se siente todavía responsable de la mejor lectura posible del texto y casi siempre se declara, con mayor o menor buena fe, al servicio del autor.
2. Desde finales de la década de 1950, en el momento de la penetración del brechtianismo en Europa occidental (en Francia, pero también en las dos Alemanias), los directores se tornan críticos respecto de esta concepción puramente filológica de la puesta en escena. A partir de entonces proponen releer a los clásicos y repensar los textos. Comienza así la era del *director rey*, del *director's theatre*, *Regietheater* o teatro de director: el autor y los colaboradores del espectáculo son considerados, de oficio, al servicio del director. Esta es la segunda fase, moderna, e incluso modernista, de la puesta en escena.
3. La última fase, a la que podríamos llamar, siguiendo a Nathalie Heinich⁴ (en su caso refiriéndose a las artes plásticas), el periodo contemporáneo, transcurre a partir de las décadas de 1960 y 1970, y pone en cuestión la noción de sujeto pleno y centrado: el sujeto se dispersa, su atención —que es la del autor, el director y asimismo la del

3. Bernard Dort. *Théâtre réel*. Paris, Seuil, 1967.

4. Nathalie Heinich. *L'art contemporain en rupture avec l'art moderne*. Paris, 2014.

lector o el espectador— se distrae, y la creación así como la recepción se vuelven abiertas y aleatorias, en buena medida. El director, si alguno hubiere, ya no está encargado de controlar el conjunto, sino más bien de despistar.

Estas tres fases y tendencias de la puesta en escena corresponden a maneras de escenificar inspiradas, cada una en su momento, por una concepción y un método muy distintos: en (I), la puesta en escena es concebida como una consecuencia normativa de operaciones lógicas y cronológicas enderezadas a encontrar la solución. En (II), la puesta en escena se convierte en un sistema estructural y semilógico cerrado, en el que todo elemento adquiere su sentido y su función al interior de la obra de arte autónoma. En (III), que es la que llega atrasada, la del post y lo relativo, el único método es el de la desconstrucción: ya no hay más verdad fisiológica, ni más coherencia solipsista, ni más síntesis hegeliana de la tesis y la antítesis, sino un virtuosismo barroco vertiginoso. Habría que ver si otra fase (IV) es posible, más allá del relativismo y de la desesperación poshumana.

De inmediato debemos precisar que, en la práctica, los directores actuales se inspiran en esos tres enfoques. Además, no es tan fácil distinguir un procedimiento de otro, pues muchas operaciones se mantienen iguales de una fase a la otra, en particular de la primera a la segunda fase. Recordemos algunos principios generales de la puesta en escena teatral.

2. El papel de director

El director coordina los diferentes elementos del espectáculo; combina los diversos sistemas de signos; revela al lector o al espectador el texto que ellos creían conocer o comprender; escoge una lectura posible entre una infinidad; ayuda al actor a encarnar esta lectura, y suministra al espectador no una lectura abstracta o potencial, sino una lectura encarnada que ese espectador realiza desde su propio cuerpo. Todos hemos experimentado la diferencia que hay entre leer una pieza y mirar una producción encarnada de esa pieza.

Ayudar a los actores es, en primer lugar, hacerles comprender la escena e indicarles la acción; es decidir qué historia se contará y cómo; es sistematizar y clarificar las elecciones dramáticas de la puesta en escena; y es, de ese modo, elaborar la partitura general de espectáculo, sugiriendo al mismo tiempo a cada actor su propia partitura y la sub-partitura que la sostiene.⁵ La tarea del director es hacer legible la representación, hacerla comprensible, pero nunca del todo, pues eso haría menguar la curiosidad natural del espectador. Es también elegir un estilo general para la actuación, elección que es inspirada por la interpretación de la obra, de su género, y a veces también por la voluntad de cambiar la clave de la actuación y del género, a fin de poner a prueba la resistencia y la versatilidad del texto (o del espectáculo). La elección de un estilo diferente o de otra atmósfera, o de otra clave para la actuación, confiere al espectáculo otra significación, a veces más interesante o más crítica. Cuando tales variantes son imaginables y productivas, el director se coloca en la segunda fase de la puesta en escena, la de la modernidad.

El trabajo de los actores y el director sobre los signos del espectáculo está en el origen de toda puesta en escena, pero en cada época, y en cada una de estas tres grandes etapas y tendencias, ese trabajo difiere. En la fase (I), la de la puesta en escena “clásica”, el director vela por la claridad y la dinámica dramática de los signos y sus sistemas, tanto en lo que concierne a su materialidad significativa como a su traductibilidad en significados sobre la base de los cuales la mayoría de los espectadores podrá entenderse. En la puesta en escena modernista (II), el principio estructuralista de coherencia, tanto de significantes como de significados, es lo más importante. La nueva lectura se apoya sobre esas redes coherentes para convencer al espectador de la novedad y precisión de la partitura. Finalmente, en la etapa contemporánea, posmoderna o posdramática (III), el artista no apunta sistemáticamente a la coherencia, desconfía de una tesis demasiado simplista y reconocible; prefiere trabajar la materia significativa: los materiales brutos, la textura, la musicalidad o el ritmo. Se trata

5. Christophe Rauck define muy bien este tipo de puesta en escena clásica: todo debe ser diseñado, coherente y ordenado. Allí debe haber una atmósfera y contarse una historia. (*Trajetoire du Soleil*, Josette Féral, ed. 1998, p.178.)

de hacer resonar los significantes, de organizarlos y ritmarlos de manera sensible para los oyentes y videntes, y componer una obra que escapa al sentido previo, a la expresividad, y hacer obra de composición con esta materia, hacer de ella una experiencia sensible. Lo que cambia, desde la puesta en escena hasta la *performance*, es el paradigma: el de la jerarquía y el del control de los signos en la puesta en escena en (I) y (II): el de la igualdad y la indecibilidad de los sistemas en la *performance* (III). Se ha pasado de un pensamiento jerarquizado (I) y centrado (II) a una visión policentrada, a un rechazo a decidir, a juzgar y en última instancia, a teorizar. Esta etapa (provisoriamente) última conviene a una concepción individualista del libre albedrío y a una filosofía de las intensidades y los afectos.

3. Las diferentes operaciones de la puesta en escena

A cada una de estas tres etapas en la historia del teatro, y de estas tres maneras de poner en escena, corresponde un determinado número de operaciones dramáticas más o menos coherentes y perceptibles.

La *mise en scène* (puesta en escena o *staging*) es el ajuste del sentido, negociado entre 1) la obra, 2) el director y 3) el público específico al que la obra está destinada. Estos mismos tres elementos varían en función de las puestas en enunciación (*mises de énonciation*), a las que podemos distinguir de la siguiente manera:

La *puesta en actuación* (*mise en jeu, setting in motion*): la manera en que los actores hablan, actúan, se desplazan, en particular al inicio de los ensayos sobre el escenario. Es la dinámica que resulta de las acciones parciales y de su inscripción en el espacio-tiempo. La *puesta en actuación* es una *puesta en enunciación*: ¿quién le habla a quién, de qué, con qué objetivo, sugiriendo qué subtexto?

La *puesta en espacio* (*mise en espace, blocking*) es la elección de las opciones espaciales al leer la obra, así como la tentativa de traducir estas opciones en posiciones recíprocas y desplazamientos de los actores. Es, pues, la *puesta en enunciación* en su lógica espacial.

La *puesta en acción* no es otra cosa que la *dramaturgia*: lo que pone en movimiento la obra cuando se la lee, y lo que sitúa su acción en un es-

II

**¿QUÉ ES "PUESTO" EN LA "PUESTA EN ESCENA", DESDE EL
LIBRO X DE LA *REPÚBLICA* DE PLATÓN, LA *POÉTICA*
DE ARISTÓTELES Y EL DEBATE CONTEMPORÁNEO?**

ROBERTO RANSOM CARTY

A la memoria de Manuel Talavera Trejo
A mi querido amigo Patrice Pavis

PREÁMBULO

Ya la misma frase “puesta en escena” es problemática. Existe en francés, *mise en scène*, tanto como en español, pero no en inglés. En inglés, durante décadas se empleo el galicismo, aunque ahora también se emplea su traducción, *stage setting*. También es cierto, como señala Patrice Pavis, que *performance* no tiene traducción al español. Habría que comenzar por establecer que existen por lo menos dos modos de entender la frase “puesta en escena”: el que la entiende como una noción reciente, de la segunda mitad del siglo XIX, y que tiene que ver con el nuevo papel que se le otorga al director de escena como el “responsable ‘oficial’ del ordenamiento del espectáculo”,¹ y responde a que “a partir de la segunda mitad del siglo XIX, deja de existir en los teatros un público homogéneo y netamente diferenciado según el tipo de espectáculos que se le ofrece”,² como también responde a una exigencia totalizadora ya que la puesta en escena proclama y exige “la subordinación de cada arte o simplemente de cada

1. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 362.

2. B. Dort en Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 362.

signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador”,³ concepto que es cierto de todos los grandes directores y teóricos teatrales del siglo xx: Craig, Appia, Stanislavski, Artaud, Brecht, Grotowski, etcétera; y el uso que yo le estoy dando, mucho más fundamental y que viene desde los inicios del teatro e, incluso antes, del urdrama, y que es respuesta a las interrogativas, ¿qué es “puesto” en la puesta en escena?, ¿cuál es la “escena”? y ¿qué es “poner en escena”?⁴ Pavis mismo habla de una definición mínima y máxima de la puesta en escena según el público y la crítica. Cito aquí la descripción de la definición máxima y mínima, aunque no respondan a lo que me interesa:

En una aceptación amplia, el término de puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores [...]. En una acepción estrecha, el término de puesta en escena designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática.⁵

Me atrae de lo anterior sobre todo el valor que se le otorga a la *organización, dentro de un espacio y un tiempo*. Pavis cita a Appia: “El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en el tiempo”. Y a Artaud: La puesta en escena es “en una obra de teatro la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo”.⁶ En su definición de la puesta en escena, Pavis elabora otros dos puntos, aparte de “las definiciones mínima y máxima” y de la “exigencia totalizadora”, que son “poner en el espacio” y “poner en

3. *Ibid*, 363.

4. Estas preguntas son medulares a la teoría teatral desde sus inicios, y de ahí se han vuelto así mismo medulares, parte del glosario indispensable, ineludible, de la teoría crítica en general. Es decir, la teoría teatral, por largos periodos casi inexistente como disciplina intelectual, aunque siempre parte inseparable, subyacente, de la *praxis*, en el siglo xx pasa a primer plano y resulta punto de partida, o lugar de brebaje, para la teoría crítica en general, en la filosofía, teoría literaria, antropología, sociología, etc.

5. A. Vienstien en Pavis, 362-363.

6. Pavis, *Diccionario del teatro*, p. 363.

¿Qué es "puesto" en la "puesta en escena"...

acuerdo". "Poner en acuerdo" es una especie de composición, como también una especie de trama. Valga la cita larga tomada de Pavis:

El espacio es, por así decir, puesto en palabras: el texto es memorizado e inscrito en el espacio gestual del actor, réplica a réplica. El actor busca el recorrido y las actitudes que mejor corresponden a su inscripción espacial. Las palabras del diálogo, que están agrupadas en el texto, se ven ahora dispersadas e inscritas en el espacio y el tiempo escénico, dispuestas para ser vistas y oídas.⁷

El punto de partida, descanso y arribo de este ensayo son las poéticas griegas, Capítulo I y Capítulo II, tanto la de Platón⁸ como la de Aristóteles, siempre imprescindibles, pero también siempre contemporáneas como esquemas. El Capítulo III será principalmente sobre dos lectores modernos de la *Poética*, James Redfield y Paul Ricoeur, aunque también enhebrará otras lecturas modernas sobre las mismas poéticas griegas: *La muerte de la tragedia* de George Steiner, *The Sense of an Ending* de Frank Kermode, *La Violence et le sacré* de René Girard, *Fiesta, comedia y tragedia* de Francisco Rodríguez Adrados, *Le retour de la tragedie* de Jean-Marie Domenach, *Pouvoirs de l'horreur* de Julia Kristeva. Esta lectura sobre los griegos también incluye, por supuesto, la puesta en escena como acontecimiento, sobre todo en las hermenéuticas de Paul Ricoeur, Hans-Georg Gadamer y Mijail Bajtín, aunque aquí sólo incluiré al primero de los tres. Un cuarto y último capítulo cubre la teoría teatral y la comprensión general contemporáneas que se tienen de la "puesta en escena", sobre todo según los valiosísimos diccionarios teatrales de Pavis, así como de las tendencias teatrales contemporáneas, en especial las décadas descritas en la obra de Hans-Thies Lehmann, y la contraposición, mas no mutua exclusión, entre drama y teatro.

Si el fin es problematizar la puesta en escena, la puesta en escena nació problematizada; aparte, me parece que subrayar y describir la

7. *Idem.*

8. Una especie de anti poética, de poética desde los no valores o contra valores.

puesta en escena como problema ayuda a evitar cualquier reduccionismo o, como reza el refrán irlandés, es un ejercicio contra arrojar al bebé junto con el agua de la bañera.

I

Si la *anamnesis*, *recall*, el traer a la mente, el recolectar, el llamar de vuelta, es central a esta reflexión, a su misma hechura, a su ser ensayada, lo fue también para los primeros filósofos que la colocaron sobre la mesa filosófica como concepto, Platón y, posteriormente, su alumno Aristóteles. Las preguntas que siguen siendo las nuestras propias ya están en los diálogos socráticos de Platón y en la *Poética* de Aristóteles. Me parece de ayuda tener claro que la Atenas de Platón y de los poetas trágicos era, a la vez, una sociedad en tremenda crisis y con conciencia de la misma, y ante la amenaza real de otra invasión, una guerra civil o una guerra entre *polis*. El *Diálogo sobre la República* o *lo justo* es un utopía, pero escrita desde una realidad contraria a lo utópico. Si fue una época de grandes logros en todos los campos, y en especial en el pensamiento y en las artes, origen de la narrativa moderna, ya fuera como ficción o como historia, y en la filosofía, que subyace cualquier esfuerzo en la filosofía y la teología occidentales hasta la fecha actual, también fue una época surgida de la recién librada guerra contra los persas y de graves problemas políticos y socioeconómicos. Los filósofos están posicionados contra los homéricos (neoconservadores, por así decirles), así también contra los poetas trágicos en el caso de Platón, pero sobre todo se posicionan, se definen, se entienden contra los sofistas, y de nuevo es Platón quien más los desprecia y su obra la que más los desprestigia. Aristóteles tomará elementos varios, directos e indirectos, de los sofistas (un movimiento, aparte, de lo más heterogéneo) para su *Poética*: reivindicación de las sensaciones como verdaderas; arte retórico y de la argumentación en los tribunales y juicios para la trama; mayor participación ciudadana en la política que conlleva un *ethos* más democrático que aristocrático; más reconocimiento a los profesionistas, quienes ahora cobran por su enseñanza y conocimientos, lo cual am-

III

PROCESOS CREATIVOS Y VERDAD ESCÉNICA

MANUEL TALAVERA TREJO

Sergio Jiménez nos cuenta, en *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles*, la singular anécdota de Polux, actor trágico del siglo II a. C.; Polux hacía el papel de Electra quien en un momento de la acción porta la urna funeraria con las cenizas de su hermano Orestes para darle sepultura subrepticamente; pero resulta que a Polux se le muere un hijo, y después de cumplir con todos los rituales funerarios, se va al teatro para representar a *Electra* cargando clandestinamente la urna con las cenizas de su propio hijo. Jiménez cita las palabras de AuloGelio con que describe la escena:

...abrazándolas (las cenizas) como si fueran aquellas de Orestes, y llenando el espacio, no con la apariencia o imitación de la pena, sino con el pesar, el dolor y las lamentaciones genuinas de la situación...¹

Esta anécdota nos da pie para abordar el tema de la verdad y la mentira en el drama. De acuerdo a las palabras de AuloGelio, citadas por Jiménez, la actuación de Polux fue verdadera, genuina. Pero esta verdad es al mismo tiempo una mentira. No es el dolor de Electra ante las cenizas de su hermano Orestes, sino el dolor de Polux ante las cenizas de su propio hijo. La mentira se da en cuanto a que no hay correspondencia

1. Sergio Jiménez: *El evangelio de Stanislavski*, p. 16

entre la situación que representa Polux en el papel de Electra, y la realidad que el actor está viviendo.

Cuando Boleslavski, después de que una alumna realiza un ejercicio para recuperar una experiencia que tuvo con su hermano en donde ella vivió un doble sentimiento, y el maestro le pide que se detenga y aplique el sentimiento recién recuperado en la parte de la obra donde ella actúa, ella replica: “Pero yo en mi papel hablo con mi madre” y él le responde: “¿Es realmente su madre?”. La respuesta negativa de la alumna da pie para que Boleslavski exponga su concepto:

¿Entonces qué diferencia hay? El teatro existe para mostrar cosas que no existen realmente. Cuando usted ama en las tablas, ¿ama realmente? Sea lógica. Usted sustituye la creación por el hecho real. La creación debe ser real, pero esa es la única realidad que debe haber allí. Su experiencia de doble sentimiento fue un accidente afortunado. A través de su fuerza de voluntad y del conocimiento de su oficio, lo ha organizado y vuelto a crear. Está ahora en sus manos. Úselo, si su sentido artístico le dice que tiene relación con su problema y crea una supuesta vida. Imitar es erróneo. Crear es lo verdadero.²

En el caso de Polux se está sustituyendo la creación por el hecho real y resulta paradójico el que el sentimiento real del actor revele la ausencia de una creación verdadera.

La imitación y la creación verdadera han sido tema de debate en busca de la verdad escénica. Sergio Jiménez afirma que las propuestas teóricas sobre la actuación provienen de personas que no han tenido la experiencia de representar personajes en escena. Entre ellos menciona a Platón para quien el trabajo del actor es sólo inspiración, no tiene reglas para su arte. Cita también a Cicerón, a Quinto Horacio Flaco, a Quintiliano, a Plutarco, todos ellos enfocados a la expresión vocal; sólo encuentra en el Renacimiento a Leone di Somi que añade a la palabra el lenguaje gestual. Reclama a los filósofos el llegar incluso a condenar la sensibili-

2. *Ibíd.*, p. 172

dad. Diderot es uno de ellos pues rechaza la sensibilidad en el actor y le exige mucho discernimiento, para que sea capaz de imitarlo todo.³

La fría tesis de la imitación tiene su antítesis en la creación artística basada en la *memoria emocional* (memoria de los sentimientos para Boleslavski), misma que se cuestiona por el riesgo que corre el actor al llevar a escena alguna vivencia personal que suscite una emoción incontrolable. Quizá por eso Stanislavski abandona esa teoría y la reemplaza por el concepto de *Memoria Corporal* (la sensibilidad en el actor tiene que ser estimulada con acciones físicas). Lo opuesto a estas posturas, que no precisamente la síntesis, es catalogar como un *falso problema* el dilema de la imitación (insensible) y la creación verdadera (sensible), ya que para ser *insensible* el actor tendría que ser un cadáver o una piedra y para ser *sensible* el actor no necesita padecer realmente las emociones de su personaje.

Las teorías, métodos, técnicas actorales, poéticas, por muy diversas que sean en la actualidad, buscan producir un sentido de verdad en la puesta en escena. La correspondencia de los modelos de acción dramática con los cambios sociales, sustenta el sentido de verdad en el drama. Pero ¿Cómo concibe el sentido de verdad el actor y el director de escena?

En busca de respuesta acudimos al libro de Edgar Ceballos, *Principios de Dirección Escénica*, donde analiza las posturas de diferentes directores: Copeau, por ejemplo, considera que el arte del director es la suma total de operaciones artísticas y técnicas, mediante las cuales el director consigue que la obra cambie de abstracta a vida coherente y verdadera en escena. El concepto de vida en el arte escénico es recurrente y diverso: para Fuchs “Es necesario liberar la obra del marco del teatro para devolverla a la vida”⁴ elevarla hacia el pleno sentido de lo humano.

Para el futurista Marinetti, el arte dramático no tiene que hacer fotografía psicológica sino tender a la síntesis de la vida en sus líneas más típicas y más significativas (...) no someter a los actores a la autoridad de los dramaturgos

3. *Ibíd.*, pp. 17 y 18

4. Edgar Ceballos: “Principios de dirección escénica”, p. 15

y arrancarlos a la dominación del público que los lleva fatalmente a buscar el efecto fácil, alejándolos de cualquier búsqueda de interpretación profunda.⁵

Otto Brahm considera que al actor hay que hacerle buscar la naturaleza y nada más. La belleza, a la cual se asocian muchos conceptos falsos, debe ser sustituida por el concepto de la verdad escénica en su sentido más íntegro. Evreinov plantea lo que debe ser la dirección escénica: “es mostrar algo tan alejado cuanto sea posible de la vieja y mustia realidad; pero este algo ‘no natural’ debe de ser persuasivo, lleno de verdad, lleno de una nueva verdad y que no tenga nada que ver con lo que llamamos “verdad”.⁶

Para el teatro el concepto de verdad no es igual a realidad, ni en la realidad se presenta todo el contenido de la vida. Edward Gordon Craig tiene en el centro de su teoría la visión de una creación autónoma, cerrada en sí misma. Para los surrealistas el teatro se enfrenta con las fronteras de la verdad; para Brecht la función del director es dialéctica: debe poner en evidencia todas las situaciones esquemáticas, habituales, convencionales; para Artaud el teatro debe trabajar en contratexto, volver al estado primitivo y a lo ritual; Grotowski también parte del rito, concibe el arte como vehículo, el arte del director de escena es ser espectador.

Para el teatro, de acuerdo a las posturas de directores teatrales expuestas por Ceballos, el concepto de verdad no se limita a la coincidencia del conocimiento con su objeto. Tampoco existe frontera de la verdad con lo ilusorio o irreal o aparente. ¿Qué tipo de verdad es la del teatro? Los filósofos nos han dado diversos conceptos de verdad: la verdad trascendental, llamada a veces verdad metafísica y luego verdad ontológica; la verdad lógica (conformidad o conveniencia de la mente con la cosa); la verdad gnoseológica, ¿Cuál es la del teatro? ¿Es lo que llama Gadamer una verdad superior?

La relación entre verdad y mentira, que Mario Vargas Llosa nos da en su libro *La verdad de las mentiras*, contiene una opinión que podría con-

5. Ídem.

6. *Ibíd.*, p.16

IV
ESPACIOS ALTERNATIVOS:
UN ESTUDIO DEL CASO *ROMPE-CABEZA*

ROSA MARÍA SÁENZ FIERRO

Para el presente trabajo se utilizó la técnica cualitativa de la observación participante y la entrevista no estructurada, cuya información contribuye a dar forma a esta reflexión sobre la conveniencia del uso de los espacios alternativos; así mismo se utilizó una guía parcial del análisis de los espectáculos que propone Patrice Pavis, en el libro del mismo nombre.

Para algunas personas el caso de los espacios alternativos para el teatro, es un tema de último momento, fresco, actual. Para otros es un proyecto que se viene gestando desde finales de los años setentas, como es el caso de España, quien según Jaume Colomer (2014, P.35), a partir de esa década se esforzaba por “construir colectivamente otro modelo de sociedad”. Pero no es sino hasta la “segunda mitad de la década de los ochenta y durante los noventa... que se consolidó en el territorio español un movimiento de investigación sobre la creación escénica, único en el mundo, alrededor de las llamadas salas alternativas”. Alberto García (2014, P. 37) Pero ¿qué es una sala alternativa? ¿Qué principios la rigen? Para Álvaro Correa, director de teatro Uruguayo, es un proyecto en el cual “Apostamos a un teatro de calidad, donde tengan lugar tanto la experimentación de nuevos lenguajes, como las nuevas dramaturgias, direcciones y producciones”. (2014, P. 59).

Algo similar encontramos en Antonio Zúñiga, a quien escuchamos en una charla sobre espacios alternativos en el espacio teatral, La Bodega. Dramaturgo, director y actor de teatro, originario de Parral, Chih., radicó

muchos años en Ciudad Juárez. Fundó la Compañía de teatro Carretera 45 en la ciudad de México, de la cual es director actualmente.

Zúñiga concibe los espacios alternativos o emergentes como una necesidad fundamental para el concepto de teatro. Afirma que hace 15 años se hacía un teatro distinto al de ahora:

Había una tradición de ir al teatro, como realizar un rito social. En el teatro uno conoce al otro, se une al que está ejecutando. El teatro tiene que divertir haciendo crítica de una forma lúdica. Generalmente era teatro a la italiana. Todo ello empezó a cambiar conforme los inventos y las nuevas formas de comunicación se hicieron presentes.

El escenario deja de ser el espacio convencional. Cambia la escritura dramática. La figura del actor y el director se equilibra. El espectador requiere que el actor le hable de más cerca. Los espacios se vuelven más pequeños. Junto con la dramaturgia también se transforman los modos de producción: el vestuarista es otro. Como el espacio es pequeño, la escenografía se transforma.

Ahora en la Ciudad de México hay espectáculos en las azoteas, bodegas, metro, cocheras, etc. Pero el teatro se transforma primero fuera del país: en Argentina. Allá los espacios independientes son desde hace 30 años. Salas de 30 o 40 espectadores se mantienen bien.

En México se tiene que recurrir al auspicio del Estado para poder sostenerse. El gobierno tiene el deber de llevar cultura. A través de la cultura se da salud y educación al pueblo. La cultura ayuda a sanar.

Estos espacios van creando públicos, se convierten en espacios autónomos. Se crea público donde había pocas posibilidades de ver teatro. No perdemos de vista que lo principal es hacer buen teatro; después viene lo demás.

Si el teatro es el lugar donde se hace arte, donde uno se reúne con el otro, entonces cualquiera quiere ir a ver teatro. En estos espacios se puede hablar con libertad y hacer crítica. Su labor es una especie de apostolado. La vanguardia del teatro se hace aquí, en este tipo de espacios, en los espacios alternativos.

V
TEATRO ANTILÓGICO: RELECTURAS Y DERIVACIONES

RAÚL VALLES GONZÁLEZ

La historia tiene un curso, pero carece de sentido.

E.M. Cioran.

Notas a la cabeza de página.

1. Comenzaré por decir que originalmente escribí este texto pensando en la manera de contar acerca de mi propio trabajo, de hacer una especie de poética, sin embargo, al día de hoy me veo en la responsabilidad ética de abordar el mismo texto desde una relectura y reescritura donde ya no busco entenderme a mí, sino proponer (o por lo menos poner sobre la mesa donde se problematizan este tipo de cosas) una panorámica que, al menos en lo personal, ya no se trata solamente de una cuestión meramente estética y meramente teatral como trabajo creativo, ya no se trata de pensar solamente como lo he venido haciendo estos años, parado encima de mí, y sí de sacar a pasear la mirada un poco o un mucho y llevarla a la observaduría del teatro desde la distancia y desde otras disciplinas. No pretende, por tanto, el teatro antilógico, nombrar lo que hago como creativo, ya que es más una lectura de territorios, pensamiento, cuerpos, imágenes (como miradas formadas y como modos colectivos de ver), rupturas, conceptos transversales, teorías sobre el espectador, y no un sistema, un modelo o un método, algo, en lo que además, no creo.
2. El teatro antilógico es por tanto todo aquel material escénico y dramático capaz de producir o provocar un pensamiento no lógico en el público, valiéndose de herramientas y conceptos traí-

dos y buscados en otras disciplinas y de un desbordamiento de los límites o márgenes establecidos en su mayoría por una concepción dramático-aristotélica, ilusoria y espectacular de lo que es o debería ser el teatro.

Los límites dejaron de existir. La contaminación interdisciplinaria (a veces indisciplinaria) en el arte teatral es tan avasallante y seductora que muy pocos nos hemos resistido al fenómeno y mantenido al margen en la aldea de la pureza (al menos en la idea de esa pureza.) Las posibilidades de encontrar una pieza teatral autónoma son cada vez más escasas, (entendiendo esto según lo establecido como puesta en escena de hace algunos cinco siglos a la fecha) en cuanto forma, soporte, lenguaje, contenido y modos de representar, según la semejanza, la cual, señala Foucault que “En gran parte, fue ella (la semejanza) la que guio la exégesis e interpretación de los textos, la que organizó el juego de los símbolos, y permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles”.¹ Ahora vemos un teatro que deja de lado el drama y al actor y enfatiza sus logros de conmoción en la estética de los medios audiovisuales y en una plástica descontextualizada y ajena y viceversa. Nos enfrentamos a los medios alternativos y audiovisuales que privilegian el territorio del cuerpo (no ya así del actor y no así la de una acción mimética) dándole el valor de una antropología² del suceso que viene a reconfigurar el lenguaje de esta práctica artística y los alcances de la misma. El arte teatral se ha alejado del centro, su centro y origen (su posible origen helénico) y busca las periferias, busca desbordar los terrenos limítrofes, las zonas de advertencia y enajenar todo lo que se resiste por comodidad y no por convicción. No se ha despertado aún del todo a la realidad de un arte teatral que fundamenta su presencia en el injerto, la desintegración y la fragmentación más que en la creación.

1. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, p. 35.

2. Cuando digo antropología no pretendo referirme a la ciencia específica a la que damos ese nombre, y que es el estudio de las culturas exteriores a la nuestra; por antropología entiendo la estructura propiamente filosófica en virtud de la cual todos los problemas de la filosofía se sitúan ahora dentro de un dominio que podemos llamar el de la finitud humana. Michel Foucault, *¿Qué es usted, profesor Foucault?* p. 40.

Hoy en día teatro no es más sinónimo de contemplación y sí de transgresión: de “sostenerse en el aire de las potencias de la intemperie, el desamparo, la soledad, el silencio”.³ ¿Así tendría que ser? No lo sé. La experiencia teatral busca ser en verdad una experiencia y no el momento efímero maquillado de ilusión. Por siglos la estética de la escena se ha dado a partir de la representación del drama y la estética del cuerpo a partir de la interpretación del personaje hecha por el actor, o dicho como lo ha dicho Barthes: “En el teatro burgués, por ejemplo, el actor, devorado por su personaje, debe parecer abrasado por un verdadero incendio de pasión”.⁴ Desde hace tiempo, quizás desde Artaud, o desde Gordon Craig, aunque de manera oscilante, se ha llegado a una verdad del cuerpo y la escena cuyas propuestas tienen que ver con el teatro no dramático, no interpretativo, no mimético, o como sea que se entienda esto desde un sistema textocentrista. Un teatro que ha encontrado su fuerza y su sentido en las acciones antilógicas, como un componente contrario a “una realidad pensada según el logos”,⁵ y según la óptica del drama que tiene que ver directamente con las diferencias entre teatro como drama (lo lineal) y teatro como dramaturgia (la posibilidad de lo abierto).

La maquinaria ha quedado expuesta; tanto la de la carne y la conciencia, como la del tiempo y el espacio sometidos a una no-significación que pulveriza los conceptos y los reconstituye y reorienta hacia una dialéctica con la otredad y a una “necesidad de confrontación con lo real”.⁶ El cuerpo mimético: lo pretendidamente arquetípico, ha estado por encima del individuo, no digamos de lo colectivo, pero la imagen, hoy más la imagen que la acción dada nuestra “pulsión escópica de ver, concepto propuesto inicialmente por Lacan (...) el cual señala nuestra necesidad de devorar imágenes (...) o, bien, la pasión del mirón”,⁷ conduce a que sea la imagen y no la acción la facilitadora de relaciones múltiples y flexibles

3. Marcelo Percia en *La Tempestad*, No 124, *Potencias de la intemperie*, p. 71.

4. Roland Barthes, *Mitologías*, p. 111.

5. Hans-Thies Lehmann, *Tragedia y teatro dramático*, p. 35.

6. José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, p. 15.

7. Katya Mandoki, *Fotos, mentiras y videos. Ensayo sobre fotografía documental*, p. 106.

entre la obra y el otro y viene a constituir un camino contrario al supuesto verdadero lenguaje hegemónico del teatro. Esto saca a relucir una vieja rencilla muy anudada entre presentación y representación (o cuerpo y arquetipo). En este momento, el teatro considerado como contemporáneo, o la mayor parte de éste, no representa, ahora produce y reproduce lo real en un marco de complicidad con la otredad que lo completa, es decir, en un marco que supone un contacto auténtico con el otro más allá del clientelaje (habrá quien diga que aun así esto no deja de ser representación). José Sánchez señala al respecto algo que ha estado pasando con la escena y lo real desde hace casi un siglo:

El despojamiento de la representación, su reducción a esquema, tuvo como contrapartida en los tres siguientes casos la irrupción de lo real sobre el escenario. Lo real material irrumpió en la escena constructivista de Meyerhold mediante la visibilidad de la materialidad del teatro y la introducción de elementos que, como propuso la escenógrafa de *La tierra encabritada* (1923) Liubov Popova, debían “tomarse de su entorno real” y “en su forma natural”. Lo real histórico apareció en el teatro total de Piscator sobre todo en la utilización del cine en sus diversas funciones, y lo real concreto, en el teatro de Brecht, que quiso siempre hacer visible la doble dimensión de los elementos escénicos: la real —del actor, del escenario, de la construcción teatral en su conjunto— y la simulada.⁸

No hay absolutos que conduzcan a determinar que esto es un teatro de lo real o de la presentación, mientras que esto hace que éste sea un teatro de la representación, quizás el cuerpo, pero en todo caso, no el cuerpo técnico o entrenado, sino el cuerpo intervenido, el cuerpo producto, el cuerpo irruptor, el cuerpo que es cuerpo y no otra cosa más que cuerpo, pues en estas teatralidades parece no haber más un cuerpo descubierto, sino sólo el cuerpo cotidiano, por tanto contradictorio y ajeno. Quizá también el hecho de que la orgía entre disciplinas marca el devenir del arte teatral como un complejo acto de toma de consciencia.

8. José A. Sánchez, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, p. 109.

cia ante la cuestión meramente matérica por un lado y ética versus la emblemática dicotomía drama-mimesis como detonante obvio y nostálgico del teatro. El mundo del teatro parece ser en muchos casos el mundo del no-teatro; el mundo del impulso que traspasa las fronteras del texto dramático, la convención, el método y la mayoría de los terrenos conquistados por el espectáculo y crea y propone nuevos lenguajes, nuevos acontecimientos, por tanto nuevas teatralidades, o nuevas cosas a las que podemos nombrar: teatralidades.

El teatro ha hecho de sí mismo el lugar del presente o de la multiplicidad del tiempo. Poco importa ahora que el actor sea un histrión, un contador de historias, un enunciador de discursos dramatizados, o un ser en completo dominio de una técnica específica de actuación. Poco importa ahora que exista el actor. Basta con que el cuerpo sea leído como cuerpo en la transitoriedad de la imagen y la palabra. Basta que eso pase o que eso sea el teatro.

En el apogeo de estas teatralidades ya no importa la configuración: asistimos a una prefiguración de la mimesis; “el cuerpo es la figura, o más bien, el material de la figura”,⁹ por tanto, la acción de la obra contemporánea deja de lado su semántica y se concentra y se contenta con el cuerpo. Mientras tanto la lógica y la temporalidad lineal también se descartan. Ya no hay un tiempo representado, hay un tiempo ocurriendo, un tiempo inventado para que ocurra de modo visible. La lógica teatral detonada por la imitación de la acción cede su lugar de un saber hacer por el de un hacer crudo. El mundo de la acción comienza a desligarse de sus estructuras inteligibles y de sus rasgos lógicos. La acción ya no es una imitación obvia del verbo con el cual pudiera equipararse. La acción ya no es representada ni busca ser representación de nada porque la acción es suceso que no tiene el más mínimo interés por la trama, porque por fin la acción no es trama ni imitación de la misma, ni tampoco es ilusión; ahora es más la imagen—existencia de la carne y contradice todo aquello que provenga de una articulación dramática. El drama sólo subsiste como tal en el seno de su sistema. El drama se ha disuelto en la partici-

9. Giles Deleuze, *Francis Bacon: lógica de la sensación*, p. 14.

pación de esos cuerpos que persiguen lo real mediante el deseo de existencia puesto que saben que también la existencia del otro es real.

Estas teatralidades no buscan representar, están en otro lugar desde donde son colocadas en dirección opuesta a las convenciones que instituían el teatro como un acontecimiento exclusivamente racional y lógico en el sentido de estructuras inteligibles del lenguaje. “Los principios de causalidad, de reconocimiento, de construcción psicológica diseñan, en efecto, globalmente, el campo de las expectativas colectivas: la mayoría de los receptores esperan ver en escena simulacros de posibles individuos, cuando menos admisibles, y tienden a no interesarse por las formas que no satisfacen ese deseo de ilusión”.¹⁰ En la escena de hoy día el cuerpo aparece independiente del personaje, aparece como un aspecto espacio-temporal no identificable con el drama lo cual conduce a una nueva posibilidad de contacto y relación viva debido a su carencia de significado convencional. En un sentido es factible decir que el cuerpo está más próximo a la imagen que a la acción. Podríamos apuntar entonces a la identificación del cuerpo a partir de sus características formales y a su propio ser político como “esa imagen que tendrá en todo caso la ventaja de corresponder a la realidad”¹¹ y no a la vieja usanza que lo inventaría como un componente dentro del sistema de la escena.

Estamos en el rebasamiento del cuerpo que genera anécdotas, ilusión y acciones miméticas. Cómo leer o cómo enfrentarnos a esa suelta trama que no es la imitación de la acción. La acción ya no significa. Ya ni siquiera existe y en ello radica una de las características más notorias y utilizadas por el teatro contemporáneo. La configuración del mundo de la acción ha sido construida para hacerse comprender y ser identificable desde la mirada del otro, sin esto, la acción, y ese mundo configurado alrededor de la misma pierde todas sus posibles acepciones y sus potenciales significados. Ya no se imita la acción o ya no se imita con la acción; ya no se intenta interpretar eso, ese o aquello, ya no

10. Jean-Pierre Rynngaert y Julie Sermon, *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*, p. 15

11. Erwin Piscator, *El teatro político*, p. 201.

se hace como que se hace. La contundencia de este teatro no se centra en la transmisión y comprensión de la fábula, sino en la anti-fábula que supone ser el cuerpo puesto a la intemperie o “la informe tempestad de arena que sepulta aquella otra tempestad de realidades irreconciliables en la conciencia”,¹² como Lehmann refiere de Müller.

“El problema es que somos y estamos a punto de dejar de serlo”,¹³ diría Opalka. Ahora el intento parece estar en eternizar el presente dentro del acontecimiento teatral, buscando más que una representación de los hechos que conforman el drama, un continuo presente tanto en el espacio como en el cuerpo y en el tiempo. Es una especie de viaje a partir de la postulación de la incertidumbre como un acto posible dentro del flujo antilógico de la escena. El teatro antilógico plantea una dicotomía entre el espacio posible (no me refiero a este espacio a nivel abstracto o ficticio, sino a nivel de apropiación, a nivel ontológico) y el espacio que es, entre el espacio físico y el espacio mental; surge de un bloqueo de la reacción que instaura como absoluto al presente, como definitivo. Escénicamente todo gira en torno a un mismo momento, a un único instante que multiplica tanto direcciones como posibilidades visuales y sonoras en las que puede expandirse el flujo del presente escénico que constituirá el acto, convirtiéndolo, en un acontecimiento inesperado y completamente alejado de la lógica que rige y fundamenta la vida diaria y que ha hecho lo mismo con el teatro dramático.

Estas teatralidades se presentan como un presente continuo, no hay ni pasado ni futuro, sólo presente. La historia, en el caso de existir, no es el acontecimiento anecdótico y discursivo, sino lo que se gesta a partir de la comunión entre el cuerpo antilógico o no-mimético y la mirada. Nada es interpretado, ilustrado o descrito, sino presentado, puesto en presente, puesto en carne. Estamos llenos de presente. Rebozamos presente. Hay un excedente de presente y “un presente hace defecto”.¹⁴ Será que nos hemos dado cuenta que no hay a dónde ir y que por ello no vale la pena inventar nuevos dramas sino que basta con transitar una y

12. Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático*, p. 315.

13. Roman Opalka en *La Tempestad* No. 83, *Detalle*, p 121.

14. Stephen Mallarmé en Badiou, *El balcón del presente*, p. 57

«LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESPACIO TEATRAL»
ROBERTO RANSOM CARTY Y RAÚL VALLES GONZÁLEZ (COMPILADORES) SE
TERMINÓ DE IMPRIMIR EL 14 DE NOVIEMBRE DE 2017 EN LOS TALLERES
DE MÓNICA GUICELA FARFÁN REYES EN IMPRESORA Y ENCUADERNADORA
“EL TINTERO”. BORIS GODUNOV NÚM. 529 COL. LA NOPALERA,
DELEG. TLÁHUAC. CIUDAD DE MÉXICO, C.P. 13220
EL TIRAJE FUE DE 1000 EJEMPLARES.