



Universidad de Chile

Facultad de Artes

Programa de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral

**TEATRO Y METAFÍSICA; EL PROBLEMA DE
LO REPRESENTACIONAL EN EL ARTE.
DEVELAMIENTO DE MARCOS EPISTEMOLÓGICOS EN LA
DECONSTRUCCIÓN DE LA REALIDAD EMPÍRICA**

**Tesis presentada para optar al Grado de Magíster en Artes con Mención en Dirección
Teatral.**

**Por José Antonio Soto Luer
Profesor guía Camilo Rossel**

Santiago de Chile
Abril 2019

A Sara...

“El escenario sólo puede tener su completo valor si es sostenido por la poesía”

(Alfred Klaar 1918).

AGRADECIMIENTOS

Mis mas grandes agradecimientos a la poesía heredada por mi abuela **Sara Vial**, su lenguaje se extiende hasta los lugares imaginados en la escena teatral, y por ende, hasta esta investigación que no es sino una búsqueda del mundo poético que me inculcó y que no es ajeno al de mis contemporáneos. Mi agradecimiento entero a **Marta Núñez**, mi primera profesora de Teatro quién me enseñó el rigor del arte, el sacrificio nocturno, las reuniones pospuestas y todo eso, todo eso que se exime del oficio enamorado. Mis dos grandes maestras. Marta y Sara. Ambas desconocidas de la una y la otra, sin embargo, en mí son una misma idea. Mis agradecimientos a **Camilo Rossel** y nuestra relación estrecha, subordinada a la dimensión cibernética y por tanto filosófica, en nuestros distintos lugares del mundo. Y gracias al edema de la sangre, Mi hermana **Macarena Luer**, inocencia pura y puro óleo trazado, presente en cada una de mis desfortunas artísticas. Gracias al mundo por ofrecerme este terreno abierto a ser habitado, por ofrecerme el arte y su historia de llanero solitario, gracias por dejarme escoger las decisiones que tomar y enseñarme que no era imposible y que por sobre todo era necesario. Gracias a **Laura Toledo**, gran artista de las tablas, oreja de mis balbuceos nocturnos, alentadora de mis visiones excedentes. Gracias a mi madre **Tatiana**, por todo lo que supone existir. Esos son los nombres que vienen a mi memoria, entre tanto vendaval y reminiscencia teñida, pero que vienen y labran como la escarcha perdida de los poetas del siglo XX, que fueron mi inspiración también para esta investigación que navega entre los pensamientos que nos dejaron la duda de todo lo que somos. ¡Y gracias a **la duda**, por hacernos grandes, por hacernos descubrir el fuego y todas las materialidades!.

I. ÍNDICE

Agradecimientos.....	4
Índice.....	5
Resumen.....	6
Introducción.....	8
Capítulo 1.....	19
Teatro y realidad	
1.1 La desjerarquización de la realidad; Dramaturgia, espacio poético, y teatro posdramático.	20
1.2 Teatro, performatividad, y metafísica; de la teoría a la práctica teatral.....	41
1.3 Hibrido teatral; Campos epistémicos y liminalidad en la creación de un lenguaje escénico.....	53
Capítulo 2.....	66
Metadrama; Metodología pragmática del teatro metafísico.	
2.1 El cuerpo metafísico del actor; modelos de representación y deconstruccionismo actoral.....	67
2.2 Un dialogo estético entre espacio y tiempo; la causalidad empírica entre objeto y sujeto.....	87
2.3 Los mundos del lenguaje; Drama litúrgico y marcos representativos en la dialéctica moderna.....	101
Conclusiones.....	114
Bibliografía.....	119

Resumen

El objetivo central de esta investigación de tesis es ahondar en la discusión del problema de lo representacional en el arte poniendo en tensión los modelos de representación y la noción que se tiene sobre estos. Para esto se toma el estudio sociológico, teatral y epistemológico de las maneras que hemos tenido para adoptar una visión de lo real con el fin de desarrollar un lenguaje que entregue un develamiento de marcos epistémicos en la construcción del conocimiento del mundo. A partir de este objetivo se desarrollará una metodología enfocada en el problema pragmático de cómo representar lo que debe ser representado a través de la metafísica (rama de la filosofía que se enfoca en el estudio de los principios y causas) identificando cómo esta puede ser interpretada en imagen y acción, poniendo en jaque la relación entre el sujeto y la materia (El ser, que es el que conoce, y el objeto, que es lo que se conoce, condicionado o estructurado por las formas kantianas de espacio, tiempo y causalidad.) Potenciando así la performatividad en la creación de lenguajes, subordinándonos a la búsqueda de un conocimiento ¿Es el teatro un ejemplo de las posibilidades hermenéuticas de nuestra sociedad?... Según el pensamiento de Shopenhauer, el ejercicio de la representación es posible a través de la voluntad del sujeto que permite ver las posibilidades de lo que existe en lugar de lo que existe como tal, abriéndonos paso a mundos ocultos.

Introducción

El problema del teatro siempre ha estado vinculado a la problemática de cómo representar lo que debe ser representado en el espacio escénico, es decir, en cómo asumir el problema de las formas artísticas¹ en congruencia con los elementos dispuestos para la pieza teatral en la visión que se quiere plasmar del mundo. Si bien la teoría empuja la línea del entendimiento y nos ayuda a hacernos preguntas que en muchas ocasiones no parecen tener respuestas claras, es en la ejecución en dónde se concreta el problema hipotético y este deja de ser un problema, pues el teatro se justifica a si mismo dentro de su ejecución. Esto demuestra que no puede haber teoría del teatro sin teatro, y para que esta teoría sea significativa son las obras las que deben abrirse al mundo presentando nuevas posibilidades de estudio y ejecución ahondando en los problemas pragmáticos que existen en el hacer.

Hans-Thies Lehmann al desarrollar su estudio *El teatro pos dramático*² está hablando de un problema representacional³, de cómo una generación se hace cargo de la representación de un contexto que carga con las consecuencias de

¹ Formas artísticas; es la manera en que se organizan los elementos que constituyen una obra de arte, las “cualidades formales” de esta.

² Manifiesto no absoluto que se refiere al concepto estilístico que intenta describir un conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta el siglo XXI.

³ Problema representacional; término que será utilizado para referirse al cómo y cuáles son las formas artísticas a las que acudo en una representación.

la historia, utilizando esta memoria cultural con los recursos de la época, evadiendo imposiciones estéticas o metodológicas que obstruyen los procesos de la voluntad en la creación y que al contrario, orientan sus procesos a formas representativas que no tienen que ver con su momento histórico sino con una predeterminación realista. De esta manera Lehmann se sentó en el anfiteatro de las artes contemporáneas, tal y cómo Aristóteles⁴ lo hizo en su tiempo, teorizó lo observado, y evidentemente las formas del hacer habían cambiado inclinándose de manera insatisfecha a la búsqueda de nuevos mundos, casi como si fuese una inquietud filosófica del entorno, una inquietud que se terciaba a nuevas maneras de entender los elementos que construyen la escena como lo son; personaje, argumento, dramaturgia, espacio, tiempo, etc... O que bien, prefieren prescindir de ellos ya que limitan las formas de creación y puntos de vista. De esta manera el logro de Lehmann consiste en darle una definición al teatro contemporáneo⁵, pues en el próximo siglo posiblemente sea *el teatro posdramático* el manifiesto de la representación teatral de nuestra época, y el que hoy denominamos teatro contemporáneo, aunque no le debemos todo el crédito a Lehmann, pues podríamos atribuir las formulas del

⁴ Aristóteles fue el teórico que transformó las áreas del conocimiento. Lo hizo a partir de la observación de la antigua Grecia. Es reconocido como el padre fundador de la lógica y de la biología. En su trabajo se encuentran las primeras investigaciones sistemáticas al respecto.

⁵ Teatro contemporáneo se entiende como el teatro del presente que recibe la herencia de las vanguardias y los nuevos estudios teatrales para su ejecución.

teatro pos dramático al inicio de las Vanguardias o al teatro épico⁶ de Bertolt Brecht, en donde se toma el drama como una prestación externalizando la noción de este, usándolo a su favor para generar un distanciamiento en el público a través de elementos semánticos que podían no provenir de la situación dramática, sino que funcionaban como elementos formales.

Curiosamente las nuevas <<o no tan nuevas>> formas del arte buscan siempre la fragmentación o la descomposición de lo que ha sido preestablecido alejándose de las imposiciones representativas y buscando nuevos marcos epistemológicos pero ¿Qué sucede con el efecto de fragmentación de un lenguaje escénico?... ¿Qué busca construir/contribuir y cómo ejecutarlo sin caer en el vacío semiótico?... El *deconstruccionismo de Derrida*⁷ es una estrategia que se enfoca en descubrir los significados de una obra literaria a partir de la descomposición de la estructura del lenguaje dentro de la cual está redactada la palabra, en efecto este término empuja una estrategia que busca la materia prima del significado, yendo mas allá de la palabra e indagando en los posibles campos semánticos pues la obra literaria se plantea como un

⁶ Teatro Épico, producción teatral que relacionamos con el director y dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Surge a principios del siglo XX en el contexto de la Revolución de octubre con intelectuales buscando compromiso con las clases trabajadoras.

⁷ Jacques Derrida es un filósofo Francés que traduce y recupera por cuenta propia la noción de deconstrucción de Martin Heidegger; entiende que la significación de un texto dado (ensayo, novela, artículo de periódico) es el resultado de la diferencia entre las palabras empleadas, ya que no la referencia a las cosas que ellas representan; se trata de una diferencia activa, que trabaja el sentido de cada uno de los vocablos que ella opone.

fenómeno no solo de comunicación sino de significados. Es cierto que el efecto del deconstruccionismo se ha vuelto popular no sólo en la literatura, sino en todas las formas de manifestación debido a la crisis de las representaciones con la obra de arte, pues es cierto también que para llegar a la verdad de las cosas hay que destruir lo real, y una de las preguntas fundamentales de esta investigación es precisamente esa; ¿Qué es lo que se determina como real? ¿Es una imposición representativa? ¿Está relacionado con los sentidos, o con el pensamiento?... Para ahondar en estas preguntas y abrir los márgenes de las contestaciones es que se ha tomado el estudio de la filosofía del siglo XVIII hasta la filosofía moderna vinculando con las practicas teatrales en pos de defender un carácter de lo real; frente a esto se busca poner en tensión la relación entre el sujeto con la materia, que en gran parte es esta relación la que instala los márgenes de la realidad y su representación como forma realista; cómo el objeto dialoga con el ser y ese espacio de dialogo se transforma en un estado de liminalidad⁸ o de suspensión que está sujeto a una próxima transformación que nos entregará una definición evolucionada de lo que existe, tal y como **Derrida** plantea la disolución de las estructuras en el deconstruccionismo con el fin de encontrar el germen de la idea.

⁸Término desarrollado en el libro *Ritos de paso* por Arnold Van Gennep y posteriormente por Victor Turner, alude al estado de apertura y ambigüedad que se establece en una fase intermedia.

“*El mundo es mi representación*”, con esta frase comienza la obra de **Arthur Schopenhauer** *El mundo como voluntad y representación*⁹ en donde determina que la materia está al servicio de la representación que el sujeto somete en ella, modificando así las leyes de lo que se percibe de tal manera, ya que, según su pensamiento, el objeto no posee existencia real fuera de la representación, es decir, es lo que el ser determina. Lo que posee existencia verdadera es la cosa en sí, que para Schopenhauer viene siendo definido a través de la *Voluntad*. En esta investigación se buscará resolver cómo el ser le da la posibilidad a la materia de ser, de configurar los orígenes de un objeto para desde la voluntad transformarlo en otra forma representativa indagando en las posibilidades poéticas de la materia, el objeto, al ser un ser sin voluntad no tiene la posibilidad de modificarse, el ser al modificar el objeto o la materia y darle un nuevo sentido mas allá del propuesto está estimulando una reflexión filosófica acerca de qué es lo real, alterando el orden social de las cosas. Este ejemplo de alteración del orden social tiene múltiples variantes, en la obra de Schopenhauer se sostiene la premisa de que el conocimiento humano es limitado, de que el ser no puede salirse de sí mismo para identificarse con las cosas distintas a él, es decir, todo de lo que es

⁹ Obra del Filósofo Arthur Schopenhauer que expone la limitación del conocimiento humano en la relación del sujeto-objeto y las representaciones que viven dentro de la conciencia.

consciente de manera cierta o inmediata se encuentra dentro de su conciencia, esto limita las posibilidades de razonamiento del mundo que están sujetas a efectos de causalidad que no tienen definición por la ciencia, y sería un hecho arriesgado decir que así como al objeto lo define la voluntad del sujeto, el sujeto también se define por su propia voluntad.

Con el fin de explorar en las alternativas teórico/prácticas en relación a las posibilidades performáticas que abre el campo de estudio de la filosofía moderna¹⁰ potenciando nuevos modelos o anti modelos de representación, es que se acude a la rama de la metafísica, una rama de la filosofía discutida por su incentivación a la descontextualización de las lógicas pero que busca profundizar en la definición de los componentes que constituyen nuestro discernimiento, es decir, estudia los campos epistemológicos potenciando la adquisición de nuevos conocimientos, siendo de la familia etimológica de lo físico, pues estudia la naturaleza, estructura, componentes y principios fundamentales de la realidad, dialogando principalmente con nuestro pensamiento abstracto, ya que es a través de esta inteligencia de la cual nos servimos para entrar en el terreno del conocimiento de las verdades y las anti

¹⁰ La filosofía moderna es el período de la historia de la filosofía occidental que va desde el siglo XVII hasta comienzos del siglo XX. La filosofía moderna se caracterizó por reconocer plenamente la preeminencia del conocimiento sobre la metafísica, argumentando que antes de intentar conocer lo que hay, es prudente conocer lo que se puede conocer.

verdades del mundo, esto incluye la clarificación e investigación de algunas de las nociones fundamentales con las que entendemos el mundo, como entidad, ser, existencia, objeto, propiedad, relación, causalidad, tiempo y espacio.

Para profundizar en el funcionamiento del pensamiento abstracto es preciso entender que este no se rige por las mismas leyes del pensamiento lógico y que al igual que este tiene sus procesos de estudio que analizan su evolución en la mente. **Jean Piaget**¹¹ estableció que el ser humano está compuesto por un influyente pensamiento abstracto que lo determina durante toda su vida, también explicita que aquel se consigue aproximadamente a los doce años de edad. Un momento en el que el ser humano ha superado la etapa del pensamiento concreto y está abierto a desarrollar y explorar el pensamiento abstracto. Para **Piaget** es en ese instante cuando una persona en cuestión está absolutamente preparada, tanto ella de manera general como su cerebro en particular, para proceder a formular todo tipo de pensamientos abstractos estimulados por los sentidos y su propia percepción que no tiene un carácter lógico a través de medios como el lenguaje en donde es posible pensar las representaciones de los objetos reales.

¹¹ Epistemólogo, psicólogo y biólogo suizo, considerado el padre de la epistemología genética. Reconocido por sus aportes al estudio de la infancia y por su teoría constructivista del desarrollo de habilidades y la inteligencia.

El pensamiento abstracto se basa en esquemas formales, que son unidades del pensamiento a través de las cuales se representa el conocimiento. Los esquemas posibilitan la predicción y permiten que el sujeto se acomode a las demandas del medio y que integre la información nueva. En conclusión y por todo lo que señala **Piaget** podemos decir que el pensamiento abstracto es fundamental en cualquier ser humano pues gracias a él se tiene la capacidad para deducir, extrapolar lo aprendido a cualquier otra situación, comparar o sacar conclusiones, ejercicio fundamental en el arte y toda expresión artística, si coincidimos en que el objetivo de esta rama es comprender al ser humano en una época determinada del tiempo ya sea en su contexto social, personal, político o sujeto a otras problemáticas sociales y psicosociales. En otras palabras podríamos decir que el pensamiento abstracto se inclina, desde el terreno del inconsciente, a resolver problemáticas reflexivas sobre todo de carácter filosófico pero que muchas veces, y la mayoría, logran repercutir en el espacio de la realidad, volviéndose movilizador de procesos objetivos de acción.

En este contexto nuestro objetivo principal de investigación involucra dos etapas; la teórica u analítica, en donde se estudian las relaciones del teatro con la realidad (cómo se asimila el fenómeno) y las nuevas interpretaciones de esta

dentro del espacio escénico en sus diferentes partes, y la pragmática¹², es decir, de cómo llevar al terreno de la acción las posibilidades performáticas del pensamiento abstracto a través del estudio de la ejecución en la metafísica para comprobar que el teatro es un campo de estudio filosófico de lo representacional y que las estéticas o formas de ejecución que entrega obedecen a las reglas filosóficas del estudio del conocimiento del mundo.

Para lo anterior se toma el prefijo “meta” (Después) y el verbo drama (Acción) con el fin de responder a las preguntas de “Qué es lo que existe mas allá de la dimensión de la acción” o de cómo se hace visible el proceso del pensamiento subjetivo, la transformación de la materia según la voluntad imaginativa que desencadena en el conocimiento de una verdad o en el hallazgo de una creación pre física e ideológica, entendiendo que el realismo social no es finito y que está al servicio de la transformación espacio-temporal que desde la voluntad puede ser modificado (Según el pensamiento de Shopenhauer) a partir de ver las posibilidades de lo que existe en lugar de lo que existe como tal. Este objetivo de investigación busca validar una metodología que cuestione las formas de representación y que se rija por la creación de un universo teatral que permita abrir el cuestionamiento filosófico

¹² Denominamos pragmático a lo que se refiere la práctica; ejecución y realización de acciones y no a la teoría o la especulación. Se interesa por el modo en que el contexto influye en la interpretación del significado.

a partir de nuestra relación con lo que consideramos verídico, demostrando que este método es adecuado para el estudio del ser humano en su dimensión social e individual.

Este proceso de investigación tiene algunos antecedentes en el arte que cabe tomar como referencia a lo que se está planteando en relación a las inquietudes pragmáticas, uno de los primeros de ellos se origina con **Giorgio de Chirico y Carlo Carrà** dos artistas visuales de Italia que le dieron vida al movimiento artístico metafísico a principios del siglo XX. De Chirico escribió un día *“Hay mas misterio en la sombra de un hombre caminando en un día soleado, que en todas las religiones del mundo”*... El arte metafísico se basaba en encontrar en la realidad la fuerza poética que constituía esta misma, apelando a un mundo visionario que se entrelazaba con la mente inconsciente, mas allá de la realidad física. La pintura metafísica es un ejemplo del deseo de explorar la vida interior imaginada de objetos cotidianos representados fuera de contextos habituales, se rompen así las ideas preestablecidas del Espacio-Tiempo, con el fin de explorar en un estado del ser más oculto, creando lógicas alternativas, en la pintura, Carrà y de Chirico exponían varios temas cotidianos, incluyendo edificios, estatuas clásicas, trenes y maniqués, pero bajo el límite de la pintura que es la quietud. El objetivo de esta investigación

es llevar estos procesos de transformación de la materia al espacio escénico, es decir y como se mencionaba anteriormente; a la acción, para discutir desde ese lugar el proceso del conocimiento que nos lleva a la sensibilidad.

En la primera parte de *La Crítica de la razón pura*, la estética trascendental¹³, **Inmanuel Kant** establece que la primera facultad del conocimiento viene ligada directamente a la idea de la sensibilidad. Gracias a esta facultad podemos construir una representación de la realidad, es decir, percibir el mundo. Para Kant, la sensibilidad es como una ventana que permite al sujeto ver el mundo, aunque al mismo tiempo nos condiciona a verlo de una manera determinada. Esta determinación que Kant proporciona coincide con su estudio en relación a la “Fenomenología” y el “Noúmeno”, entendiendo la fenomenología como la apariencia de una manifestación, el aspecto que las cosas ofrecen ante nuestros sentidos; es decir, el primer contacto que tenemos con las cosas desarrollando una experiencia. Por otra parte “Noúmeno” (Que significa “Lo pensado” o “Lo que se pretende decir”) vendría siendo una estructura no perceptible directamente que existe tras el proceso del fenómeno y que no pertenece a una ubicación sensible, sino a una intuición intelectual o

¹³ La estética trascendental es definida por Kant como la ciencia de todos los principios a priori de la sensibilidad. La estética trascendental junto con la lógica trascendental forman doctrina trascendental de los elementos, que es la primera parte de la Crítica de la razón pura del filósofo prusiano Immanuel Kant.

suprasensible. El término también ha sido usado para hablar de la cosa-en-sí, es decir, la cosa en su existencia pura independientemente de cualquier representación, este espacio de entendimiento del objeto es fundamental para comprender su dimensión práctica previo a la inserción de una voluntad sobre el mismo que lo modificaría.

Capítulo I

Teatro y Realidad

1.1 La des jerarquización de lo real; Dramaturgia, espacio poético, y Teatro pos dramático.

Cuando hablamos de drama, que según la etimología de la palabra vendría siendo; hacer/actuar, estamos hablando de seguir las reglas de la vida sometidas a la acción, de llevar a cabo lo que enuncia la realidad con el fin de reconocer situaciones y por ende acciones que contengan en la complejidad de sus sucesos una serie de elementos que nos permitan, entre otras cosas, atenderla. Sin embargo es ahí precisamente donde surge el problema práctico de la puesta en escena (que pretende representar acciones que emergen de nuestro mundo contemporáneo) en el cuestionamiento filosófico moderno que expone el término “realidad”, pues esta no es más que una construcción pensada y demostrada bajo las leyes biológicas del ser humano, posibilitadas por una cultura y los lenguajes, que al igual que las épocas cambia y hace que las definiciones muten llevándonos a nuevas necesidades o formas de encontrarnos. Para **Émile Durkheim**¹⁴ la sociedad está estructurada alrededor de un conjunto de reglas que se manifiestan a través de la expresión de lo humano. Para este “las creencias” son indispensables para la reproducción de

¹⁴ Fue un sociólogo y filósofo francés. Estableció formalmente la sociología como disciplina académica y, junto con Karl Marx y Max Weber, es considerado uno de los padres fundadores de dicha ciencia.

una sociedad, en tanto lleven una moral, de este modo, al hablar de creencias nos encontramos expuestos al elemento subjetivo en el pensamiento de Durkheim¹⁵, ya que no basta con solo demostrar la objetividad del funcionamiento de un conjunto de reglas sino que para hacer efectivo el fin de los lazos sociales es necesario que los componentes de la sociedad se apropien de las creencias internalizadas y actúen conforme a ellas, en ese sentido la moral viene siendo un elemento necesario para construir una unanimidad colectiva. Si acogemos el análisis sociológico de Durkheim y coincidimos en que una sociedad se construye a partir de los órdenes que los individuos ejecutan en ella a partir de sus creencias y comportamientos (dejando un espacio para la circunstancia subjetiva), determinamos también que el efecto de la realidad es un efecto de orden social y de creencias, y que es ésta la que en definitiva se determina a partir de las decisiones culturales, económicas, políticas, e ideológicas, morales que una cultura proyecta. **Benedict Anderson**¹⁶ también profundizaría en esta idea en su libro *Comunidades imaginadas*, en dónde acierta al describir la sociedad o una nación como una

¹⁵ La subjetividad es para Durkheim un producto social el cual descansa en un soporte psicobiológico (el cuerpo), que es la condición de su posibilidad. Esta producción de la subjetividad por la sociedad consiste básicamente en una traslación de los elementos generales y los contenidos concretos de la moral, el intelecto y la sensibilidad colectivos al individuo a través de dos mecanismos fundamentales: la influencia recíproca de los individuos reunidos y la educación. La subjetividad resulta entonces del proceso de instalación de la sociedad en el aparato psíquico del hombre.

¹⁶ Fue un estudioso del nacionalismo y de las relaciones internacionales irlandés.

estructura construida, creada por las personas que se perciben a si mismas como parte de un grupo.

“Quizá resulte difícil ahora imaginarnos enfáticamente en un mundo donde el reino dinástico aparecía para la mayoría de los hombres como el único sistema "político" imaginable. En ciertos sentidos fundamentales, la monarquía "formal" se opone a todas las concepciones modernas de la vida política. El reino lo organiza todo alrededor de un centro elevado. Su legitimidad deriva de la divinidad, no de las poblaciones, cuyos individuos, después de todo, son súbditos, no ciudadanos.” (ANDERSON, BENEDICT. 1983. Comunidades Imaginadas. México, Colección popular. Pag 39)

Si bien nuestro tema es un análisis del concepto de lo real y de cómo se constituye nuestra realidad en tipos de realismos, esto parece expeler tintes de un análisis sociopolítico, y bien puede serlo, el teatro posibilita ese ejercicio del estudio de lo social y por ende de lo político en cada una de sus representaciones, exponiendo los lugares ocultos de la humanidad con todos sus conflictos y sus aciertos, es por eso que entender que la realidad o el drama no existen como tal, sino que son una versión, una dimensión de la complejidad del ser humano abierta a la *performatividad* que emite un nuevo

acierto o desacierto, es fundamental para defender la premisa de que el problema de las formas teatrales radica en cómo entendemos los límites de la realidad y el contexto que habitamos, en cómo se asimila y cómo nos hacemos cargo de ello, en qué tan conscientes somos de su fragilidad y en las decisiones que tomamos frente a esta abriéndonos a acciones que se ejecutan y generan consecuencias en el interior y el exterior de cada ser, permitiendo el develamiento de marcos epistémicos, posibilitando el establecimiento de las estéticas. Este último punto vendría siendo uno de los mas importantes, pues al entrar en la acción interna de la revelación de nuestro entorno, entramos también en un análisis de lo social; si entendemos cómo repercute el contexto en el mundo interno de cada individuo, entendemos como repercute en mi vecindario, en mi ciudad, en mi país, etc... **Émile Durkheim** al plantear los procesos sintomáticos de las estructuras sociales está planteando también el modo en que asume el individuo sus propios procesos que conllevan a una representación de acciones comunes;

“El sistema de signos que utilizo para expresar mi pensamiento, el sistema monetario que empleo para pagar mis deudas, los instrumentos de crédito que utilizo en mis relaciones comerciales, las prácticas seguidas en mi profesión, etc., etc., funcionan independientemente del uso que hago de ellos. Si

tomamos uno tras otro a todos los miembros de los que se compone la sociedad, encontramos que lo que antecede puede repetirse acerca de cada uno de ellos.” (DURKHEIM, ÉMILE. Las reglas del método sociológico. Fondo de cultura económica. Mexico. Pag 39.)

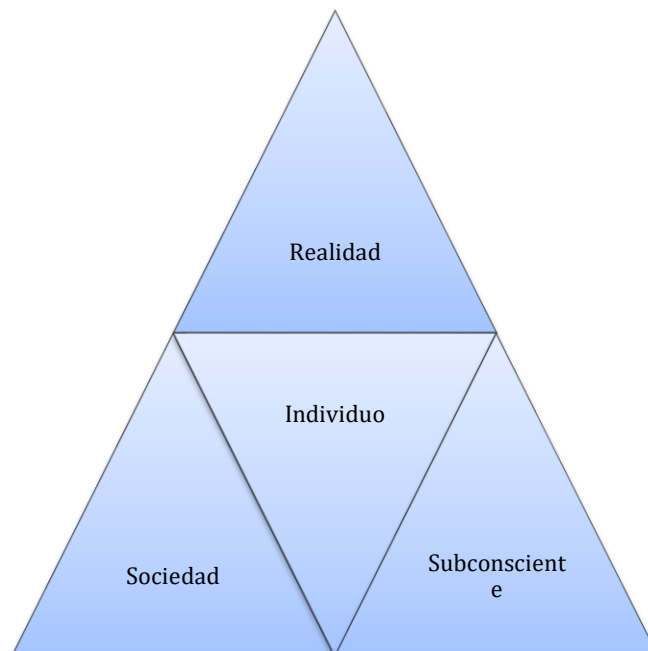
Por ende la búsqueda metafísica del ser humano se basaría en encontrar los puntos particulares u espirituales tras los comportamientos sociales, ignorar la lógica de la red del adoctrinamiento social para encontrar la moral que tiñe la motivación de mi comportamiento, desarticulando así los lugares comunes, definiendo una individualidad mas fuerte que el *gestus*¹⁷ colectivo identificable y posible en cada uno de nosotros. Para esto es preciso cuestionar todas las formas teatrales que se han impuesto, que pertenecen a representaciones de las épocas. Esto empezó ya hace mucho cuando comenzaron las revoluciones estéticas con las Vanguardias del siglo XX y sobre todo con el Expresionismo Alemán de principio de siglo pasado que planteaba reconocer aspectos psicológicos u inconsciente individuales que se pudiesen transmitir en el exterior, negando la imitación realista, invitándonos a un mundo posible;

¹⁷ Noción Brechtiana; *gestus* social entendido como actitudes adoptadas por los personajes entre sí. Toda la actitud física, tono de la voz y expresión facial, son determinadas por una acción social según Brecht.

“Además, no pueden confundirse con los fenómenos orgánicos, puesto que consisten en representaciones y en actos; ni con los fenómenos psíquicos, los cuales sólo existen dentro de la conciencia individual y por ella. Constituyen, pues, una nueva especie y a ellos debe darse y reservarse el calificativo de sociales.” (DURKHEIM, ÉMILE. Las reglas del método sociológico. Fondo de cultura económica. Mexico. Pag 40.)

El triángulo del orden de lo que constituye una realidad metafísica vendría entonces siendo un conjunto entre el individuo, que es el que se permite ser afectado por las siguientes partes; Realidad, en la base de la escala jerárquica, la sociedad, como elemento de interacción y adoctrinamiento, y el subconsciente, como el espacio intermediario en donde se alojan las sensaciones en sus estados perceptivos puros, sin la intervención de lo físico.

18



Encontrar la raíz psíquica o sub-consciente de un problema y llevar ese material al espacio escénico nos puede llevar a una noción empírica del impacto en relación a un conflicto u planteamiento, esto permite poder interpretarlo de una manera visceral y al mismo tiempo darle una dirección concreta desde su estado más bruto, previo a las traducciones que puede sufrir por la realidad o/y la sociedad. Por ende nuestra forma de percibir la realidad será nuestro referente en el Arte, pero nuestro arte no es solo generar una representación de lo que ocurre en un contexto o situación determinada, nuestro objetivo es transformar ampliando el debate y por ende nuestro conocimiento, como bien dice *Anne Bogart*¹⁹ en “La preparación de un director”; *La metáfora es aquello que se lleva por encima de la literalidad de la vida, el arte es metáfora y la metáfora es transformación*. La humanidad se esconde a través de accesorios simbólicos, el lenguaje es uno de ellos, nuestra forma de vestir, las nuevas tecnologías, todo sirve de indumentaria para esconder lo que realmente somos, el teatro y el arte a través de la metáfora nos permite descubrir y redescubrir una realidad orgánica, para posteriormente hacerse cargo de ella. En efecto es un síntoma de nuestra escena teatral contemporánea, en donde estos efectos se entremezclan generando un híbrido

¹⁸ Esta estructura del orden de la realidad es mía y no tiene referencia bibliográfica exacta.

¹⁹ Es una directora de teatro y ópera estadounidense. Actualmente es una de las directoras artísticas de la compañía SITI, que fundó junto con el director japonés Tadashi Suzuki en 1992.

teatral, respondiendo a una necesidad social, a la búsqueda de el “origen” o la sensación mas pura, ya sea a través de la percepción para concluir en el conocimiento, o en la percepción en sí.

En sus inicios **Richard Schechner**²⁰ empleó el término posdramático, relacionándolo con el *Happening*²¹, y también dirigiendo su mirada a Becket, Genet y Ionesco, definiéndolos como “drama posdramático” contrario al estilo absurdo con el cual fueron caracterizados estos autores. Schechner se refirió al drama posdramático como una pieza que ya no se denomina “relato”, sino como un “juego”, lo que constituiría la matriz de la dramaturgia. Luego **Lehmann** profundiza en el análisis del teatro pos dramático y define un estilo de nuestra contemporaneidad teatral, al hacer esto está haciendo un análisis del rol de las practicas teatrales en la escena contemporánea a partir de elementos heterogéneos, la búsqueda de la des jerarquización no vendría siendo entonces un acto azaroso, responde a una necesidad de colectividad y de dialogo entre diferentes puntos de vista que emergen desde la síntesis del estudio artístico y la diversidad de estilos por los cuales ha pasado la historia y

²⁰ Profesor Licenciado en Artes de la Universidad de Cornell, pasó a convertirse en uno de los fundadores de la Estudios de Performance en el departamento de la Tisch School of the Arts , Universidad de Nueva York . Fundó The Performance Group de Nueva York en 1967 y fue su director artístico hasta 1980 .

²¹ Happening (de la palabra inglesa que significa acontecimiento, ocurrencia, suceso) es toda experiencia que parte de la secuencia provocación-participación-improvisación. Tiene su origen en la década de 1950 y se considera una manifestación artística multidisciplinaria. Esta dentro del conjunto de las performance art.

que hoy se ven sobre todo reflejados en la nueva dramaturgia. En efecto identifica la des jerarquización de los dispositivos teatrales donde el texto deja de ser el elemento principal sobre el cual se estructura la obra, construyendo una relación atípica entre la palabra y el resto de los materiales que construyen la escena, lo que da como resultado un espacio abierto a una zona de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad, resultando en un resultado de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia. Esta forma que examina Lehmann en la escena Europea del siglo XXI no responde solamente a una búsqueda escénica, sino que responde a la necesidad de una época que se encuentra en un profundo conflicto existencial y que niega la realidad que le ha sido implantada buscando así nuevas miradas, o un nuevo origen de las cosas establecidas, yendo mas allá de las formas representacionales que se limitan a la acción, formando nuevos marcos de exploración a través de la tensión de un elemento u otro, consiguiendo una estructura de trabajo teatral que comunica la postura del grupo y establece una dimensión política en el hacer.

“Todo parece indicar que se suprimen los motivos mediante los cuales la acción era central para el teatro anterior; esto es, la descripción narrativa y

fabuladora del mundo mediante la mimesis; la formulación de una intelectual y significativa colisión de causas; el proceso de una acción como imagen de la dialéctica de la experiencia humana y el valor de entretenimiento de una tensión en donde una situación prepara y encamina hacia una situación nueva y distinta“. (LEHMANN, HANS-THIES. 1999. *El teatro pos dramático*. España. Editorial Paso de gato. 448p.)

En ese sentido una construcción escénica que se base en la des jerarquización de lo real (Entendiendo que la realidad impone una posición de las cosas) ya sea externa al sujeto u interna evadiendo la lógica de la acción, facilita una búsqueda poética y política (aunque parezca que estos términos no se llevan) en contraste con elementos identificables con lo no poético, esta simbiosis que muchas veces instauramos en nuestros comportamientos cotidianos e instintivamente en el acto creativo nos permite alcanzar nuevos márgenes interpretativos y/o reflexivos, elaborando una mecánica en la forma de asumir un texto dramático. Es decir, antes de destruir el drama como tal, es preciso instalarlo, generar un reconocimiento previo a las modificaciones poéticas que se alejan del radier de su entendimiento pero que siguen compartiendo esa atmosfera familiar, esa sensación de que lo desconocido es conocido y lo sugerente se vuelve subyacente;

“Mas que destruir es preciso comprender la construcción del conjunto, y , para ello, es necesaria cierta reconstrucción, hacer visibles los juegos de la construcción. Esta acción movilizadora abarca tantos aspectos conceptuales, estructurales, filosóficos y estéticos, como políticos y socio institucionales.”
(DIEGUÉZ, ILIANA. 2009. *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación. México. Universidad Iberoamericana: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.*)

Esto se traduce directamente a los efectos que el teatro causa en el espectador, el rol del director en este caso aparece como si este fuese un joyero de adornos que genera un ordenamiento con el fin de que el espectador se sumerja en el placer de la abstracción, pues es en el mundo cercano al de los sueños en donde podemos poner en práctica en efecto de análisis y de cuestionamiento con el fin de descubrir, como bien lo describe Josette Feral²² en su libro “Teatro teoría y práctica”

“El placer del espectador raramente deriva del solo hecho de comprender. A nosotros, los espectadores, no nos gusta que nos indiquen explícitamente el

²² Es profesora y estudiosa del teatro en Buenos aires. Autora de múltiples libros y artículos sobre teoría y práctica teatral. Ha estado años investigando las prácticas teatrales en pos de reconocer sus aspectos de ejecución en la representación.

sentido que tal acción, tal gesto, tal personaje debe tener. No nos gusta que el trabajo de análisis e interpretación sea hecho en nuestro lugar. Nuestro placer proviene más bien de una cierta búsqueda, de un camino que la escena nos permite recorrer. La escena traza sus grandes líneas, pero no hace el camino por nosotros.” (FERÁL. JOSETTE. 2004. Teatro teoría y práctica. Buenos aires: Galerna.)

La dramaturgia existe de esta manera como la primera posibilidad escenificable, como la sustancia concreta e indivisible que está al servicio de lo anteriormente mencionado; la transformación. Cuando el texto expone una fuerte carga poética y posibilidades no definidas en relación a la espacialidad y los sucesos el trabajo de dirección se convierte en una exquisita expedición arqueológica en donde se deben descifrar los misterios que esconde nuestra época, es por eso que una dramaturgia aparentemente inacabada siempre será un desafío alucinante, lo importante es que las preguntas que sostiene el texto dramático puedan permitirse tener respuestas y no solamente preguntas, eso también depende de la voluntad del director, aunque esto último sea cuestionable, pues la capacidad creativa también es un acto de voluntad, cómo

bien describe **Arthur Schopenhauer** en “*El mundo como voluntad y representación*”.

Cabe decir que aún cuando la dramaturgia posea un carácter de fragmentación o desestructuración, que conserve una estructura es inevitable. El texto una vez escrito ya posee una estructura al pertenecer al lenguaje y los códigos en los cuales este se moviliza, el efecto del deconstruccionismo²³ de **Derrida**²⁴ se hace visible luego de la decisión de desjerarquizar el texto dramático, y no antes concebido como una propuesta de discernimiento otorgada por su autor. Por supuesto que el autor puede ayudarnos, darnos señales de que su texto posee un carácter fragmentario y no todo está completamente decidido puesto que no posee un estilo determinado, sin embargo su estructura es innegable. La ha creado él más allá de las lógicas preestablecidas. La estrategia de **Derrida** del deconstruccionismo se aplica principalmente a la literatura, pero si entendemos la literatura como el arte de la expresión escrita extendiéndose a las posibilidades del habla cabe calzar la teoría de **Derrida** con la dramaturgia, aunque no toda dramaturgia es literatura, sin embargo cuando

²³ Efecto que diferencia las diferentes significaciones de un texto que pueden ser descubiertas descomponiendo la estructura del lenguaje dentro del cual está redactado. Se basa en el estudio del método implícito en los análisis del pensador Martin Heidegger, fundamentalmente en sus análisis etimológicos de la historia de la filosofía.

²⁴ Fue un filósofo francés de origen argelino, conocido popularmente por desarrollar un análisis semiótico conocido como deconstrucción. Es una de las principales figuras asociadas con el posestructuralismo y la filosofía posmoderna.

nos encontramos con un texto dramático impreso podemos decir que efectivamente si lo es.

Ver los lugares ocultos de la obra dramática sólo se logrará en el espacio escénico o analítico, aplicando las decisiones correctas. Lo que plantea **Derrida** es que para reconocer la idea de una obra literaria en su estado puro hay que desarticular los códigos del lenguaje que la “ordenan”, para así concentrarnos sus diferentes significados que pueden ser descubiertos en la descomposición de la estructura. Esta estrategia es una nueva práctica que revisa y disuelve la organización en una negación de los significados principales o literales. En el interior de la literatura duerme la idea a la que el lector debe despertar, ¿cómo se logra esto?... Desorganizando los factores que pueden funcionar como centro estructural de un texto; Premisa, significado trascendental, contexto, contenido, tema, etc... Logrando una disociación hiperanalítica estableciendo un fenómeno de asimilación del texto en cuestión, este sería el ejercicio mas cercano a una intervención metafísica de la dramaturgia en cualquiera de sus estilos. Estas estrategias de análisis literario responden precisamente a una crisis del arte de la expresión escrita, en el Ensayo *El grado cero de la escritura*, 1952 **Roland Barthes**²⁵ explica que en un determinado momento en la historia la literatura está siguiendo otro curso, el cual no es muy diferente al del teatro;

²⁵ Fue un filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés. Se refiere a la muerte de la literatura en sus escritos específicamente en “El grado cero de la escritura”, en donde propone nuevos cursos en la asimilación del lenguaje.

“El lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. (...) Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra (...). Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin literatura, de que los escritores deberían testimoniar” (BARTHES, ROLAND. 1972 – El grado cero de la escritura. Argentina. Ediciones Siglo XXI. Pag 77-78)

Esta liberación del orden que permite a la literatura liberarse de las normas estilísticas a las cuales ha estado sometida, se conlleva con la independencia del drama de los códigos de cimentación dramática. No es raro escuchar hoy la frase “El teatro ha muerto”, tal y como ²⁴Barthes describe la asimilación del lenguaje literario... Pero el teatro no ha muerto, puede ser que las formas y los lenguajes en que se ha entendido sí, pero el teatro en sí mismo mas que muerto me parece floreciendo en la ejecución del deconstruccionismo en donde un texto dramático se escucha a partir de sus silencios, identificando el espacio del vacío es como identificamos la cualidad de habitar.

Una vez que nuestra dramaturgia comienza a habitar un espacio, comenzamos a descubrir que el espacio puede sufrir modificaciones en su dimensión de espacio, y que los espacios que existen no son solamente los que conocemos, es decir, la realidad tiene múltiples espacios; espacios mentales, espacios energéticos, espacios atmosféricos, espacios espirituales, espacios imaginativos o posibles, espacios diminutos como los que habitan los insectos bajo la tierra, y espacios gigantescos como el que habitan los astros, en ese sentido, y como describía al inicio de este capítulo, la definición de la realidad suele verse esquematizada, y a veces es difícil percibir que esos márgenes han sido creados y las posibilidades, al menos en el arte, de destruirlos son infinitas. Así se comprende el término del Espacio poético²⁶ que viene a defender la idea de lo inacabado o lo incompleto que está sujeto a una mutación constante. En lo incompleto radica el <<non finito>>²⁷ del pensamiento renacentista, evidente en las esculturas de Miguel Angel²⁸, en lo que lo inacabado de la obra tiene una intención mas profunda. En lo acabado existe la emoción del nacimiento en la materia y en lo inacabado el misterio,

²⁶ La terminología de Espacio poético se está planteando en esta investigación y es una teoría personal. No se han encontrado bases exactas que ahonden en el término tal y como se está describiendo.

²⁷ Non finito es una expresión italiana, traducible literalmente por "no acabado", que se aplica en contextos artísticos a las obras a las que se atribuye un valor estético precisamente por su imperfección o falta de acabado.

²⁸ Fue un arquitecto, escultor y pintor italiano renacentista, considerado uno de los más grandes artistas de la historia tanto por sus esculturas como por sus pinturas y obra arquitectónica. Es un ejemplo de la estética de lo inacabado ya que su obra escultórica se le atribuye una incapacidad psicológica de dar por terminadas sus piezas.

la incertidumbre y la atracción a lo desconocido. La fenomenología de la imaginación que promueve **Gastón Bachelard**²⁹ en su ensayo “La poética del espacio”, defiende la idea de una imagen poética que contenga en su naturaleza el principio de creación de nuevas realidades y no el de la reproducción de lo ya conocido.

Pero ¿Qué es lo que realmente diferencia a un espacio poético, según lo planteado, con un espacio teatral mas tradicional, o que busca, como en el teatro pos dramático, basarse en la practicidad de este y las posibilidades técnicas que los elementos pueden brindar?... El espacio poético en sí, a pesar de ser un espacio que irradia elementos que acometen la sensibilidad del espectador, y que se basa en primera instancia, en percibir desde una lógica los elementos abstractos, es un espacio sin tiempo que se propone plantear preguntas y no dar respuestas determinadas, es decir, la cualidad de espacio como lo conocemos desaparece, cuestionando así las leyes del tiempo, y como consecuencia, de la biología y el raciocinio, con el fin de entrar en un dialogo implícito con el público, en donde este involucra sus afectos, es decir está destinado a ejercer funciones o a prestar sus servicios en determinado

²⁹ Fue un filósofo, epistemólogo, poeta, físico, profesor y crítico literario francés. Autor inclasificable, estuvo interesado por la historia de la ciencia, moderna o contemporánea, y al mismo tiempo por la imaginación literaria, a la que dedicó una atención paralela.

organismo o dependencia., y es a través de sus sentidos que se incita al imaginario a resurgir desde el discernimiento del espectador, siendo este, protagonista de su propia construcción, redactor de su propio discurso, que se escaparía de las posibilidades que instala un espacio real o convencional, ya que concluye la lectura a través de la visibilidad, limitando a su vez las posibilidades que tiene este de ser habitado. Pero ¿Qué es un espacio tradicional, o qué es lo que en efecto determina la cualidad de espacio?... Es preciso entrar en este análisis, pues al igual que en el teatro pos dramático, es correcto entender los componentes de una cosa en su dimensión universal antes de hablar de nuevas dimensiones particulares que se enfrentan a una problemática de puntos de vista, como es el caso. **Arthur Schopenhauer** en su libro “El mundo como voluntad y representación” de la siguiente descripción;

“Tiempo y espacio, cada uno por sí, son representables intuitivamente incluso sin la materia, pero la materia no lo es sin ellos. Ya la forma, que es inseparable de ella, presupone el espacio, y su actuar, en el que consiste toda su existencia, se refiere siempre a un cambio, o sea, a una determinación del tiempo. Pero el tiempo y el espacio no están supuestos por la materia cada uno por sí solo, sino que la unión de ambos forma la esencia de esta,

precisamente porque, consiste en actuar, en la causalidad. En efecto, todos los innumerables fenómenos y estados pensables podrían coexistir en el espacio infinito sin oprimirse o sucederse en el tiempo infinito sin molestar; entonces no sería en absoluto precisa, ni siquiera aplicable, una relación necesaria entre ellos ni una regla que los determinara conforme a ella; por consiguiente, en toda coexistencia en el espacio y cambio en el tiempo, en la medida en que cada una de ambas formas tuviera su existencia y curso por sí misma y sin conexión con la otra, no habría causalidad alguna; y, puesto que esta constituye la verdadera esencia de la materia, tampoco existiría la materia. -Mas el significado y necesidad de la ley de la causalidad se deben exclusivamente a que la esencia del cambio no consiste en la alteración de los estados en sí misma, sino más bien en que en el mismo lugar del espacio se da ahora un estado y luego otro, y que en un mismo tiempo determinado se produce aquí este estado y allí otro: solo esa limitación recíproca del tiempo y el espacio da significado, y al mismo tiempo necesidad, a una regla según la cual ha de producirse el cambio.” (SCHOPENHAUER, ARTHUR. 1819. El mundo como voluntad y representación. España. Pag 26.)

Lo que plantea **Arthur Schopenhauer** en relación al espacio/tiempo es una regla de las causas reales. A través de esta breve descripción identifica la

matriz de la realidad; El espacio y el tiempo, ambos condicionan las partes que se organizan en nuestro día a día, el clima, la localización de los objetos, el curso de la gravedad, etc... Sin espacio y sin tiempo no existe la materia ni la representación, estos, juntos, son los posibilitadores del significado, el fenómeno y del cambio. En un ejercicio teatral solo basta ser conscientes de la modificación del tiempo y el espacio para la modificación interna y externa de las piezas, tanto desde lo actoral, como desde la acción y la puesta en escena, encontrando así fuerzas metafísicas de relación entre sujeto y materia, este parece ser un elemento esencial en el acto de la performance, en donde a partir del reconocimiento de un espacio/tiempo, un ser ejerce la voluntad de generar un cambio en las leyes que se plantean; es decir, un acto simbólico que modifica una realidad. En ese sentido se podría decir que la metafísica evade las leyes del tiempo y espacio, conciliando nuevas formas de la materia, ya que busca un nuevo entendimiento de lo ya conocido. El periodo en que las cosas se encuentran detenidas también podría denominarse como espacio Liminal. De esta forma podemos concluir que así como se puede poner fuera de contexto el objeto según lo justificado por Schopenhauer, es posible poner fuera de contexto el espacio. Ir mas allá de lo físico de un espacio para indagar en los espacios del espíritu (elemento claro en el ritual), o los que ha atravesado el tiempo, para conseguir nuevas leyes que rijan tanto el cuerpo del

actor como otros elementos de la puesta en escena metafísica. El análisis de espacio y tiempo requiere un análisis detallado, para eso veremos mas adelante el estudio de Kant en relación a esta materia, lo mismo en relación al término de la Liminalidad trabajado por Víctor Turner.

1.2 Teatro, performatividad, y Metafísica; De la teoría a la práctica teatral.

La pintura metafísica tiene sus orígenes en el arte simbolista³⁰ y esta sería la impulsora de grandes corrientes artísticas que le prosiguen, como el surrealismo. Se inicia en la misma efervescencia política que el Dadaísmo, pero este arte de influencia alemana se relaciona por sobre todo con ciertas tendencias filosóficas: la fenomenología de Husserl y Heidegger o la nueva objetividad practicada por los existencialistas.³¹ Si bien la metafísica parece ser un término obsoleto para muchos estudiosos de la filosofía, para estos filósofos explorar en los posibles sentidos de la vida era una acción primordial a la hora de adquirir conocimiento y descubrir nuevas posibilidades de habitar el mundo. La vida era para ellos algo inacabado que debía descubrirse como quien se empeña en resolver los enigmas de los astros, para ellos, un fragmento de la realidad paralizado en un momento y extraído de su contexto

³⁰ El simbolismo fue un movimiento literario y artístico surgido en el siglo XIX en Europa, mayormente en los países de Francia y Bélgica, sin embargo hubo manifestaciones del movimiento en otras naciones, es un movimiento que comprende mayormente el trabajo poético o literario, sin embargo también la categoría cubre a escultores y sobre todo pintores. Son autores que se opusieron firmemente al Realismo, por lo que se valen muchísimo de la imaginación, y no se basan en la razón absolutamente para crear su arte, algunos de ellos son considerados místicos.

³¹ Husserl, fundador de la fenomenología, propone que a través de la reflexión, se puede descubrir aquello invariable que está presente en las vivencias del ser humano (esencias). Mientras tanto Heidegger, su discípulo, sigue la misma línea e intenta reconocer, a través del lenguaje, al ser que está oculto en medio de su entorno. La fenomenología surge como un excelente método de investigación de las formas de comunicaciones en la realidad.

permitía reconstruir una realidad trascendente, mas allá de la propia realidad; y este sería en cuestión, el significado de la metafísica.

La metafísica en particular surgió del deseo de explorar la vida en la materia, el mundo interior a partir de objetos cotidianos representados fuera de su contexto habitual, en los cuales eran explicados o sufrían nuevas explicaciones, esto era posible ya que el objeto era sometido a un espacio de exposición artística en dónde podría sufrir variaciones y conectarse con deseos del artista, volviéndolo ajeno a sus orígenes prácticos. Características de este arte era la separación del objeto para verificar su solidez, o extraerlos del espacio preestablecido con el fin de explorar en el dialogo secreto que podía tener lugar entre ellos. Las pinturas como estados detenidos de plazas típicas



*El enigma de la fatalidad, de
Giorgio de Chirico 1914.*

de ciudades italianas idealizadas, como también las aparentemente causales uniones de objetos, representaron un mundo misterioso que se entrelazaba casi inmediatamente con la mente inconsciente, mas allá de la realidad física.

Cuando **Giorgio de Chirico** y **Carlo Carrá**

desarrollaron este arte determinaron una posibilidad de construcción de espacio poético a partir del inconsciente como motor principal en la desarticulación de la realidad. Posteriormente el movimiento metafísico proveyó de significativo ímpetu para el desarrollo del Dadaísmo y el Surrealismo, y al igual que ellos, André Bretón³² tenía los mismos deseos, en donde declarararía a través de su *Manifiesto Surrealista* que aspiraba “lograr una especie de realidad absoluta, una surrealidad en la que los sueños y la realidad vigil dejaran de ser contradictorios”³³... Tras esta declaración surge la inquietud; ¿Qué secretos se esconden en el inconsciente que pueden ser plasmados en el espacio teatral?... ¿Qué respuestas y qué preguntas nos puede otorgar los espacios recónditos de la mente humana no explorados o poco entendidos, que se entremezclan con elementos ajenos a la razón?...

Sigmund Freud³⁴ en su teoría del inconsciente denominó la mente subconsciente como la mente que nunca olvida. Es en este lugar del cerebro en

³² Escritor, poeta, ensayista y teórico del surrealismo, reconocido como el fundador y principal exponente de este movimiento.

³³ Primer manifiesto surrealista firmado por el poeta y crítico literario francés André Breton en 1924. Se trata de un movimiento literario y artístico que busca trascender lo real a partir del impulso psíquico de lo imaginario y lo irracional.

³⁴ El inconsciente planteado por la teoría freudiana está compuesto por elementos racionales y emocionales concretos que permanecen reprimidos por tener un significado problemático para la mente consciente. Es decir, no se mantienen ocultos por su complejidad o su poca relevancia en el día a día de la persona. Más bien al contrario, estos elementos reprimidos a los que se refieren algunos psicoanalistas acostumbran a ser ideas relativamente simples que pueden ser "traducidas" a la consciencia mediante operaciones simbólicas y cuya presencia en el inconsciente, a pesar de pasar inadvertida, conforma una especie de "gafas" para leer la realidad mediante pensamientos que, en cierto sentido, son recurrentes.

donde podemos a través del pensamiento abstracto recordar cosas que se alejan de la posibilidad de la lógica, cómo por ejemplo sentimientos, o cómo nos sentimos en un tiempo pasado en tal lugar, con tal persona, y hasta los olores. La mente subconsciente además almacena gran parte de nuestra memoria. Si quisiéramos recordar conscientemente toda nuestra vida sería imposible. Pero cosas que incluso creíamos haber olvidado las podemos recordar si logramos tener acceso a la mente subconsciente, a través del efecto hipnótico, por ejemplo. Esto sucede igualmente cuando tenemos conversaciones con alguna persona con la que no dialogábamos hace mucho tiempo, la conversación generará atajos a nuestros recuerdos almacenados y los traerá de vuelta a través de la mente subconsciente, el mismo efecto se repite al instante de soñar, cuando permanecemos dormidos.

Pero si desde la pintura metafísica el deseo principal consistía en apoyar el inconsciente en la desarticulación de objetos reales ¿de qué manera es esto llevado al espacio escénico cuando es la acción la que interviene como elemento principal?... No podemos olvidar que en el espacio teatral contamos con elementos importantísimos y que le son muy ajenos a la pintura, uno de ellos y el más indispensable; el cuerpo del actor. Como bien se enuncia en el teatro pos dramático de **Hans-Thies Lehmann** el actor ya no se limita solo a

la creación de personajes tridimensionales, gestuales, o alegóricos, sino que hay una serie de factores que lo determinan, esto acondicionado principalmente por su época, empujándolo a ser un elemento performativo (elemento de cambio) más del conjunto u objetivo de la puesta en escena que activa los elementos dispuestos. Entendamos la palabra per/form desde su etimología, En Latín “per” significa atravesar, pasar a través, y también puede referirse a un objetivo o significado. “Forma” es la manera en que una idea se moldea y adquiere presencia en el mundo. Entonces el actor ya no se presta solamente para representar, sino que debe estar dispuesto a poner sus habilidades motrices y corporales a la manipulación de elementos y/o a la propia anegación de la interpretación para convertirse en un actor que acciona en función de una poética escénica (Pasar a través de la forma). **Erika Fischer-Lichte**³⁵ en *La Estética de lo performativo* señala que el ser humano posee un cuerpo capaz de manipular e instrumentalizar cualquier objeto.

“El actor, al salirse de sí mismo para interpretar un personaje <<en el material de la propia existencia>>, apunta expresamente a la duplicidad y a la distancia esencial que fundan ese mismo personaje. Para Plessner, la

³⁵ Profesora e investigadora de teatro Alemana. El enfoque de la investigación de Fischer-Lichte es la base teórica para la estética del performativo (2004). Este estudio proporciona una aclaración histórico-teórica del término performance en arte y las artes.

tensión entre el cuerpo fenoménico del actor y su interpretación de un personaje es la que le confiere a la realización escénica su profundo significado antropológico y su especial dignidad.” (FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2004. Estética de lo performativo. España, Madrid. ABADA Editores. Pag 158)

Las formas de entender la puesta en escena se han transformado, y así lo han demostrado las nuevas dramaturgias contemporáneas, en dónde la ejecución de estas al espacio escénico se han convertido en una lucha constante entre teatralidad y performatividad, cómo si la una estuviese desligada de la otra, cuando es poco probable de que exista la performatividad sin el antecedente de la teatralidad y viceversa, así lo teoriza José.A Sánchez en *Repensar la dramaturgia*³⁶, en donde reflexiona acerca de las nuevas transmutaciones de lo performativo que ya no se aferra solamente a lo visual o los enunciados verbales, sino que se extiende al cuerpo y más allá de él, evadiendo los orígenes de la performatividad en el lenguaje, elemento instaurado por **John**.

³⁶ En este libro se recogen las intervenciones que algunos de los dramaturgos y teóricos más influyentes de las artes escénicas contemporáneas plantearon durante el I Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias que tuvo lugar en Murcia en el año 2009. En los diferentes textos se hace explícito como la complejidad de la realidad contemporánea ha quedado plasmada en las posiciones y apuestas creativas de todos ellos. Si bien el cuerpo será considerado un elemento fundamental de las artes escénicas contemporáneas, este será ya un cuerpo multiforme, en el que las nuevas tecnologías, la tensión política o la participación colectiva asumirán una importancia sin precedentes.

L. Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras*³⁷, en dónde este mismo describe que los enunciados lingüísticos sirven también para realizar acciones y son enunciados capaces de cambiar el mundo, o mas bien, la realidad de ciertas cosas, realizando no sólo una manifestación sino también la acción que expresan, cómo por ejemplo el poder que tiene un enunciado en una ceremonia ritual en dónde a partir de este la realidad es modificada, ejemplos de estos actos verbales serían; Cortar la cinta en una ceremonia de inauguración, o la palabra de un sacerdote en una ceremonia de casamiento. Sin embargo, y con el paso del tiempo, lo performativo se ha extrapolado a las apariencias, a las construcciones visuales y gestuales de sus performers³⁸ utilizando elementos multidisciplinares. Esto también a modo de consecuencia de todas las revoluciones artísticas del siglo XX en dónde se teorizaron las características del arte en acción y llevaron a la práctica, por ejemplo en el Happening, en donde la provocación, la participación y la improvisación eran esenciales. Lo mismo sucede con la teatralidad que no puede estar ajena al límite de riesgo entre lo vivo y lo representable, entre lo que acontece y no es parte de un cálculo matemático, parece ser que el dialogo entre ambas partes

³⁷ *Como hacer cosas con palabras* es un libro de recopilación de notas en la que quedan expuestas las últimas e inconclusas reflexiones de Austin sobre temas candentes de filosofía del lenguaje. A ellos contribuyó de manera original con su análisis de las denominadas "expresiones realizativas" (performative utterances), la noción de fuerza ilocucionaria y, en general, con su teoría de los actos lingüísticos, exponiendo ideas sobre la importancia del lenguaje ordinario, el carácter cooperativo de la investigación filosófica, y la necesidad de una ciencia del lenguaje "liberada".

³⁸ Palabra del Inglés que significa *Ejecutante*

abre un espacio liminal en el transcurso escénico que es sumamente interesante habitar para concretar atmosferas poéticas.

“La performatividad nos aproxima al cuerpo de una forma muy diferente a la teatralidad. La teatralidad es el territorio de la máscara. La performatividad lo es del enmascaramiento, del tránsito constante de la sinceridad a la máscara y de la máscara a la sinceridad.” (SANCHEZ, JOSÉ ANTONIO. 2010. *Repensar la dramaturgia, Errancia y transformación*. España. Centro Párraga, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo.)

Lo que propone el espacio inconsciente posibilitador de construcción metafísica, es un dialogo establecido entre el territorio del enmascaramiento y la máscara, tránsito que como bien relata José. A. Sánchez deja expuesta la sinceridad o el riesgo escénico. Un dialogo entre Performatividad y Teatralidad que permiten al actor explorar el espacio escénico sin abandonarse a si mismo, pero siendo consciente de que hay una representación en juego. Ello exige un conocimiento integral del cuerpo y dominio de sus habilidades a partir de un reconocimiento del “yo”, una energía base que exceda lo cotidiano (alerta a estímulos externos) pero que siga representando lo

identificable y que a su vez sea capaz de cambiar y de entrar en el juego de la teatralidad, un cuerpo abierto al espacio de ensoñación, de estímulos provenientes del mundo interno del actor, de matices vocales desmedidos, de quiebres corporales, de formas de relacionarse con el espacio y los objetos en dónde cada expresión de acción tiene un riesgo que emerge desde la mente subterránea del actor, ya que en la movilización de una silla se está dibujando el nuevo mundo, el que cambió sus orígenes para decir una verdad, un enunciado de acción, un paisaje poético que para el imaginario del actor tiene un sinfín de interpretaciones que se pretenden proyectar a un público en la defensa de una idea, que está proponiendo un nuevo orden de las cosas, una nueva expectativa de ver el mundo, desarticulando el orden social entre tensiones, esto es a todas luces una estrategia performática y política, pues pretende entrar en un síntoma reflexivo en donde nos envolvemos en la necesidad del cambio en relación a un tema que nos mantiene abatidos, pues la performance y su representación pretenden activar la realidad y entrar en juego con el mundo consiguiendo un resultado de variadas dimensiones, resistiéndose a la homogenización del mundo, ampliando la potencialidad de los objetos y los seres.

“Y si nos dirigimos teatralmente a lo inconsciente es sólo para arrancarle lo que haya podido acumular (u ocultar) de experiencia sensible y cotidiana.”
(ARTAUD, ANTONIN. 1938. **El teatro y su doble.** Chile, Hiparquía ediciones. Pag 62)

Todas estas reflexiones y estudios en torno a lo contemporáneo, lo performático o la metafísica fuera de la puesta en escena no son una novedad, mas bien es parte de la búsqueda teatral histórica. Ya lo dijo **Antonin Artaud** en **El teatro de la crueldad**³⁸ en donde reflexiona en torno a la puesta en escena y la metafísica, declarando que esta última es reconocer el verdadero modo de hacer teatro, volviendo a los lugares de significado físico, místico y religioso que el teatro occidental ha negado con la psicología;

“En el teatro oriental de tendencias metafísicas, opuesto al teatro occidental de tendencias psicológicas, todo ese complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a

³⁸*El teatro de la crueldad es un movimiento teatral muy heterogéneo, inspirado en las ideas del escritor francés Antonin Artaud, expuestas en su libro El teatro y su doble (1938).*

adoptar actitudes profundas que podían llamarse metafísica en acción”
(ARTAUD, ANTONIN. 1938. *El teatro y su doble*. Chile, Hiperquía ediciones. Pag 59)

La metafísica es el arte de descubrir el enlace que existe entre nuestro espíritu y la materia, como hemos dicho, permite redescubrir las cosas para darles un sentido u un origen fenomenal. En ese sentido la metafísica también nos permite explorar en los puntos trascendentales de un conflicto con el fin de entenderlo fuera de las superficies que lo contaminan con una multiplicidad de discursos o puntos de vista, que mucho se alejan de los espacios sensibles que lo dominan. Por ejemplo; si tomamos una obra teatral que aborda alguna problemática relacionada con la salud, como la propagación del virus del VIH en la población Chilena a partir de la primera década del siglo XXI, podemos abordarlo desde la metafísica entendiendo las consecuencias físicas y particulares que ahondan en el conflicto, tomarlo desde el individuo siempre será una opción metafísica, pues el individuo carga a la sociedad, esto sería el cuestionamiento existencial que surge en un infectado que se enfrenta a la idea existencial del tiempo, la vida, y la muerte, temas trascendentales en nuestra percepción del mundo. Como dijo **Artaud** la metafísica parece ser una idea inhumana, inexpresiva, ineficaz, y muerta, pero esto se debe a nuestra forma

antipoética, conformista, y puramente occidental de entender las cosas (Y aquí estoy citando a **Artaud**). Reconociendo los espacios liminales del ocio es como se alimentan los procesos en la creación de un mundo sensible, el que **Platón**³⁹ describe como el facilitador de la multiplicidad, la generación y la destrucción. Esto es un problema para nuestras generaciones que se subordinan a la productividad mundial que se ha insertado tan fuertemente en nuestra forma de pensar y actuar entendiendo el entorno como algo aparentemente acabado, pero es preciso entender cuando hacemos arte, o más bien, cuando accionamos en la vida, de que nada está puramente acabado, y que al contrario, como todo se transforma, todo está sujeto a la transformación. Esto sería también un punto catártico a la hora de entender la performance, ya sea en el lenguaje o en el espacio físico.

“Para mí las ideas claras, en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas.” (Antonin Artaud, El teatro y su doble, Pag 54)

Hacer arte, cómo hemos dicho, es al parecer una forma de estudio de lo social, y a pesar de que esto parece obvio, no sé si somos tan conscientes de ello cuando lo hacemos.

³⁹ *Platón* distingue dos mundos o conjuntos de fenómenos siempre poniendo como ejemplo el mito de la caverna: el mundo sensible y el mundo inteligible. El mundo sensible es el mundo al que tenemos acceso a través de los sentidos. En él hay dos tipos de entidades: las sombras e imágenes de los objetos, y los objetos físicos. Los objetos físicos son cambiantes por lo que cualquier conocimiento sobre ellos es relativo y temporal.

1.3 Híbrido teatral; Campos epistémicos y Liminalidad en la creación de un lenguaje escénico.

En este capítulo se analizarán las diferentes posibilidades de híbrido teatral en la puesta en escena contemporánea a partir de reconocer los espacios liminales de la realidad en función de la creación teatral. Para esto, se tomará el estudio principalmente de **Victor Turner** (Antropólogo cultural escocés), en relación al término Liminalidad. No tomaremos la noción desarrollada en un principio por **Arnold Van Gennep** en su libro “Ritos de paso”, ya que el posterior análisis de Turner concretiza los aspectos generales y esta investigación no se basa en reconocer el término en su totalidad histórica o ritual, sino más bien en utilizarlo como ejemplo y base teórica para comprobar una metodología que se basa en un problema pragmático que se quiere comprobar posteriormente.

Cuando comenzamos con la creación de un mundo posible (entendamos mundo posible como un mundo que se rige bajo sus propias leyes) es pertinente entender los ecos del mundo real y el mundo imposible, coincidiendo entre ambos un desacuerdo que elabora tensiones que nos llevaran a un nuevo resultado luego de haber atravesado la liminalidad. La liminalidad (que viene de la palabra del latín limes “limite” o “frontera”) es

cuando un conjunto de personas no se encuentra en ningún sitio, ya sea físico u mental. Es una fase entre un lugar u estado que se ha ido y otro que está por llegar.

“Los atributos de la liminalidad o de la personae liminales (<<gentes de umbral>>) son necesariamente ambiguos, ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan de un sistema de clasificaciones que normalmente establece las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial. En cuanto tales, sus ambiguos e indefinidos atributos se expresan por medio de una amplia variedad de símbolos en todas aquellas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales. Así la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares.” (TURNER. VICTOR. El proceso ritual, Estructura y antiestructura, Cap III Liminalidad y communitas, Pag 102)

En la escena teatral actual parece ser que el estilo que identifica a las obras de teatro que solemos ver se encuentran en un profundo estado de liminalidad, de suspensión o tránsito hacia una transformación en donde aún no se determina

de manera clara el propósito estilístico-discursivo de nuestra escena existente. Esto no debe identificarse como algo negativo, al contrario, posiblemente el estilo artístico de nuestra contemporaneidad responda precisamente a eso, a conciliar una relación con la Liminalidad, en encontrar en este espacio de transición o de umbral un nuevo sentido hacia la transformación. El teatro posdramático es un ejemplo de esto, en donde el actor se pone al servicio del montaje dejando de lado su estatus o rol definido, para convertirse en un ser de transición que ejecuta y dialoga con las partes de la escena. La metafísica también funciona de esta manera, en ella habitamos el terreno de lo incierto, del misterio, del descubrimiento y la transformación para llegar a una razón posible.

El estado de Liminalidad en la puesta en escena posibilita, entre otras cosas, un híbrido teatral⁴⁰. Con esto quiero decir que el estar en un lugar de transición en donde no se identifica un rol o una propiedad exacta sino que se va hacia algún lugar, será importante reconocer los antecedentes que cargo conmigo. En la adolescencia, identificado como un periodo de la vida limilinal, cargo con un cuerpo en transformación que pasó por la niñez, ciertas influencias de la crianza, y una conciencia mas o menos formada⁴¹, este híbrido de conductas

⁴⁰ Denominamos como *Hibrido teatral* a la mixtura de varios estilos artísticos o elementos de estos que se usan a favor de una idea en común de puesta en escena ya sea desde el punto de vista estético, dramaturgico, u actoral.

⁴¹ Esta determinación proviene del Libro de Turner *El proceso ritual*.

se ponen al servicio del nuevo paso a dar, pero ¿cual es, como en la adolescencia del sujeto, el hibrido de conductas que acompañan nuestra escena nacional actual?... Aquí quiero hacer un pequeño análisis de la influencia de las vanguardias artísticas del siglo XX en nuestra actualidad, pues allí parecen estar las recetas, las formulas y las razones de lo que nos acontece hoy por hoy.



Somnolencia deliciosa, Nave Nave Moe Autor:Paul Gauguin Fecha:1894

El impresionismo⁴² fue uno de los primeros ismos que rompió con la regla de la representación de la realidad clásica. Es en esta época cuando se abre la posibilidad de la visión del mundo interno de un artista, en la

imagen, posibilitando la subjetividad del artista y su visión e interpretación de una realidad que estaba percibiendo y aceptando o negando desde lugares poéticos. Los impresionistas pintaban mas allá de la forma real, y buscaban,

⁴² Escuela pictórica que floreció en Francia hacia el año 1874 por obra de Claude Monet (1840-1926) y otros artistas; deriva este nombre del hecho de pretender sus seguidores trasladar sobre el lienzo su particular impresión visual del objeto considerado, haciendo, para ello, centro del cuadro la atmósfera luminosa que rodea este objeto.

como bien describe el estilo, la impresión particular de los lugares, es decir, formas sin identidad, este movimiento fue el inicio de lo que se desarrollaría mas adelante, en las vanguardias, y el inicio por qué no, de lo que hoy podemos discutir como teatro posdramático (debido a su carácter rupturista).

Uno de los movimientos mas importantes que procede al impresionismo tiempo después es el expresionismo alemán, movimiento que extiende a todas las artes y que es el impulsor de las corrientes venideras. La transición del siglo XIX al S.XX significó un sinfín de cambios culturales, estos empujados también por lo social y político que incidió desde los procesos revolucionarios ocurridos en la revolución francesa que llevó a las clases políticas a una serie de reformas laborales y sociales⁴³. Con esto y el paso de los años los medios de comunicación comienzan a crecer, y así también las nuevas tecnologías, lo que posibilita una propagación de los fenómenos culturales. En ese sentido, imitar la realidad ya no era un reto desde la disciplina artística, tampoco había una gran búsqueda filosófica que conllevara ello, puesto que el cine y la fotografía ya estaban haciendo ese trabajo bastante bien. Estos son algunos de los puntos destacables en la búsqueda de nuevas formas de realizar el arte, en

⁴³ La Revolución francesa fue un conflicto social y político, con diversos periodos de violencia, que convulsionó Francia y, por extensión de sus implicaciones, a otras naciones de Europa que enfrentaban a partidarios y opositores del sistema conocido como el Antiguo Régimen. Se inició con la autoproclamación del Tercer Estado como Asamblea Nacional en 1789 y finalizó con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte en 1799.

el expresionismo por ejemplo, mas que un estilo con características propias, fue un movimiento que alojó diversas disciplinas, defendiendo la intuición y el mundo interno del autor, donde la visión de la naturaleza puede sufrir un cambio radical en la imagen, proveniente desde los lugares subterráneos del artista y de su percepción frente a la realidad objetiva, originando una nueva forma de ver las cosas. En muchas ocasiones el expresionismo se ha entendido como la deformación emocional de la realidad, dando protagonismo a la expresión de los sentimientos, cobrando significación metafísica, abriendo los sentidos de quién observe o lea. Fue un estilo de carácter existencialista y anhelo a lo metafísico, posteriormente vendrían otras vanguardias empujadas por estos deseos que identifican variaciones en sus modos de ejecución. Luego la crisis artística continuaría, y el urinario de Duchamp⁴⁴ en una galería de arte vendría a plasmar esta idea planteando la pregunta ¿Qué es arte? ¿Quién o qué valida mi obra de arte?... (Todo esto en un periodo histórico donde el expresionismo se encontraba vigente).

Parece ser que el arte vive en un estado de Liminalidad constante, pasando de

⁴⁴Artista Francés. Su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del dadaísmo. Duchamp es uno de los principales valedores de la creación artística como resultado de un puro ejercicio de la voluntad, sin necesidad estricta de formación, preparación o talento. Conocido por su obra *La fuente* que inició una revolución en el mundo del arte al demostrar que cualquier objeto mundano podía considerarse una obra de arte con tal de que el artista lo quitara de su contexto original (en este caso, un baño) y lo situara en un nuevo contexto adecuado -una galería o un museo- y la declarara como tal. *Véase en la Pag 64*

un ciclo en otro, conciliándose a través de los híbridos a medida que el tiempo avanza. Cine, literatura, fotografía, teatro, danza, pintura, y música, pueden ser parte de una escena contemporánea; expresionismo, impresionismo, performance art, surrealismo, podrían ser parte, estilos entremezclados en un espectáculo teatral (por nombrar algunos)... Y si ponemos atención en lo que vemos, leemos, y oímos, es eso lo que está aconteciendo... La conciencia de los elementos juntos y separados al servicio de la puesta en escena, en el desarrollo de las piezas de la materia y la energía (entiéndase materia y energía por todo lo que envuelve el escenario; cuerpo del actor, objeto, espacio, luz, etc...) poniendo énfasis en el nuevo redescubrimiento de los elementos que existen, es decir, en plantear un nuevo origen fuera de su contexto habitual para redescubrir la física creada, es el inicio de la metafísica teatral. Es decir, el híbrido es un elemento infaltable en esa metodología, pues entender que los límites se rompen ha medida de que se hacen conscientes las partes del límite (incluyendo la historia de las limitaciones, como los procesos del arte descritos) es fundamental para entrar en el terreno del misterio y la incertidumbre, del nuevo germen, de la creación metafísica.

Pero ¿De qué sirven entonces realmente los espacios de Liminalidad/Transición en una puesta en escena que se enfoca en el desarrollo de la metafísica en acción, o en ir más allá de la física?...

Los espacios liminales son precisamente espacios que van en búsqueda de una nueva física o de un nuevo proceso de acción que no anula los procesos anteriormente ocurridos, sino que, va por encima de ellos. En ese sentido, el metadrama⁴⁵ va en búsqueda de una nueva realidad, por encima de los cimientos de la realidad anteriormente asumida, ya sea por cuestiones de evolución biológica, o por un desorden de las partes de la realidad en la cual se había estado alojados. Este ejemplo que se establece para estudiar el cambio de una sociedad, también se establece en el cambio metafísico del orden teatral, pues cuestiona los orígenes de una objetividad preestablecida para ir en búsqueda de un nuevo saber, y por ende, de un nuevo comportamiento, manifestación, y conocimiento.

Para habitar el proceso liminal es preciso instalar la puesta en escena como un elemento ritual e identificar o creer en este fenómeno. El término ritual proviene del latín *ritus*, La palabra latina *ritus* se asocia con la raíz indoeuropea *ar- (mover, ajustar, hacer, actuar) y es un conjunto de acciones que se valorizan por su contenido simbólico. Son acciones con cargas ideológicas, políticas, o espirituales, es decir, están relacionados a una creencia y responden a la necesidad de reforzarla. **Sigmund Freud** habla de los rituales como actividades que tenían un efecto catártico cargado de

⁴⁵ Término empleado en esta investigación para referirse al estudio dramático más allá de la acción. Proviene del prefijo Meta (Después) y el verbo Drama (Acción).

intensidad. En la transición de la Limilinalidad hay una fuerte influencia de estas características asociadas a lo ritual, lo mismo ocurre con lo metafísico, que según lo que hemos descrito guarda relación con el termino en cuanto a lo limilinal, es decir, una característica del teatro metafísico también envuelve la idea de lo ritual, del orden de las partes dispuestas con un fin que ahonda en la conexión con el espíritu, con el cuerpo de un actor que no sólo se encuentra como ejecutor sino que es capaz de pasar por estados (y con pasar me refiero a que no se queda sólo en un lugar, sino que en su viaje interno es capaz de adquirir múltiples lugares de ejecución) de ritualización en los cuales se ve sometido a una modificación de las partes envuelto en un hondo cuestionamiento filosófico; reafirmar la creencia de lo que se está planteando en la puesta en escena que abandona la lógica, del discurso de las partes propuestas por el director y del contenido dramático expuesto en la imagen, esta simultaneidad escénica también es reconocible en el movimiento Pánico impulsado por **Fernando Arrabal**⁴⁶.

Al fin y al cabo todas estas explicaciones ahondan en un mismo objetivo; reconocer una manera de estudio que ponga en práctica el uso de una poética escénica a través de llevar la metafísica a la acción teatral, pues son los

⁴⁶ El Pánico (también conocido como Grupo Pánico) es un movimiento fundado por el dramaturgo y cineasta Fernando Arrabal, el escritor, filósofo, psicomago y director de cine Alejandro Jodorowsky y el pintor y actor francés, Roland Topor en París, en 1962.

elementos que nos componen como seres humanos. Ha sido un error entender al ser humano como un ser netamente psicológico, ese pensamiento se aleja mucho de todo lo que somos específicamente y de las dimensiones que albergamos, por ejemplo, en el hecho de pasar por alto las relaciones que tenemos no sólo con seres vivos, sino con la materia que nos rodea, cómo hacemos uso de ella o no, cuales son los lugares rituales que posee nuestra sociedad, cuales son las estructuras que la forjan, cómo esas estructuras afectan en mi comportamiento, cómo y qué es lo que entendemos por realidad (entendiendo que es un principio universal que involuntariamente acogemos al creer en ella.) cuales son las manifestaciones de nuestro inconsciente, cómo asumimos la interpretación de un problema, estas y muchas otras preguntas son parte de lo que somos y que se escapan de nuestro campo lógico, pues son preguntas de carácter existencial, en ese sentido la actividad reflexiva que activan los problemas metafísicos ahondan en las dimensiones de lo humano no desde la lógica, sino que, explorando de manera homogénea en esas capas de lo que somos a través de la percepción, la sensación, el sentimiento de confusión, la ilusión, y el desordenamiento de lo que podríamos haber creído, para demostrarnos lo imposible en el cuestionamiento de la realidad a través de cómo nos relacionamos con la materia en pos de un nuevo hallazgo.

“Objeto y representación son lo mismo; luego, que el ser de los objetos

intuidos es precisamente su actuar, que en este consiste la realidad de las cosas, y que pretender la existencia del objeto fuera de la representación del sujeto y un ser de la cosa real distinto de su actuar no tiene sentido y es una contradicción; que, por esa razón, el conocimiento del modo de acción de un objeto intuido lo agota en la medida en que es objeto, o sea, representación, ya que fuera de eso no queda en él nada para el conocimiento.”
(SCHOPENHAUER, ARTHUR. 1819. *El mundo como voluntad y representación. España. Pag 29*)

En esta explicación de **Schopenhauer** da un conocimiento empírico de la realidad y la modificación de esta a través de la relación del sujeto y la materia en espacios liminales. El espacio de relación entre un sujeto/objeto siempre será un espacio de transformación y evolución en medida de la voluntad.

“Todo aquel mundo real, es decir, activo, en cuanto tal está siempre condicionado por el entendimiento y no es nada sin él. Pero no solo por eso, sino ya porque en general no se puede pensar sin contradicción un objeto sin sujeto, hemos de negar la realidad del mundo externo en el sentido en que la interpreta el dogmático: como su independencia respecto del sujeto. Todo el mundo de los objetos es y sigue siendo representación, y justamente por eso está condicionado por el sujeto absoluta y eternamente: es decir, tiene

idealidad transcendental.” (SCHOPENHAUER, ARTHUR. 1819. El mundo como voluntad y representación. España. Pag 29)



“La fuente” de Marcel Duchamp
Fecha:1917.

Continuaré en ese sentido con el ejemplo de *La fuente* de **Duchamp**, en donde a través de una nueva representación de un objeto determinado para una realidad se consigue tejer un sinfín de significados y preguntas que cargan con una postura ideológica o con un discurso, representado a través del objeto y la

relación humana que se establece con él en sus dimensiones simbólicas, perceptivas, históricas y prácticas, todo eso es información para el sujeto que establece una relación inmediata con la condición del espacio que le rodea. Aquí esta acción dadaísta sigue detenida en el acto de la contemplación, asumida por la intelectualidad y el análisis, ahora el desafío que nos compete es llevar este acto de transformación a la acción teatral, descubriendo que se esconde detrás de las relaciones del comportamiento, pero coincidiendo en el carácter crítico, haciendo consciente todas las partes de la puesta en escena, creando un nuevo mundo posible, un mundo donde la representación no está

sujeta a la idea de representación netamente, sino que el concepto en sí es multiplicable porque el concepto como idea también es un creación consciente, y el consciente no es más que una mera determinación asumida por partes iguales (una selección de nuestro subconsciente). Es decir, el mundo posible se consigue a la medida que yo pongo en tela de juicio la idea de mi realidad insertándome como sujeto en el plano de la posibilidad y estableciendo un dialogo con el objeto con el cual me quiero relacionar, posteriormente identifico un estado ritual, de avance o linealidad, en donde me sumerjo en la transición hacia un nuevo origen, mi relación con el objeto es entonces un acto catártico de transformación en donde puedo devenir de él nuevas convenciones, luego de entender estas partes prosigo a la acción; la pregunta es ¿Cuál?... Esto se determina por la búsqueda de la visión estética directoral que acompañe la idea que se pretende defender como ritual pero también puede ser individual del actor en el ejercicio de la exploración. Como sea el objeto vive, el objeto cambia, el objeto muta y con este fenómeno el sujeto, todo esto en un orden predestinado por la obra que busca a través de esta relación una nueva forma representativa que niega los modelos de la realidad.

Capítulo II

Metadrama;

Metodología pragmática del teatro metafísico.

2.1 El cuerpo metafísico del actor; modelos de representación y deconstruccionismo actoral.

Al igual que en las Vanguardias artísticas los modelos de representación que existen en el campo actoral son diversos y se han establecido en el tiempo como estilos y géneros de los estudios teatrales en dialogo con una ciencia de la comunicación y/o el arte. Es por eso que el actor parece estar siendo condicionado por las corrientes que van surgiendo en las diferentes épocas, o el formato al que apela dicha actuación, pues evidentemente una actuación que está destinada para el formato cinematográfico, teatral, o medios de producción, será diferente compartiendo solamente algunas reglas generales.

Si bien esta explicación parece ser evidente es preciso entender que hoy en día en el teatro no existe un solo modelo representativo para abordar la actuación, y que al contrario, el espacio teatral es concebido como un espacio de exploración y problematización de las ramas actorales y los estilos o reglas de representación, algunas veces acudiendo a muchos de ellos, esta podría ser una de las causas principales en el dilema teatral que se discute en torno a cómo hacer el teatro, o cómo desarrollar las formas artísticas en el cuerpo del actor, pues ya no existe una sola verdad de ejecución, por ende la pregunta inicialmente no debería relacionarse con el “cómo representar” sino con el

“qué voy a representar” estableciendo un campo de exploración interpretativa, la respuesta a esta pregunta vendría siendo el marco epistemológico en definitiva⁴⁷.

En sentido de lo anterior el espacio teatral es uno de los mejores lugares de entrenamiento para un actor que busca nutrirse de habilidades interpretativas para todas las áreas de la actuación, puesto que, es el único espacio que permite explorar en la expresión desde el “qué” para llegar al “cómo” en un proceso de introyección, atravesando los límites teórico prácticos, usándolos a su favor y no a su regla, habitando los aspectos del cuerpo, la acción, la psicología, la voz, la creación y los sentidos.

Siguen habiendo modelos tradicionales que son el conjunto de propuestas de acción de corte psicologista, psicodinámico y conductista⁴⁸ que colocan el énfasis en la acción y en la réplica de los instrumentos expresivos que compartimos en nuestro quehacer cotidiano, poniendo la acción como representación de la conciencia del personaje. Las actuaciones de carácter netamente realista, clásica u otra que obedezca reglas sistemáticas en relación

⁴⁷ Un marco epistemológico es como definimos a un límite de operaciones que se enfocan en el entendimiento de una verdad. La epistemología se ocupa de problemas tales como las circunstancias históricas, psicológicas y sociológicas que llevan a la obtención del conocimiento, y los criterios por los cuales se lo justifica o invalida, así como la definición clara y precisa de los conceptos epistémicos más usuales, tales como verdad, objetividad, realidad o justificación.

⁴⁸ Líneas que recoge el pensamiento psicoanalítico de la posmodernidad, el pensamiento psicodinámico se basa en que el acto de conducta es siempre un acto con sentido y con finalidad, con independencia de que el sujeto posea, o no, conocimiento de los mismos. El conductivismo es el estudio experimental objetivo y natural de la conducta.

solo a lo actoral, parecen innecesarias a la hora de entrar en el terreno de la metafísica, puesto que nos definen un comportamiento que se contradice con la idea de lo actoral, ya que el personaje no es libre ni descubre, sino que está subordinado y estructurado. Sí podemos acudir a elementos de estos estilos como referencia en el conocimiento del comportamiento humano, pero esto no debe ser una ley, sino una opción. La búsqueda de la verdad ha cambiado, Stanislavski⁴⁹ hablaba de esta búsqueda desde la instrumentalización del actor con el carácter del personaje, creando un pasado y un futuro de este, basado en el presente que se está interpretando, pero esto parece demasiado obvio. Su método se basaba en la búsqueda de las emociones (a través de la memoria emotiva), comprometiéndose con la idea del personaje, acercándose a una estética naturalista y representativa externa proveniente del interior del actor. Si bien su búsqueda también apuntaba a la internalización del actor con el personaje, las formas en que el personaje debía ser ejecutado seguía obedeciendo las reglas de la lógica y las formas en que veíamos visualmente nuestra realidad social, buscando soluciones para la actuación en vez de problematizarla. Este elemento en la construcción de Stanislavski no se encuentra en disputa del todo con el planteamiento de la metafísica, pues para destruir la idea de la representación realista o psicológica de un personaje sería

⁴⁹ Estas teorías del director pedagogo teatral Ruso Konstantín Stanislavski son tomadas de *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona. Ediciones Alba, 2009.

preciso entender esa psicología en su totalidad y tener una noción de su apariencia en el mundo que habitamos. La verdad que busca la actuación que habita el espacio metafísico tiene que ver con ejecutar desde la libertad una verdad que no entendemos y que queremos conocer. La verdad siempre será, por sobre todas las cosas, extraña.

En los modelos contemporáneos en cambio podemos encontrar la idea del conjunto de propuestas de acción que se instala como alternativas actorales, compartiendo la preocupación en la traducción de elementos inconscientes, físicos, gestuales, u otros, desde una perspectiva integral, holística y global, que se condice con el espacio escénico que se está planteando, permitiéndonos explorar ideas de conceptos u aspectos, más que de personajes definidos.

Hans-Thies Lehmann también expuso esto en sus manifiestos acerca del teatro pos dramático en donde analiza los puntos que deshacen la coherencia de la fábula (pérdida de identidad del personaje, curso no progresivo, acciones irreconocibles o subyacentes, etc...), entonces el drama ya no es un instrumento de ordenamiento de la realidad aportando significados lógicos, sino que se hace cargo de una visión del mundo pudiendo los actores poner al servicio todas sus herramientas en esa ejecución, decidiendo o no transitar por personajes, materialidades, espacios, modificando lo que esté a su alcance en busca de la liberación de la fuerza escénica que se está proponiendo,

acercándonos a la idea de un performer más que de un arte marcial actoral.

La atmosfera que se dispone para el campo de percepción en la representación ejerce una fuerza extremadamente poderosa en el cuerpo del actor, posibilitando nuevas definiciones, si entendemos que cada obra lleva una atmosfera diferente, entendemos que por tanto cada actuación será diferente según la atmosfera que se está proponiendo habitar. El deconstruccionismo actoral procede de descubrir las partes que construyen una estructura actoral y desarticularlas para acercarnos al híbrido.

¿Y cómo se representa el cuerpo en espacios metafísicos en donde los modelos de representación tradicionales son rechazados?... Cuando hablamos del cuerpo del actor, o del actor como ser, lo diferenciamos de otros cuerpos de la puesta en escena e incluso de otros actores, ya que estamos hablando de un mecanismo de símbolos que se expresan a través de una asimilación de lenguajes culturales pertenecientes a una realidad que este carga (contexto determinado y objetivo). En **El pequeño organón de Bertolt Brecht**⁵⁰, se detalla que el *gestus* se decodifica a través de la expresión corporal del actor, mas allá de sus propias intenciones internas, y que esto nos es suficiente para entender las emociones de un personaje. Es decir, el cuerpo nos expresa por medio de señales infra verbales conocimiento, llevando al actor a ser un sujeto

⁵⁰ Tratado de teoría teatral de Bertolt Brech en donde expone sus ideas acerca del Teatro Épico, el Teatro didáctico, el efecto de distanciamiento y la política en el teatro. 71

real de la interpretación porque es autor de su propia expresión, en concordancia con las reglas universales del lenguaje humano. Este ejemplo representa netamente la capacidad del cuerpo *marcial* de asumir signos físicos que comunican al espectador a partir de reglas colectivas y cognitivas, pero el arte de la metafísica está lejos de esa limitante posibilidad, pues busca representar una nueva regla, ajena a las convenciones y los modelos ya conocidos.

Al establecer un espacio poético en la puesta en escena las leyes de la realidad cambian, por ende deben cambiar también las leyes de la expresión de lo humano. Si en la vida el cuerpo del ser humano tiene una manera de desenvolverse, un tempo, un ritmo, nociones de comportamiento y expresión, ¿Cómo lo son en la forma de nuestro espacio escénico creado?... Eso dependerá desde qué punto pretende abordarse la metafísica en el espacio o la materia, como hemos descrito anteriormente es preciso que para destruir algo que existe entendamos primero el funcionamiento de lo que queremos destruir, entender cómo eso que queremos destruir repercute en nosotros antes del fenómeno que queremos ocasionar y cómo el juego de nuestras intuiciones se pone al servicio de esa poética. En ese sentido **Jaques Lecoq**⁵¹, describe el

⁵¹ Actor, mimo y maestro de actuación francés, considerado un referente del teatro del gesto. Su estilo de actuación apuntó a lograr una mayor interacción con el público, un uso más completo del espacio escénico, y una prioridad de acción física por sobre la palabra.

trabajo de la actuación en analogía con las conductas de la niñez, en donde el niño mima el mundo con el fin de reconocerlo y prepararse para vivirlo, comprendiéndolo. **Lecoq** define el teatro como una prolongación de esa acción⁵², esta reflexión nos invita a estudiar los espacios que habita el actor, para saber desde dónde actúa esa mimesis que puede ser tanto objetiva como subjetiva, una atmosfera contundente siempre dará posibilidades de expresión actoral;

*“Sea cual sea el gesto que ejecute, el actor se inscribe en una relación con el espacio que le rodea y origina en sí mismo un estado emocional concreto. Una vez más, el espacio exterior se refleja en el espacio interior. ¡El mundo se <<mima>> en mí, y me da sentido” (LECOQ, JACQUES. 2001. **El cuerpo poético**. Chile. Cuarto propio Ediciones. Pag 104)*

La gestualidad del cuerpo cambia según la atmósfera, y una atmósfera no es algo estático, es un marco emocional de la escena, se manifiesta en un conjunto de cualidades y efectos producidos por las reglas que el espacio determina, con esto quiero decir que gran parte, sino todas las partes de la escena, se subordinan a la energía poética que el espacio está irradiando para completar un sentido en el cuerpo del actor. La palabra también se modifica en

⁵² Esta definición de Lecoq proviene de su libro *El cuerpo poético*.

su forma expresiva, porque viene desde el cuerpo. Encontrar los lugares desde los cuales proviene el texto también dependerá de la carga atmosférica. Entender el espacio poético como concepto es un engranaje primordial en la práctica de la metafísica y en el cuerpo del actor como instrumento de traducción hacia un espectador ya que el deconstruccionismo actoral evadirá las estructuras metodológicas que impidan habitar los paisajes del alma, con el fin inevitable de encontrar otras en las cuales posarse momentáneamente.

El cuerpo metafísico del actor (el cuerpo abierto a nuevas formas representativas del conocimiento y la conducta) niega las nociones absolutistas con que entendemos un movimiento, un gesto, o el habla cotidiano, puede pasar por estos lugares, pero no se queda jamás en una sola habitación, mas bien recorre pasillos peligrosos puesto que los elementos conocidos también se rompen en busca de una nueva discusión acerca de lo representativo, elaborando nuevos signos. El cuerpo que carga la vida se vuelve eje simbólico cambiando sus posibilidades, sus orígenes sometidos a la instrumentalización social del cuerpo expresivo, yendo en busca de una nueva realidad y formas de entenderse/movilizarse. Reaprende sus maneras de manifestación, fuera de las leyes de su propia biología, y se suspende en la liminalidad, la atraviesa, en dirección a una nueva forma de expresión extra cotidiana. Se pone al servicio de su subconsciente para encontrar allí la

explosión de lo desconocido, de lo particular, el cuerpo se revela reinventándose con quiebres desbordantes que evaden la lógica de la acción, para ir a la lógica de la percepción, de lo trascendental, busca incansablemente el **fenómeno** y no el **noúmeno**⁵³, es decir, el cuerpo ya no está pensado por la razón, sino que busca los sentidos como regla principal para habitar la palabra, la acción, la esencia poética de la dramaturgia, etc... Los sentidos en este caso captan las cosas a su disposición bajo un determinado aspecto, y no la sensación misma, la sensación misma sería la consecuencia final hacia la actuación que se decodifica tras una serie de procesos en evolución.

En *La estética de lo performativo* de *Ericka Fischer-Lichte* se analizan las formas de corporalidad y el estar físico del actor en relación a la nueva escena contemporánea, entendiéndose como este ya no se rige por las normas tradicionales de actuación y de la creación de personaje sino que, hace consciente las nuevas corrientes dramáticas de los autores y cambia así su modo de ejecutar en pos de transmitir de manera adecuada la *palabra* del texto dramático. Pero el cuerpo metafísico del actor va más allá de un modo de instrumentalización, al contrario, busca desarticular/deconstruir esos lugares instrumentalizados, apelando por sobre todas las cosas a liberar el mundo

⁵³ El noúmeno ("lo pensado" o "lo que se pretende decir"), en la filosofía de Immanuel Kant, es un término problemático que se introduce para referir a un objeto no fenoménico, es decir, que no pertenece a una intuición sensible, sino a una intuición intelectual o suprasensible.

interno del artista en la expresión verdadera. Sin embargo, el arte metafísico parece coincidir en varios aspectos de las formas artísticas, el híbrido en la selección de cada uno de estos aspectos reconocidos pueden orientarnos a un mejor lugar de comprensión, como por ejemplo, completar la idea de un cuerpo en blanco, abierto a ser habitado a si mismo por y para el espacio previo a la transformación;

“La encarnación presupone, pues, una previa descorporización o desencarnación que además opone también resistencia a la fugacidad de la realización escénica. Los gestos, los movimientos y los sonidos articulados que produce el actor pueden muy bien ser transitorios, pero los significados que expresan con ellos existen mas allá de la fugacidad de esos signos.”
(FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2004. *Estética de lo performativo*. España, Madrid. ABADA Editores. Pag 162)

El cuerpo del actor se somete a un significado idealizado, funciona por y para la poética a la cual está acudiendo. Se aferra al mundo escénico como la raíz a la tierra, porque como lo es para el caracol la concha, este le da formas de movilizarse y sobrevivir. Entendamos cuando nos referimos a una “poética”, que estamos acudiendo a una forma disciplinada que funciona mediante un acuerdo de las partes para elaborar un sistema de principios, conceptos,

modelos, y metalenguaje para representar, describir, analizar y habitar la creación a la cual se está enfrentando el espacio.

Si el actor tiene definida su aproximación a la idea ficticia, o creada (prefiero referirme a la *creación* más que a la *ficción*) de la obra dramática, las posibilidades de descorporización son metafísicas, funcionando en la lógica de la poética, por tanto, es una posibilidad de realidad. No es absurdo, no es inentendible, no es inocuo, acude a un mundo creado previamente pero no por eso menos real, tal cual como los humanos acudimos al mundo cultural que hemos inventando y en el cual nos hemos puesto de acuerdo para transitar y subsistir. Entonces el actor no está ficcionando; el actor actúa su mundo posible. Está creando una nueva realidad que defiende por sobre la de mutuo acuerdo externo. ¿Y por qué esta realidad que queremos mostrar y demostrar sería menos válida, si nos hace preguntarnos cosas y discutirnos? Se ha construido a partir de fragmentos de la que tú; espectador, habitas. El teatro no es el teatro, no es un lugar de ilusiones donde cuelgan los focos de luz y hay un telón negro detrás, es mas bien el universo creado, y todo lo visible es parte de esa creación. El teatro metafísico no oculta ningún detalle, hasta los instrumentos eléctricos que no están siendo utilizados como forma estética son parte consciente de ese mundo, deben serlo, la pared de enfrente, el público, la arquitectura, todo, todo debe ser tomado en cuenta para este mundo ilógico

pero verdadero, el cuerpo del actor no debe quedarse lejos de eso, debe funcionar como un elemento más de estas piezas que organizan el ritual, si el actor entiende el lugar que habita esto lo volverá por sobre todas las cosas un ente orgánico. Una actuación que pierde organicidad es una actuación que ha perdido la sed del descubrimiento y en cambio se enfoca puramente en la imitación. Cuando la actuación se ejecuta en el intenso dialogo entre técnica y creación es cuando surge su propósito.

En sentido de lo anterior, sería imposible para un actor abordar las características de lo anteriormente planteado si este no tiene una clara noción de si mismo, un mundo interno que le permita escoger los colores y los pinceles que utilizará para desdibujarse dentro del escenario, su cuerpo no podría adquirir cualidades metafísicas si no intuye quién es él (o si no intuye quién no es), si no tiene la capacidad de soñar despierto (pues esas serán sus pulsiones), de sumergirse en la confusión verdadera con placer y desgarró, pues no hay nada mas cierto que la confusión. Si no se remese con cada gesto revolucionario, si no tiene una opinión frente a la realidad que frecuentemente rodea (ya que si tiene una opinión frente a ella, tiene una motivación para destruirla) si no tiene un deseo extraordinario por escapar de su propio contexto en el cual se siente constantemente encerrado. El cuerpo del actor debe verse como un cuerpo que se libera de la celda, debe ser parecido a lo

que debiera ser existir, para posteriormente preguntarnos; ¿Existimos realmente?, ¿Cómo existimos?, ¿Es esta la única forma de existir?... Para esto el dialogo con la materia o con el objeto dispuesto en el escenario también viene a apoyar significativamente en la transformación del cuerpo del actor, puesto que el cuerpo es un espacio vivo, sería prudente señalar que el objeto puede sostenerse en el cuerpo del actor como una indumentaria, ya que el cuerpo humano también es signo. En esta relación objeto-sujeto se modifican los aspectos físicos y poéticos del cuerpo. El sonido del cristal de una copa con agua que es frotada genera atmosfera, y puede abrir en el actor un estado poético, que se origina solamente por su relación perceptiva con la materia, en ese sentido la imaginación también viene a jugar un papel principal pues se adelanta al presente y es capaz de potenciar la emocionalidad y no viceversa.

Para **Lev Vygotsky**⁵⁴ la imaginación se diferencia de la cognición inmediata de la realidad, alejándonos de las impresiones concretas, para ver la realidad desde la justa distancia de lo posible. Es decir, la imaginación posibilita ver nuestro presente no sólo como un complejo de impresiones o experiencias,

⁵⁴Psicólogo Ruso. De los más destacados teóricos de la psicología del desarrollo. Vygotski en su ensayo *La imaginación y el arte en la infancia* analiza la primera forma de relación de fantasía y realidad que se plantea y consiste según sus propias palabras; “...en que toda elucubración se compone siempre de elementos tomados de la realidad extraídos de la experiencia anterior del hombre. Sería un milagro que la imaginación pudiese crear algo de la nada, o dispusiera de otras fuentes de conocimiento distinta de la experiencia pasada. Sólo las ideas religiosas o mitológicas acerca de la naturaleza humana podrían implicar a los frutos de la fantasía un origen sobrenatural, distinto de la experiencia anterior.”

sino como la posibilidad de la acción futura, yendo más allá de las leyes del tiempo, eso es por sobre todo un aspecto de la metafísica. La imaginación es un proceso liminal que toma como referencia trozos de la realidad, poniendo en práctica la ficción para conseguir un resultado posible, una nueva aproximación que cuestiona las leyes del tiempo. Ya lo probó Einstein en sus extensas teorías que se han ido validando en el tiempo.⁵⁵ Si la imaginación cumple con la necesidad de decodificar la realidad y adelantarse a los procesos de esta sería también la mejor herramienta para destruirla y a partir de esta destrucción generar un proceso crítico frente a una problemática, potenciando soluciones en torno a la reflexión, en relación con algo que se quiere plantear. El actor debe vivir en este estado de paranoia, navegar en el terreno de la imaginación antes que en el de la razón, para darle sentido a todas sus acciones a pesar de que estas se escapen de la lógica habitual.

“El espacio llama a la acción, y antes de la acción la imaginación trabaja. Siega y labra. Habría que cantar los beneficios de todas esas acciones imaginarias. El psicoanálisis ha multiplicado sus observaciones sobre el comportamiento proyectivo, sobre los caracteres extravertidos, siempre

⁵⁵Muchas de las teorías de Albert Einstein se han probado con el pasar de la historia, teorías producto de su estudio en el campo científico e imaginario como; el comportamiento de la gravedad, teoría del agujero negro, entre otras...

dispuestos a manifestar sus impresiones íntimas. Un topoanálisis exteriorista precisaría tal vez ese comportamiento proyectivo definiendo los ensueños de objetos.” (BACHELARD, GASTÓN. 1957. La poética del espacio. Argentina, Edición Fondo de cultura económica. 201P.)

El inconsciente ha sido una rama de estudio del psicoanálisis que no sólo efectúa material de entendimiento de la psicología humana, sino que, ha sido un estudio fundamental también para los procesos del arte. **Freud** define el inconsciente como una noción tónica y dinámica, como un sistema psíquico que tiene contenidos y que posee mecanismos que se pueden describir como específicamente inconscientes, un sistema que se rige por leyes y posee una economía de energía que le son propias. Esta definición viene a darnos la posibilidad de que a pesar de estar trabajando en un terreno incierto y oculto como lo es el inconsciente, este, al igual que otras formas del comportamiento humano, tiene una estructura y un comportamiento que se puede estudiar, estimular, y aprender... **Freud** plantea que la única manera en que logran acceder al sistema preconscious y a la conciencia es a través de formaciones de compromiso, procurando el máximo de satisfacción pulsional, pero logrando burlar la censura. Burlar la censura puede ser un acuerdo de placer con nuestro consciente, ya que el trabajo poético es un trabajo que estimula al artista desde concavidades cercanas al placer o el deseo, y podemos encontrar

desde este contexto un acuerdo lógico que nos permita acceder a posibilidades inconscientes que permanecían bloqueadas, para llegar a terrenos que van más allá de la acción como la conocemos, y que a cambio la suplantán para ir más allá de la acción.

Por otra parte **Jacques Lacan**⁵⁶ plantea una hipótesis de estudio en el campo de lo inconsciente que defiende la idea de que el inconsciente está estructurado como un lenguaje y opera a partir de combinaciones, como lo hace la metáfora en nuestro pensamiento lógico. El inconsciente es el terreno en el cual se materializan las imágenes de los deseos, estados, emociones, sensaciones, etc... En donde el mundo reprimido tiene su efecto de florecer.

Lacan explicaba que la materialidad del pensar está dada por los significados, y de la combinación de significados que influyen en nuestro pensar. Es decir el pensamiento se concluye luego de tener una definición misma de lo que se piensa. Sin embargo y contrariamente a lo que piensa Lacan, podemos decir que el espacio inconsciente en donde el pensamiento aún no está definido también obedece a una regla del pensamiento y puede ser por tanto expresión. Además de metáforas el inconsciente está estructurado como lenguaje en

⁵⁶ Médico psiquiatra y psicoanalista francés conocido por los aportes teóricos que hizo al psicoanálisis basándose en la experiencia analítica y en la lectura de Freud, incorporando a su vez elementos del estructuralismo, la lingüística estructural, la matemática y la filosofía.

*metonimias*⁵⁷ (que es la forma de darle un significado diferente a una cosa que ya existe). **Lacan** sigue la idea de Freud defendiendo la premisa de las pulsiones⁵⁸ en el funcionamiento del actuar humano. Las pulsiones pueden existir sin objetos claramente predeterminados, a diferencia del instinto, que si necesita ese objeto o marco en el cual funcionar y liberarse. Las pulsiones evaden los esquemas simples de la conducta, van más allá del estímulo y la respuesta, es un efecto psíquico de la especie humana que se desarrolla a partir de una excitación interna que se dirige al fin de suprimir o calmar el estado de tensión que la pulsión está trabajando. Para lograrlo, la pulsión se sirve de un objeto u objetivo, el que como dijimos no está predeterminado y puede ser no objetivo, por tanto podríamos concluir que podemos trabajar nuestras pulsiones en espacios poéticos o del inconsciente, e incluso el espacio teatral puede ser una zona de exploración en este síntoma expresivo insaciable.

Ejemplo; Si la acción de un actor consiste en sentarse a leer el diario y pasar las hojas, en el teatro metafísico que se dispone en ahondar en las pulsiones, esta acción debería enfocarse en reconocer esos procesos de pulsión a través

⁵⁷ La metonimia (del griego "dar o poner un nuevo nombre") o trasnominación es un fenómeno de cambio semántico por el cual se designa una cosa o idea con el nombre de otra, sirviéndose de alguna relación semántica existente entre ambas. Son casos frecuentes las relaciones semánticas del tipo causa-efecto, de sucesión o de tiempo o de todo-parte.

⁵⁸ Es un término que se utiliza en psicoanálisis para designar aquel tipo de impulso psíquico. En 1905. Freud, en los "*Tres ensayos para una teoría sexual*" explica ya claramente la diferencia entre instinto y pulsión: instinto designa al impulso provocado ante una excitación y una tensión corporal, tensión que tiende a objetos específicos y que si accede a ellos se descarga momentáneamente; la pulsión, a diferencia del instinto, nunca queda satisfecha completamente, ni existe un objeto preciso para su satisfacción.

de la acción indagando, por ejemplo, en la relación con el objeto. Para esto es preciso que el actor sea capaz de reconocer pulsiones u estados internos de tensión, con el fin de que la pulsión pueda liberarse y suprimirse a través del dialogo con el objeto. Posterior a este reconocimiento el actor debe tener una opinión concreta frente a su acción, debe identificar la realidad atmosférica antes de someterla a la destrucción o a su nueva posibilidad, debe estar presente en el espacio planteado antes de plantear otro por encima. El planteamiento lógico serán los cimientos para ir más allá de la acción. No es necesario en la evolución del ejercicio caer en grandes desbordes corporales, imitaciones, o estados de expresión dominados por la razón o la desesperación, externos e inocuos, al contrario, el manejo de las sutilezas es el mejor camino para hallar desde lo mínimo el espacio de ensoñación y verdad. No podría describir en este ejemplo cual sería la acción después de la acción, eso es un acto performativo que reconocería el actor en vivo; podría ser un quiebre, un cambio en la mirada, la imposibilidad de leer, un grito, una lagrima, el silencio, podría quedarse con el diario atascado en la boca mientras mira hacia el frente, sea cual sea el hallazgo perceptivo encontrado más allá de la acción, debe el actor tener la capacidad de identificarlo para volver a repetirlo.

Más adelante indagaremos en la Intuición pura propuesta por **Inmanuel Kant**

en relación al aspecto de interacción con el objeto propuesto en el ejemplo del ejercicio.

Antonin Artaud por su parte se compromete con la materia del inconsciente sin referirse a este como tal, habla del teatro como un medio de posibilidades de expansión mas allá de las palabras, en donde la sensibilidad es el medio principal de detonación. Buscando las expresiones desconocidas es que habitamos la carga poética de un personaje, es decir, logramos a través de nuevas formas de expresión comunicar de manera sensible una idea o un carácter que obedece a las exigencias de la vida.

“El actor es un atleta del corazón. La división de la persona total en tres mundos vale también para él; y solo a él le pertenece la esfera afectiva. Le pertenece orgánicamente. Los movimientos musculares del esfuerzo físico son como la efigie de otro esfuerzo, su doble, y que en los movimientos de la acción dramática se localizan en los mismos puntos. El punto en que se apoya el atleta para correr es el mismo en que se apoya el actor para emitir una imprecación espasmódica; pero en la carrera del actor se ha vuelto hacia el interior” (ARTAUD, ANTONIN. 1938. El teatro y su doble. Chile, Hiparquía ediciones. Pag 185.)

Artaud da una serie de pistas y definiciones en torno al trabajo del actor en búsqueda de una máxima expresión más allá de la acción, en varios aspectos coincide con la noción que se está defendiendo en torno a la metafísica, en donde el actor ya no es un instrumento sino que todo su ser es un compromiso con la materia, evocando estados de transición, que lo alejan de las convenciones del comportamiento humano. Si bien en cuanto a las emociones Antonin Artaud estudia la ciencia del cuerpo del actor, en el caso de la metafísica el estudio del cuerpo no se basa en lograr en este una posibilidad de generar emociones, estados, o abrir lugares abstractos, la generación de estos elementos va de lado de la imaginación y el reconocimiento del mundo interno, la ciencia del cuerpo se estudia en este caso para lograr un control que permita alojar, sostener, soportar, y darle forma física o curso a esta serie de hallazgos que se quieren manifestar. El actor es un ser mágico, no solo por su capacidad de adquirir personajes, enunciaciones dialécticas, manejo de la corporalidad, o intuición... El actor es mágico cuando logra transitar por otros universos por sobre el creado, cuando logra desafiar a la realidad para enfrentarla y coincidiendo con ella decirle frente a frente; yo estoy en otro lugar por sobre lo que ya existe, y existo mas libre.

2.2 Un dialogo estético entre espacio y tiempo; la causalidad empírica entre objeto y sujeto.

Podemos convenir que para traducir las formas espacio temporales de la realidad o la subjetividad es necesario acudir a alguna definición que tengamos de ella previo a su efecto de representación, es decir, a una estética que podamos definir para interpretar el concepto. Es un error, según el pensamiento de Kant definir la estética como una crítica del gusto, a mi parecer y lo que queremos representar en esta idea es que la estética es la ciencia de los lenguajes que nos permite imaginar las unidades en dialogo de un mundo.

Para Inmanuel Kant las leyes del espacio y tiempo se definen en la estética trascendental, definida por el mismo como ciencia de los principios de la sensibilidad en *La crítica de la razón pura*. En esta conciencia de los condicionantes de la existencia, Kant separa los argumentos relativos al espacio y el tiempo, sin embargo consideraba que los aspectos relativos al espacio eran también válidos para el tiempo, resultando imposible la separación total de ellos. Para Kant el estudio del tiempo y el espacio no puede ser intuitivo como algo en nosotros, preguntándose ¿Qué son, pues espacio y tiempo?... ¿Son elementos reales?... ¿Son solo determinaciones o

también relaciones de las cosas?... Según los estudios son elementos de la ciencia que nos han acondicionado como seres, estableciendo un funcionamiento en nuestra relación con el mundo, por tanto este estudio no puede estar ajeno a nuestra identificación con las intuiciones puras de la realidad.

Este estudio de Kant también se aproxima a una habilidad metafísica de definir los elementos que constituyen el espacio, en donde define que el conocimiento puede relacionarse con los objetos en la intuición, la cual dialoga con un objeto dado, luego de que hemos sido afectados de algún modo por él. Cabe decir que la manera en que podemos afectarnos por un objeto dado depende de nuestra sensibilidad pulsional en relación a la voluntad dispuesta, en este caso, en el espacio del estudio teatral, para permitirse afectarse, esta definición es aplicable a todas las áreas creativas; tanto a la dirección como a la dramaturgia y lo actoral.

“El efecto de un objeto sobre la capacidad de representación, en cuanto somos afectados por él, es sensación. Aquella intuición que se refiere al objeto por medio de la sensación, llámase empírica. El objeto indeterminado de una intuición empírica, llámase fenómeno.” (KANT, INMANUEL. 1928. La crítica de la razón pura. España. Luarna Ediciones, Pag 129.)

Esto es lo que Kant denominaba como la sensibilidad; la capacidad de recibir las representaciones según como nos afectan los objetos. La sensación consiste precisamente en el efecto de un objeto sobre nuestra capacidad de representar, al ser afectados por él. Esto detonará en nosotros intuiciones a las cuales podemos darles cursos y facultades mediante la sensación. Para Kant el objeto indeterminado de una intuición empírica es llamado fenómeno, es decir, una manifestación que se produce y se percibe principalmente a través de los sentidos. Sin embargo, la manera según Kant de acudir a la dimensión pura del espacio y tiempo corresponde a identificar las “intuiciones puras”, las cuales funcionan fuera de la sensación pues prescindan de ella.

De esta forma cuando de la representación de un objeto separo lo que pertenece al universo de las sensaciones como temperaturas, colores, dureza... retiro igualmente la idea intuitiva que tengo del objeto, como su figura, su peso o su extensión. Luego de este proceso es cuando se elabora la intuición pura, más allá de la mera sensibilidad. Esto es similar al efecto del deconstruccionismo que discutíamos de **Derrida**, en donde debo deshacerme de las formas cotidianas establecidas del pensar para encontrar el estado puro de las cosas.

“En el fenómeno, llamo materia a lo que corresponde a la sensación; pero lo que hace que lo múltiple del fenómeno pueda ser ordenado en ciertas relaciones, llámolo la forma del fenómeno. Como aquello en donde las sensaciones pueden ordenarse y ponerse en una cierta forma, no puede, a su vez, ser ello mismo sensación, resulta que si bien la materia de todos los fenómenos no nos puede ser dada más que a posteriori, la forma de los mismos, en cambio, tiene que estar toda ella ya a priori en el espíritu y, por tanto, tiene que poder ser considerada aparte de toda sensación. Llamo puras (en sentido transcendental) todas las representaciones en las que no se encuentre nada que pertenezca a la sensación.” (KANT, INMANUEL. 1928. La crítica de la razón pura. España. Luarna Ediciones, Pag 131.)

Mediante el estudio metafísico de Kant en su teoría del tiempo-espacio podríamos decir que la forma en que podemos representar el tiempo depende de la forma en que acudamos al objeto, siendo este el que determina una condición del tiempo y espacio, y no la sensación fenomenológica del sujeto. Pero ¿cuáles son las diferentes condiciones del tiempo?... ¿o cómo estas pueden ser representadas en un espacio que está hecho para la metafísica, como lo es el espacio teatral?...

Para Kant el tiempo no es un concepto empírico que pueda derivar de las experiencias, sino que es una representación necesaria para el funcionamiento del ser humano que sirve de base para las maneras de ejecución de sus intuiciones y por ende la existencia de estas. El tiempo no es un elemento posible de suprimir, pues condiciona el actuar del universo, pero si su interpretación puede ser modificada y la forma en que este se representa o entiende, con esto no estoy citando el estudio de Kant, que define el tiempo como la única posibilidad real de los fenómenos. Las teorías del tiempo son sumamente variadas y es imposible abocarnos a la pura Ley de Kant o de la relatividad de Einstein, la teoría que empuja Kant en relación al tiempo sucesivo y no simultaneo no podría ser una conclusión y esta investigación no pretende dar esas respuestas, más bien pretende analizar la condición del tiempo para trabajar en sus posibles gamas de representación probando que, al igual que todos los elementos que nos construyen, el tiempo también es un elemento que puede estar sujeto a la deconstrucción del mismo, abriendo infinitas posibilidades de condicionar un espacio y el objeto a partir del dominio de este elemento, y con esto no quiero referirme a aceleración o pausa, hablo del tiempo como núcleo central de una posibilidad orgánica de la puesta en escena.⁵⁹

⁵⁹ En el teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann Pag 299, se profundiza acerca de esta condición en el teatro en el análisis del trabajo de Bob Wilson, Beckett, O Heiner Müller.

Al igual que lo que se plantea Kant define el tiempo como una forma pura de la intuición sensible, la naturaleza infinita del tiempo significa que toda cantidad determinada de tiempo es solamente posible por las limitaciones de un tiempo que sirve de fundamento, como la forma en que hemos distribuido las horas bajo el funcionamiento del sol, según esta premisa Kant define que la representación primitiva del tiempo debe ser dada como ilimitada, es decir, también el tiempo puede ser un elemento performativo. Por otro lado en la definición que hace Kant referente al espacio, este lo define como una asimilación a partir del sentido externo con el objeto exterior a nosotros.

El espacio a diferencia del tiempo no es percibido primeramente al interior de nosotros en su forma pura, sino que se define al exterior por medio de los sentidos y las percepciones, a diferencia del tiempo que es más complejo debido a la simultaneidad de tiempos de una misma cosa (la sangre que recorre las venas, el tiempo de las personas en la ciudad, del universo, el tiempo de la rotación, etc...) de tal modo que todo lo que pertenece a intuiciones interiores es representado en relaciones del tiempo.

En el espacio es determinable la figura, tamaño y relaciones de los objetos. El sentido interno, en cambio, no nos da una verdad del alma misma del objeto, pero es sin embargo una forma tangible y determinada. El espacio no es un

concepto totalitario de las experiencias externas, porque para que ciertas sensaciones se refieran al objeto y para que el sujeto pueda representarlo no solo como un objeto diferente sino también en diferentes lugares, debe existir en principio la representación del espacio, que condiciona esta posibilidad, en ese sentido la representación del espacio no puede ser adquirida por la experiencia fenomenológica de cosas externas, sino que es el fenómeno de las cosas externas las que funcionan bajo la condición que establece el espacio, de esta manera objeto y espacio están condicionados el uno por el otro, pues la acción del objeto también condiciona la característica atmosférica del espacio en cuestión.

“Es considerado, pues, el espacio como la condición de la posibilidad de los fenómenos y no como una determinación dependiente de estos, y es una representación a priori, que necesariamente está a la base de los fenómenos externos” (KANT, INMANUEL. 1928. La crítica de la razón pura. España. Luarna Ediciones, Pag 137.)

De esta manera se define el espacio como un elemento de experiencias exteriores posibles sujeto a la idealidad trascendental del mismo, en teoría, el espacio no sería nada si abandonamos la posibilidad de la experiencia y lo consideramos como algo que está a la base de las cosas pero fuera de si

mismo.

Estas determinaciones entregadas por Kant dialogan potencialmente con la idea de espacio poético desarrollada en esta investigación, concepto que defiende la idea de la creación de espacios que modifican su entorno y las formas en que este tiene movilidad y/o ejecuciones en las diferentes partes de la puesta en escena.

Todas estas resoluciones en relación al tiempo y el espacio son tomadas como un punto de partida y no una determinación total que obedece a un estudio filosófico de la realidad, es decir, Kant es una rama del árbol, pero incluso su exégesis⁶⁰ podría ser puesta en duda dentro de una cualidad interpretativa del espacio. Las nociones de Kant nos ayudan a establecer un marco teórico para ejemplificar la construcción de tensión entre modelos y caracteres de la realidad pues ¿qué es el espacio escénico sino una representación alterada de las definiciones que tenemos del mundo?... Cuando un director ejecuta una *elipsis de tiempo* en el espacio, debe tener una definición o una postura frente al funcionamiento del tiempo y el espacio mas allá de su interpretación habitual, esta será la única manera de encontrar nuevos marcos representativos

⁶⁰ La palabra exégesis significa; “extraer el significado de un texto dado”. En general, la exégesis presupone un intento de ver el texto objetivamente, mientras que la eiségesis implica una visión más subjetiva.

de las cosas que conocemos, de funcionar de manera abrupta frente a los modelos de representación que conocemos y ejecutamos encontrando nuevas formas de expresión que posibiliten el estudio de una idea que el colectivo quiere plantear desde bases sociológicas, estéticas, psicológicas, epistemológicas, artísticas, etc...

En relación al problema de lo representacional Kant define que las intuiciones entre sujetos y por ende sus representaciones de espacio-tiempo tendrán siempre diferentes consecuencias en relación a las intuiciones, y por ende, a los fenómenos que este ejecute, si bien la teoría de Kant es una validez objetiva, no podemos negar que se está refiriendo a una representación lógica del concepto desde la cual se puede comenzar a trabajar o dar cabida a la acción representativa, pues como él mismo describe los sentidos son modificaciones de nuestro sujeto y no nos definen como una entidad, e incluso estos pueden ser diferentes en diferentes personas, por ende sería un hecho arriesgado decir que lo que define nuestras percepciones tiene que ver netamente con el uso de los sentidos, es mas bien una nomenclatura entre ellos y una serie de factores que se encuentran dialogando entre sí a una velocidad inimaginable en donde repercuten factores inmensos como la causalidad, espacio y tiempo.

Ya teniendo una idea posible de la representación del tiempo y el espacio indagemos en la posibilidad representativa en el dialogo de estas dos partes con el objeto, aunque este último haya sido tomado como ejemplo para el análisis de una de las partes en cuestión. Kant se hizo la pregunta sobre la base en que descansa la relación entre el objeto y aquello que se llama representación en nosotros. En este punto volvemos a la teoría de Schopenhauer la cual apunta a la voluntad o la muchas veces llamada Fe que se puede poner al servicio de la acción. Pero ¿cómo funciona la voluntad o la Fe en relación a un conjunto de partes que están predestinadas como concepciones del mundo?... **Alois Rihel**⁶¹ se enfocó en gran parte en el estudio del realismo crítico, una postura filosófica que sostiene que la realidad no puede ser conocida de manera absoluta, aunque exista independiente de nosotros, el conocimiento que tenemos sobre esta es limitado. Lo mismo sugiere con la idea de las certezas,

"Las concepciones del mundo pertenecen... no a la ciencia, sino a la fe... en la medida que las exigencias de un sistema de conocimiento estén justificadas serán realizadas -aunque, evidentemente, en forma sólo aproximativa por la ciencia. En tanto la concepción del mundo deba ser objetivamente fundada, su

⁶¹ Filósofo Austriaco. Perteneció a la corriente filosófica neokantiana. Su pensamiento es próximo al realismo crítico. Y su monismo filosófico pretendía superar todo dualismo entre lo físico y lo psíquico.

fundamentación pertenece también a la ciencia. Pero su parte subjetiva sale fuera del ámbito de la mera ciencia. La filosofía como sistema y como teoría de la concepción del mundo no es por tanto ciencia." (A. Riehl. Acerca de la filosofía científica y no científica. Pag. 232.)

Con esto Riehl destaca la manera en que el ser humano pone su Fe en pos de un sistema de conocimiento que se ven justificados aplicados a un funcionamiento, causando así una reacción colectiva masiva, esto es una definición de un marco epistémico, y puede ser puesto en analogía con la creación de una universidad, una nación, o las justificaciones de una guerra, así también con el funcionamiento de una pieza teatral o performance que pone en tensión los modelos representativos anteriormente mencionados.

Cuando el objeto habita el espacio y sugiere un contexto que obedece a los sistemas de conocimientos consolidados por el pensamiento colectivo entramos en una dinámica representacional lógica que permite al espectador recibir una información acabada, pues el objeto es lo que conoce y no lo que podría conocer. El objeto es lo que es y no lo que podría ser. Por tanto se acaba el conocimiento y la experiencia caduca, el arte se convierte en una réplica de lo que ya existe, su efecto por consecuencia es limitado y no remece ni posibilita el espacio de las sensaciones-conocimiento.

En cambio cuando el objeto se presenta ante nosotros como una posibilidad desconocida, entramos en el terreno poético y podemos sugerir nuevas posibilidades del conocimiento del mundo, es decir, abrir nuevos campos epistemológicos poniendo en tensión la definición real que le hemos entregado a las cosas. Un actor que descontextualiza el uso de un objeto, volviéndolo parte de él como un elemento de traducción a través de una pulsión, originando una sensación, le está dando al objeto un nuevo carácter representacional. El objeto es definido por su presente, su carácter se concilia no con su historia o los lugares que habitó que le dieron características externas, sino en cómo habita el espacio ocasionando un nuevo fenómeno a través de la voluntad del sujeto que se encuentra en dialogo con una actividad pulsional inconsciente.

Esta aproximación a la relación del sujeto con el objeto no debe tratarse como un derivado del teatro del absurdo⁶², si bien el teatro del absurdo basó gran parte de su ejecución a la manipulación de objetos en acciones indeterminadas, estas también tenían fines metafóricos o semánticos, es por ende que esta relación deconstructivista es un método de exploración para

⁶² El término fue acuñado por Martin Esslin cuando escribió *El teatro del absurdo* (1961). El libro fue llamado “el texto más influyente en el teatro en la década de los 60”. En la primera edición de su libro, Esslin presentó a los cuatro escritores que definieron el movimiento: Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco, y Jean Genet. En ediciones futuras, agregó a Harold Pinter. Esslin se basó en los ensayos filosóficos de Albert Camus para describir las características del teatro del absurdo.

ejecutar en la totalidad de un montaje teatral que se dispone, al igual que el origen de la relación, plantear un cuestionamiento acerca de las formas expresivas. El “qué” variará según los diferentes puntos de vista del performer o director en cuestión, en esta explicación se está abriendo la noción pragmática de las asimilaciones del objeto frente a un marco representacional que busca destruirse a través de las percepciones que se juegan direccionándolas hacia un conocimiento distinto.

El naturalismo⁶³ intentó acercarse al mundo de la percepción a través de la utilización de elementos que fueran miméticos de la realidad. El problema del naturalismo era que era determinista, asumía una forma del sujeto en sociedad y las consecuencias lógicas de esta y las dependencias del humano, siendo ya su representación un acto sin sentido al llamarse representación. La única verdad que determina el naturalismo es el marco en el cual se opera el lenguaje, pues una planta es una planta, y la percepción condice con la cosa. En otras dimensiones de la teatralidad una planta de plástico puede evocar la percepción de que es una planta, cuando es plástico. La cosa en sí ya es una transformación, por tanto puede ser otra, puesto que mi percepción está funcionando bajo las leyes de lo que conozco y no de lo que realmente es.

⁶³ El naturalismo es un estilo artístico, sobre todo literario, emparentado con el realismo, basado en reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares.

Bajo esta regla una lámpara se puede convertir en el sol, si la percepción que me evoca es la del sol. O un trozo de pasto sintético en una plaza, si me evoca la atmosfera de una plaza. El teatro juega con las percepciones, con el empirismo y la identificación de la realidad⁶⁴.

⁶⁴ El empirismo surge en la Edad Moderna. Es una teoría filosófica que enfatiza el papel de la experiencia, ligada a la percepción sensorial, en la formación del conocimiento. Para el empirismo más extremo, la experiencia es la base de todo conocimiento, no solo en cuanto a su origen sino también en cuanto a su contenido. Se parte del mundo sensible para formar los conceptos y estos encuentran en lo sensible su justificación y su limitación. El término empirismo proviene del griego cuya traducción al latín es experientia, de donde deriva la palabra experiencia.

2.3 Los mundos del lenguaje; Drama litúrgico y marcos representativos en la dialéctica moderna.

El lenguaje es un sistema de comunicación que al igual que varios aspectos conductivistas de la sociedad se rige por una lógica de las partes y por un conjunto de reglas que nos permiten acudir a su ordenamiento para establecer una fórmula de expresión y comunicación. Los animales también han creado sus formas de lenguaje a través de los cuales establecen señales de convivencia y dialogo, los cuales pueden catalogarse como simples, pero estos lenguajes del mundo animal funcionan plenamente bajo dominio de la percepción y la intuición, volviéndose mas concretos en su repercusión con su entorno. Llegar a la etapa del análisis del lenguaje en los marcos representativos del teatro nos puede orientar o desconcertar, ya que es innegable admitir que el lenguaje es una manera representativa de generar realidades a través de la palabra, no es por nada el campo de estudio de lo performativo, término empleado por *John. J.Austin*. Gestos y signos también desarrollan un papel fundamental en el aporte del lenguaje universal y han sido los canalizadores de diferentes manifestaciones que han quedado arraigadas a las culturas a través del paso del tiempo. El signo “V” empleado por los dedos tiene una serie de usos registrados. El primero reconocido en el año 1330, en el Museo Fitzwilliam, Cambridge. En donde a través de un

Mosaico se puede apreciar la figura de Jesús realizando el gesto. Luego este gesto sufriría nuevos resurgimientos tales como los que se detallan en; la guerra de los cien años, la guerra de Vietnam, segunda guerra mundial, entre otros... El gesto en sus orígenes tiene una fuerte carga negativa, pero hoy por hoy podemos verlo aceptado en nuestra sociedad como un gesto de “paz”, posiblemente debido a su último empleamiento en el movimiento Hippie como emblema de resistencia en la segunda guerra mundial. Así podemos deducir que las formas de comunicación y los signos que empleamos para hacerlo pueden cambiar según una norma colectiva en la cual las sociedades creen para posteriormente aplicar en su comportamiento, esto es lo que Jung⁶⁵ llama el inconsciente colectivo, un conjunto de signos que significan algo que no sabemos por qué significan lo que significan, pero que, valga la redundancia, significan. Jung prueba esta teoría en su libro Los arquetipos y lo inconsciente colectivo, a través del análisis de las figuras religiosas o deidades:

“Las imágenes arquetípicas son ya a priori tan significativas, que el hombre nunca pregunta qué podrían en rigor significar. Por eso mueren de tanto en tanto los dioses, porque de repente se descubre que no significan nada, que

⁶⁵ Fue un médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, figura clave en la etapa inicial del psicoanálisis; posteriormente, fundador de la escuela de psicología analítica, también llamada psicología de los complejos y psicología profunda.

son inutilidades hechas de madera y de piedra, fabricadas por la mano del hombre. En realidad, en ese momento el hombre sólo descubre que antes nunca había pensado nada sobre sus imágenes. Y cuando comienza a pensar sobre ellas, lo hace con la asistencia de lo que él llama “razón”, que por cierto no es más que la suma de sus prejuicios y sus miopías.” (JUNG. C. G. 1970. Arquetipos e inconsciente colectivo. Argentina. Editorial Paidós. Pag 19).

Parece lógico pensar en las razones de por qué adoramos lo que adoramos o por qué empleamos valor en imágenes, u objetos que las representan, sin tener una conexión personal preestablecida más que la creencia colectiva que nos propone la historia o sus modos de adoctrinamiento. La sociedad en que vivimos vive dogmatizada bajo una serie de elementos del lenguaje que predominan sobre la forma en que nos comportamos y relacionamos con el mundo y de las cuales muchas veces ni siquiera tenemos integrada una conexión real con sus significados, esto ocurre también con las palabras que empleamos.

En una forma teatral que busca abrir los campos epistemológicos de las partes de la puesta en escena alejándose de las ideas representativas establecidas el lenguaje debe tratarse como un elemento del fenómeno y no del noúmeno, es decir, llevarlo a la rama de las sensaciones en donde las formas de

ordenamiento, percepciones, y traducciones del lenguaje del texto dramático deben ser asumidas fuera del lugar común para preguntarnos hacia qué lugar estamos apuntando el campo semántico.

Esto se puede lograr a través de las contradicciones en la forma de emplear el lenguaje, emociones inconexas, estados complejos de actuación y quiebres en la forma de la verbalización, como reconocer el habla a través de un estado del pensamiento o tempos inusuales. La forma de habitar la palabra en el espacio escénico es también uno de los desafíos actuales del teatro contemporáneo, pues la dramaturgia ha comenzado a recurrir a artífices del lenguaje que se alejan de su interpretación absolutista, parece ser que el entendimiento del texto en sí es primordial para elevar las resonancias que este puede tener en el público.

El drama litúrgico⁶⁶ es un elemento de la religión cristiana que se originó en la iglesia a finales del siglo IX, consistía de composiciones dramáticas recitadas en latín. Lo interesante de este llamado drama litúrgico es que utiliza el lenguaje o la forma hablada como ritual, alejándose de la representación de la acción y poniendo su énfasis en la palabra y el efecto que esta causa en los

⁶⁶ La evolución del drama litúrgico generó los milagros, los misterios y los autos sacramentales. En el ámbito musical puede relacionarse como germen del drama sacro, etiqueta con la que se clasifican algunos ejemplos operísticos cuyos argumentos relatan episodios bíblicos.

receptores, provocando estados transitorios motivados por la fe sobre lo espiritual. No es un hecho casual que la Iglesia utilizará medios didácticos para realizar sus procesos comunicativos o ceremoniales, pues su objetivo iba enfocado en transmitir sus contenidos por medio de una enseñanza que quería mas que manifestarse, imponerse. Si bien la acción principal de estos dramas litúrgicos consistía en la acción del relato, todo esto iba acompañado de un ambiente, músicas, representaciones, interpretes, que asumían el rol de comunicadores. Hoy por hoy las conexiones que hace la dramaturgia en relación a los géneros literarios y la apropiación de estos en las formas estructurales que permite la elaboración dramática, dado por sus ilimitadas formas de elaborarse, son sumamente variadas y no es raro encontrarnos con textos dramáticos que conservan elementos de la narrativa, el distanciamiento, o la lírica y la poesía. Es por eso que las formas en que se asume la interpretación del texto suele ser un desafío común. La palabra como tal ha tomado tal importancia que la dramaturgia realiza un acto de liberación con ella, ingeniando nuevos modos de transmitirla, conservando su importancia en el espacio escénico. Un ejemplo de esto es la dramaturgia Alemana del Siglo XXI, la cual se ha empeñado ser una fuerte propulsora del teatro de texto, el cual no tiene motivos para anular la acción, sino que obliga a encontrar nuevos metodos para desarrollarla, ya sea desde el punto de vista estético, semiótico,

o performático. Esto no es un descubrimiento novedoso, pero vale la pena hablar de ello, **Jean Genet**⁶⁷ lo desarrolla en su Teatro Moderno, en donde señala que la representación de la misa de las religiones es una forma elevada de teatro moderno, específicamente por sus temas que abordan el doble, el espejo, el triunfo del sueño y de la muerte sobre la realidad.

El drama litúrgico o Teatro litúrgico es una forma de composición dramática que data desde la baja Edad media, pero que podemos encontrar en él formas de abordar el lenguaje que nos son pertinentes para este desafío actual. Esto nos demuestra que el arte es como un péndulo, el cual viaja por todas las épocas trayéndonos de vuelta sus formas de ejecución, para servirnos de las formas en el hacer que viajan por los tiempos. La elaboración del drama litúrgico es útil si coincidimos en que la elaboración del teatro pos dramático o un teatro que apunta a una búsqueda metafísica no se limita a la acción lógica, sino que, busca nuevas formas de desarrollarla, encontrando apoyos en el texto dramático que den un develamiento de estados internos y externos; fases que el actor pretende comunicar en el dialogo con la atmósfera poética y por consecuencia con sus contenidos.

⁶⁷ Fue un novelista, dramaturgo y poeta francés, cuya obra expresa una profunda rebelión contra la sociedad y sus costumbres.

Por lógica se rechaza en su manera radical la idea de la mimesis⁶⁸, que se propone la imitación de la naturaleza como fin del arte, y se toma la idea de la diégesis⁶⁹ pero aplicando elementos de la pulsión y la propia identificación del “yo” en el contar, rompiendo la barrera del teatro épico. Este acto podría considerarse como un elemento ceremonial, considerarlo de esa manera sería acertado, pues al igual que en el teatro pos dramático que define la forma de ejecución de este como un acto ceremonial el teatro metafísico o el teatro que busca poner en tensión los modelos representativos para entrar en una dinámica de deconstrucción de la realidad o la creación de una experiencia por medio de la representación.

“...Se concentra en la sustitución de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida como un aspecto fundamental de este teatro se entiende, pues, por ceremonia todo el conjunto de movimientos y procesos que carecen de referente pero que son presentados con una elevada precisión; eventos de una peculiar comunidad

⁶⁸ Concepto estético a partir de Aristóteles. Se diferencia del concepto de “representación” principalmente en la naturaleza de su mecánica, donde la mimesis se resiste a la comparación con el referente y a convertirse en algo equivalente al original. Sin embargo, el ejercicio mimético obliga el uso de rasgos representativos.

⁶⁹ En los tiempos de Platón y Aristóteles, el concepto de diégesis se opuso a mimesis. La principal diferencia es que la primera, a través de la figura de un narrador, desarrolla un mundo ficticio verosímil cuyas convenciones pueden diferir de las del mundo real, o incluso contradecirlas. Mientras que en la segunda las convenciones del texto pretenden apegarse a convenciones sociales de diversa índole. Dicho de otro modo, un texto «mimético» busca reproducir hechos naturales o sociales documentados, mientras que uno «diegético» busca crear y obedecer sus propias reglas.

formalizada; construcciones de desarrollo rítmico-musicales o arquitectónico-visuales; formas para rituales así como (a menudo a oscuras) celebraciones del cuerpo y de la presencia; la empática o monumental ostentación acentuada de la presentación, etc.” (LEHMANN, HANS-THIES. 1999. El teatro pos dramático. España. Editorial Paso de gato. P122.)

En sentido de lo anterior la relación actor/texto debería permitirse entrar en el sentido de lo ceremonial en su forma de manifestación propia, ahondar en un estado de fe con el texto que permita elaborar una creencia interior, posibilitando el viaje metafísico del actor con la palabra, con el discurso que este también posibilita con ella y que debe, por sobre todo, estar fuertemente vinculado a sus creencias personales. El trabajo ceremonial del actor con el texto debe basarse en gran parte en reconocer los aspectos personales que existen en él en relación a la palabra y las acciones verbales que está planteando como actor performer, pues la pulsión a partir de esa Fe conseguirán que la interpretación se transforme en un elemento externo de manifestación, liberando su interpretación del ámbito psicológico netamente. Esto es lo que podríamos llamar un marco representativo en un lenguaje que apela a lugares de exploración metafísica en relación al conocimiento que está exponiendo la puesta en escena, un marco en donde las habilidades

anteriormente descritas deben ser seriamente tomadas y estudiadas, la conciencia del híbrido de las partes como técnicas de comunicación son formas de complemento que también aportan al efecto comunicacional, teatro épico, la fragmentación del lenguaje, mimesis, la poesía, los idiomas, entre otras formas de asimilación del texto pueden ser usadas con un mismo objetivo.

Se ha indagado brevemente en las maneras posibles de abordar un texto mas allá de la capacidad que tiene este de someterse a la acción, como el drama litúrgico, pero no hemos desentrañado el efecto de fragmentación de un texto dramático para, por ejemplo, encontrar el elemento de tensión representativo núcleo que nos permitirá expeler su fuerza dramática en el espacio mas allá de la acción. Esto tiene que ver con reconocer hacia qué lugar queremos apuntar el significado del lenguaje, es decir, de qué manera se genera un ordenamiento que nos posibilita una percepción del texto que podemos darle dirección hacia una sensación. Esto tiene que ver con identificar la percepción primera del texto dramático, y este vendría siendo (si es que la puesta en escena trabaja con texto dramático) uno de los momentos más importantes a identificar para un director antes de comenzar a trabajar en un teatro que se dispone a poner en

tensión los modelos representativos buscando un nuevo marco representacional con el fin de detectar nuevas maneras en el uso de las formas artísticas que le permitan comunicar su fuente y ampliar su abanico de posibilidades. Cabe decir que el texto es acción al momento de ser texto, tanto por el proceso mental que estimula una lectura, el decir, o por las imágenes que puede proyectar dentro de un receptor mas allá si las ejecuta en la forma de la acción. En nuestro inconsciente esta información ya está operando en otra dimensión de nosotros mismos. Preciso frente a esto sería identificar la acción dentro del texto y no la que propone el texto como tal. Encontrar la motivación interna del propio texto. La ubicación poética de este abriendo un marco de posibilidades y no un marco de operaciones. Tomemos como ejemplo para esto un texto de la obra “*Háblame como la lluvia y déjame escuchar*” del dramaturgo Estadounidense Tennessee Williams⁷⁰;

HOMBRE: Pues háblame como la lluvia— y déjame escuchar, déjame acostarme aquí— y escuchar... (Se tumba sobre la cama, rueda quedando boca abajo, un brazo colgando a un costado de la cama y golpeteando ocasionalmente el piso con sus nudillos. La mandolina continúa.) Ha pasado tanto tiempo desde que no coincidimos. Cuéntame cosas. ¿Qué has estado

⁷⁰ Obra de teatro de Tennessee Williams del año 1958.

*pensando en el silencio? — Mientras me han estado circulando como una sucia postal alrededor de esta ciudad... ¡Dime, háblame! **Háblame como la lluvia y yo estaré aquí acostado, y escucharé.***

La poesía de Williams parece emitir una carga mas fuerte que el lenguaje, nos atraviesa hacia un eje atmosférico. Busca, por sobre todo, entrar en el espacio y volverse tangible. En ese sentido Williams propone mundos a través del lenguaje, nudos que pueden ser desarmados en interpretaciones diversas a través de un ejercicio de deconstrucción. Sería inocente pensar que al enunciar la frase “háblame como la lluvia”, procedente igualmente en el título de la obra dramática, el protagonista se está refiriendo a la imagen de la lluvia como tal, más bien enfoca su objetivo a la sensación, pero ¿cómo se traduce una sensación proveniente del lenguaje de un personaje en el espacio?... La sensación, como hemos dicho anteriormente, es un resultado de la percepción, y esta se puede ejecutar en la representación a través del conocimiento, entonces la pregunta sería hacia qué conocimientos me está empujando la sensación que propone Williams, hacia qué mundos que viven en mí que buscan conclusiones o portales de dialogo con la propia naturaleza del ser...

En mi caso personal cuando veo al hombre de la obra de Williams enunciando la frase <<*Háblame como la lluvia y yo estaré aquí acostado, y escucharé*>> Percibo a un personaje ausente, que se ha abandonado a sí mismo y que plantea una necesidad de contacto con la vida que no retorna. Este síntoma interpretativo puede manifestarse en una elaboración de espacio poético, un espacio que no refleja la propuesta dramaturgica, sino que refleja, por ejemplo, el lugar de los hechos detenido en el tiempo... Abrir otra dimensión del apartamento de los protagonistas y mantener sus paredes, su suelo, sus objetos, en una atmosfera en donde la detención adquiere protagonismo y relevancia. El sonido del mundo externo opaca a los seres, que ya no son seres, sino voces, que han quedado atrapadas en el espacio, en el recuerdo incompleto de los objetos que quedaron presentes más allá del cuerpo que los sostuvo.⁷¹

Este desentrañamiento de la obra puede llevarnos a nuevos horizontes de representación, el marco epistemológico sería entonces mi propia sensibilidad, y la manera de llegar a esta sensibilidad que se traduciría en un conocimiento tiene que ver con la amplitud de la percepción en mi condición de receptor.

⁷¹ Esta ejemplificación es personal y no absoluta. Se utiliza como referencia a la idea que se está planteando. Esta misma pulsión del texto sufriría modificaciones en cada sujeto. Lo importante es dejar en claro que no se está empujando una visión del texto, sino que esta es una consecuencia a partir de la sensación fuera de la lógica, para potenciar un mundo poético que se servirá de su lógica creada posteriormente.

Es posible hacer caso omiso a toda esta explicación y representar la obra como una pieza tradicional condicionada por su estructura dramática y las formas lógicas que me propone, pero, ¿es este el verdadero objetivo de Tennessee Williams?... Sugiero pensar que todo objetivo de un gran dramaturgo consiste en no ser traducido únicamente como el dueño de una verdad, sino como un dialogante que propone formas de encontrarnos, de entendernos mutuamente en esta búsqueda del conocimiento. Entonces si aplico no mi propia visión a partir del texto de Williams, sino que elaboro una visión nueva en el dialogo con el texto de Williams podríamos decir que las partes de la puesta en escena están creando un marco representativo, una línea del conocimiento de la obra, que solo puede ser trabajada a través de la sensibilidad.

Conclusiones

La primera conclusión que me parece como idea imprescindible es que el teatro como rama del arte expone los problemas filosóficos de la humanidad en todas sus ejecuciones a través de su relación con los campos holísticos⁷².

Parece ser una apuesta necesaria abordar el problema de las formas teatrales y las representaciones por medio de esta rama y la metafísica, que nos da márgenes del conocimiento y campos epistemológicos en relación con las cosas que nos rodean en el día a día, las respuestas del mundo no nos dan sino mas preguntas de cómo componer o traducir nuestras visiones de este y las maneras en que nos afecta para llegar a una lógica que puede o no ser verídica, pero que nos posibilita un marco donde operar.

Todas las ejecuciones del teatro y la manera en que se dialoga desde las formas artísticas y en el descubrimiento de las representaciones corresponde a una problemática de carácter existencial en relación a como asimilamos los elementos de la realidad y en cómo equiparamos nuestro ser propio. Todas las realizaciones de carácter representativo e incluso performático están

⁷² El holismo (del griego ὅλος [hólos]: "todo", "por entero", "totalidad") es una posición metodológica y epistemológica que postula cómo los sistemas (ya sean físicos, biológicos, sociales, económicos, mentales, lingüísticos, etc.) y sus propiedades deben ser analizados en su conjunto y no sólo a través de las partes que los componen.

debatido con este problema filosófico, en el qué y el cómo, además del para qué, pues la función del entretenimiento ya no es el súper objetivo de la disciplina teatral⁷³, sino que es un medio por el cual nos convertimos en actuantes. La relación con el espacio tiempo, el dialogo con el público, la representación del objeto, la definición del presente y la performance, todos estos elementos nos incitan a la exploración de nuestra complejidad humana.

Si coincidimos en la conclusión de que el teatro se rige en gran medida por una práctica filosófica y que es esta la que posibilita el discurso o el fenómeno comunicacional en cuestión, estamos diciendo que el teatro es la rama del arte contemporánea que hace énfasis en el estudio de los modelos de representación sociales e individuales, y es por esto que en la historia ha sido tomado como el recurso de la exposición de verdades colectivas o problemáticas conjuntas para estimular una reflexión en el encuentro empírico entre público y actores envueltos por su determinado contexto.

Otro punto a destacar en esta conclusión es que este síntoma fenomenológico el cual se ha estudiado en relación a los diálogos que existen entre teatro y filosofía moderna expone la problemática de cómo acudir a las formas artísticas, no habiendo en esta investigación una receta absoluta en lo que

⁷³ Esta conclusión pertenece al reconocimiento que existe en los estudios teatrales del siglo XXI como *El teatro posdramático*.

respecta al problema pragmático, pues no se ha conseguido develar una metodología real de ejecución porque esta misma sería contraproducente con el planteamiento de la deconstrucción de las estructuras que se está defendiendo y pertenecen a un campo muy personal según las percepciones de cada artista. Sin embargo se han dado luces teóricas que nos permiten una noción de acción creativa, de cómo reconocer nuestras percepciones, pudiendo concluir que lo importante en la forma artística no es exactamente lo que se quiere decir sino ubicar desde qué lugar se está trabajando lo que se quiere decir, desde qué espacio, tiempo, relación material, y estructura deconstructivista. El arte es un problema de formas y no de “qué quiero decir”, sino del “cómo quiero decirlo”... El develamiento del problema representacional apunta a identificar las formas en que ejecutamos la realidad para finalmente comprender que el teatro es otra realidad que puede funcionar en ecos de la misma o en el descubrimiento de un nuevo discernimiento ajeno a las lógicas reales, siempre y cuando haya una voluntad de por medio y no sea mera improvisación, ya que esta vendría siendo una fase liminal en la definición del mundo en cuestión. Las formas no están desconectadas de la definición de las formas, para la construcción del arte que es un conjunto de formas que se empeñan en un discurso, una estética, o un campo semántico, es preciso entender una definición que desentrañar. Pero ¿qué o quién es lo que

valida la forma?... La forma es validada por su propio universo. No necesita un agente externo para validarla. Ni siquiera necesita del público para que la tilde de positiva o negativa, o de un espacio u contexto. Solo necesita de la nomenclatura de las partes creativas que están dispuestas a crear ese mundo para habitarlo y coincidir en la lógica de él. Esta definición parece tener un carácter “sectario”, pero se empeña más bien en alejar al teatro de la dinámica de la aceptación, pues su propósito es más fuerte y tiene fines filosóficos orientados al conocimiento. La forma solo será inválida en cuanto el grupo busque la aprobación de esta en un terreno externo, pues será signo de desconfianza del mundo creado. Igualmente será inválida cuando no logremos reconocer en sus formas un mundo poético, el que se ha estimulado durante toda esta investigación y que plantea, al igual que la realidad, un método en su funcionamiento, determinando su propia verosimilitud. Si el grupo desconfía de su mundo, entonces es imposible que su mundo sea captado por una otredad, este será un claro signo de que hay algo que resolver en la configuración del mundo poético. La poesía no se hace para un otro, es un dialogo interno que estalla en la búsqueda de su ubicación sensible y se comparte, pero que estalla y se ubica, como se ubican las piezas de la naturaleza en nuestra tierra.

En este trabajo se han inferido las definiciones que podrían orientarnos a una forma u otra, o más bien, a la negación de las formas impuestas para conseguir una nueva estética escénica que contenga un discurso en las maneras en que se ejecutan las partes, apelando a la construcción de una representación que niega la lógica del mundo del cual procede, sometiendo la realidad entendida a un deconstruccionismo para encontrar la raíz creativa. Posiblemente esa sea una determinación adecuada para esta investigación, entenderla como un estudio que puede servir de manual para hallar en el artista las concavidades creativas que permanecen alojadas en el terreno de lo desconocido y en una relación con la realidad que no ha sido fuertemente cuestionada en pos del discurso escénico que se plantea en la representación de la misma.

Si acogemos los estudios de Kant, Schopenhauer, Bachelard, en la filosofía o Durkheim, Anderson, Jung en la sociología, Piaget, Freud, Vygotsky en la psicología y Lehmann, Fischer-Lichte, y Ferál, entre otros, en las disciplinas escénicas, no ha sido meramente por una inquietud intelectual, sino que ha sido porque estoy convencido de que en la relación filosofía-sociología-psicología-artes se encuentra una llave en la forma en que acudir al mundo y a las partes que nos constituyen como seres abstractos y lógicos para establecer una representación de nosotros mismos que no se limite en representarnos, sino que se empeñe en el desafío histórico de descubrirnos.

Bibliografía

- ANDERSON, BENEDICT. 1983. *Comunidades Imaginadas*. México, Colección popular. 315P.
- ARTAUD, ANTONIN. 1938. *El teatro y su doble*. Chile, Hiparquía ediciones. 205P.
- AUSTIN, JOHN. 1955. *Cómo hacer cosas con palabras*. Chile, Edición electrónica Escuela de Filosofía Arcis, ediciones. 110P.
- BRETÓN, ANDRÉ. 1969. *Manifiesto surrealista*. Argentina. Ediciones Argonauta.
- BOGART, ANNE. 2008. *La preparación del director*. España, Ediciones ALBA. 147P.
- BOLES LAVSKI, RICHARD. 1998. *El arte del actor: Constantin Stanislavski*. México. Escenología ediciones. 236
- BRECHT, BERTOLT. 1948. *El pequeño órgano*. Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, Departamento de Drama. 8P.
- BACHELARD, GASTÓN. 1957. *La poética del espacio*. Argentina, Edición Fondo de cultura económica. 201P.
- BARTHES, ROLAND. 1972. *El grado cero de la escritura*. Argentina, Ediciones Siglo Veintiuno. 175P.
- BLEICHMAR, NORBERTO. 1999. *El psicoanálisis después de Freud*. España. Paidós Ediciones. 549p
- CARNEVALI, DAVID. 2014. *Del textocentrismo a la materialidad de la escena: las líneas de investigación de Hans-Thies Lehmann y Erika*

Fischer-Lichte. Revista Gestos, Universidad de California. California. <<
https://www.tnc.cat/uploads/20161213/davide_carnevali.pdf>>

•CALDWELL, JOHN. *La música medieval*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

•CHEMAMA, ROLAND. 2004. *Diccionario del psicoanálisis*. Argentina. Amorrortu Ediciones. 481p.

•DE MORESCO, MERCEDES. 1995. *Real, simbólico, imaginario: una introducción*. Ediciones Letra viva. Argentina.

•DURKHEIM, ÉMILE. 1993. *Escritos Selectos. Introducción y selección de Anthony Giddens*. Ediciones Nueva visión. Argentina.

•DURKHEIM, ÉMILE. 1895. *Las reglas del método sociológico*. Fondo de cultura económica. Mexico. 199P

•DÍAZ SOTO, MARCELO. 2018. *Filosofía de las ciencias y la cuestión del realismo*. Revista Universidad Santiago de Chile, Facultad de Humanidades.

•DIEGUÉZ, ILIANA. 2009. *Des/tejiendo escenas : desmontajes : procesos de investigación y creación*. Mexico. Universidad Iberoamericana: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

•FERÁL, JOSETTE. 2004. *Teatro, teoría y práctica*. Argentina. Ediciones Galerma.

•FISCHER-LICHTE, ERIKA. 2004. *Estética de lo performativo*. España, Madrid. ABADA Editores. 411p.

•FREUD, SIGMUND. 1992. *Obras completas: Más allá del principio de placer Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*. Argentina. Amorrortu editores.

•GÓMEZ, GARCÍA. MANUEL. 1997. *Diccionario del teatro*. Madrid, Ediciones Akal. p. 265

- KANT, INMANUEL. 1928. *La crítica de la razón pura*. España. Luarna Ediciones, Edición digital basada en la edición de Madrid, Librería general de Victoriano Suárez.

- LECOQ, JACQUES. 2001. *El cuerpo poético*. Chile. Cuarto propio Ediciones. 184p

- LEHMANN, HANS-THIES. 1999. *El teatro pos dramático*. España. Editorial Paso de gato. 448p.

- MICHELI, MARIO. 2008. *Las vanguardias del siglo XX*. España. Alianza Editorial.

- PIAGET, JEAN. 1947. *La psicología de la inteligencia*. Argentina. Editorial Psique. 227p

- RIBAS, PEDRO. 2003. *Crítica de la razón pura*. España. Editorial Alfaguara.

- ROCHA ALVAREZ, DELMIRO. 2012. *Dinastías en deconstrucción*. España, Madrid. Editorial Dykinson.

- SANCHEZ, JOSÉ ANTONIO. 2010. *Repensar la dramaturgia, Errancia y transformación*. España. Centro Párraga, centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo. 405p.

- SCHOPENHAUER, ARTHUR. 1819. *El mundo como voluntad y representación*. España. <<<http://juango.es/files/Arthur-Schopenhauer---El-mundo-como-voluntad-y-representacion.pdf>>>>

- TURNER, VICTOR. 1969. *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. España. Taurus ediciones. 288p

- VAN GENNEP, ARNOLD. 1969. *Ritos de paso*. España. Alianza editorial.

- VYGOTSKI, LEV. 2007. *Pensamiento y habla*. Argentina. Colihue clásica.
- JUNG. C. G. 1970. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Argentina. Editorial Paidós. 239P.