



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

LA PUESTA EN ESCENA:
Investigación sobre el teatro de Eugène Ionesco
para entender la autonomía de lo esencialmente técnico

Tesis para lograr el grado de Magister en Filosofía

JOSÉ IGNACIO GARCÍA SALAZAR

Profesor Guía:
Sergio Rojas Contreras

Santiago de Chile, 2015

A mis amores
Macarena, Emilia y Santiago

TABLA DE CONTENIDOS

	Página
CAPÍTULO I	
INTRODUCCIÓN	1
1.1. Historicidad de la puesta en escena	3
1.2. La noción de puesta en escena y su contexto histórico	8
CAPÍTULO II	
LO ESENCIANTEMENTE TÉCNICO EN EL TEATRO DE IONESCO	20
2.1. La temática de las obras de Ionesco en relación a lo técnico	20
2.2. La propuesta técnica en el teatro de Ionesco	27
CAPÍTULO III	
LA TÉCNICA Y SU ESPLENDOR EN LA OBRA "DELIRIO A DÚO"	39
3.1. Las imágenes de la guerra	40
3.2. La acción de memoria activa mediante la escritura	48
3.3. La propuesta estética que anuncia la era técnica	54
CAPÍTULO IV	
EL USO DE RECURSOS TÉCNICOS EN MONTAJES NACIONALES Y EXTRANJEROS	58
4.1. Teatro Cinema: la unión del cine y el teatro	60
4.2. Los recursos técnicos en otros colectivos teatrales	69

CAPÍTULO V

CONCLUSIONES 80

BIBLIOGRAFÍA 82

ANEXO 1: Interview with Ionesco by Judith Jasmin 84

ANEXO 2: Registro fotográfico de compañías mencionadas en Capítulo 3 .. 93

ANEXO 3: Entrevista a Juan Carlos Zagal de la compañía Teatro Cinema .. 100

RESUMEN

La presente investigación tiene como objetivo analizar el fenómeno de la puesta en escena y su actual potestad en el campo de los estudios teatrales. Para esto, se establecerá un análisis de la obra teatral de Eugène Ionesco, con el fin de elaborar ciertos conceptos que nos permitan entender el por qué de la preponderancia hoy en día por los recursos técnicos a la hora de la materialización escénica, demostrando no sólo una confirmación de la autonomía de la puesta en escena por sobre el texto dramático sino, además, la producción de una experiencia estética planteada como acontecimiento por parte del espectador.

La pregunta por la técnica, establecida por el filósofo alemán Martin Heidegger, los pensamientos de Walter Benjamin y su respectivo análisis político-cultural que determina una tecnificación del arte, los aportes de Erika Fisher-Lichte en relación a la ciencia teatral, el análisis histórico de la puesta en escena de André Veinstein, y las investigaciones estéticas de Sergio Rojas anunciando el agotamiento histórico, se entrecruzarán con la obra de Ionesco para entender qué es hoy la puesta en escena, cuya reflexión radica en que viene a detectar el agotamiento del arte teatral, exponiendo así de manera apocalíptica su actual crisis.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

¿Cuáles son los factores que permiten el surgimiento de la noción de *puesta en escena*? ¿Qué tipo de análisis se plantea a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX que provoca el desencuentro entre los pensadores que apoyaban la autonomía de la *mise-en-scène* y los que se negaban a dejar en segundo plano la importancia del texto literario? ¿Es Eugène Ionesco uno de los dramaturgos que impulsó mediante sus obras la pregunta por la técnica? ¿Habrá ejercido alguna influencia la tecnificación de los recursos escénicos a la hora de establecerse hoy una reflexión en que se aprecia un agotamiento estético del fenómeno teatral?

No deja de impactarnos que el reconocimiento de la expresión *puesta en escena* haya ocurrido recién en el siglo XIX cuando la historia del teatro, como sabemos, tuvo su inicio en la antigüedad. Es difícil comprender hoy el arte teatral dejando de lado los recursos estéticos, principales actores de la idea que se quiere llevar a escena. Pareciera ser algo que siempre estuvo ahí, en el universo escénico, pero nunca había tenido el protagonismo que permitiera emerger su denominación. Es como si se hubiese mantenido invisible para la percepción humana hasta la primera mitad del siglo XIX.

Sea como sea, lo cierto es que la puesta en escena vive hoy uno de sus momentos más esplendorosos. Son innumerables los montajes que actualmente se constituyen, en su grado más profundo y significativo, a partir de la *mise-en-scène*, dejando a un lado el texto dramático. Esto último no deja de ser curioso, pues el texto, como recurso escénico, como lenguaje narrativo, fue por siempre fuente de constitución primordial de toda representación teatral. Sería importante, entonces, antes de comenzar a profundizar en esta investigación, el dirigirnos, primero que nada, al significado del término “puesta en escena”, a modo de entender su significado, en base a los comentarios de distintos autores, y la necesidad de su surgimiento y respectiva valorización a la hora de la creación.

Partiremos revisando este concepto a partir de lo que expone Patrice Pavis¹ en su Diccionario del teatro, y revisar lo que allí se denomina como *mise-en-scène*:

*“En sus orígenes, la puesta en escena afirma una concepción clásica de la obra teatral escénica como obra total y armoniosa que desborda y subsume la suma de los materiales o artes de la escena, antes considerados como unidades fundamentales. La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte o simplemente de cada signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador”.*²

Pavis, además de acentuar el tema de la armonía de los recursos escénicos, también se referirá al traspaso de aquello que está escrito por el dramaturgo al escenario, o sea, a partir de un lenguaje expuesto en palabras a un lenguaje que abarque lo sensorial. Pero, ¿estamos solamente hablando de sensaciones o sentimientos, del establecimiento de ambientes sonoros y visuales cuando hablamos de “lo sensorial”? Es precisamente en este punto donde aparece la figura de Constantin Stanislavski³ para aclararnos que la composición de una puesta en escena, más allá de lo meramente sensitivo, consistirá en volver materialmente evidente el sentido profundo del texto dramático. Es así, entonces, como la *mise-en-scène* deberá disponer de todos los medios escénicos - escenografía, luces, vestuario- y lúdicos -corporalidad y gestualidad del actor- para lograr dar con el sentido antes mencionado.

Por su lado, André Veinstein⁴ mencionará que:

“En una acepción amplia, la ‘puesta en escena’ designa ante todo el conjunto del personal y del material escénico de una representación teatral, considerada en sí misma como una obra

¹ Pavis, Patrice. (1947) Es profesor de Estudios Teatrales en la Universidad de Kent, en Canterbury. Ha escrito innumerables estudios en relación a la semiología y lo interculturalen el teatro. Uno de sus más importantes escritos es el “Diccionario del Teatro” en 1987.

² PAVIS, P. 1998. Diccionario del teatro. Barcelona, Editorial Paidós. 363p

³ Stanislavski, Constantin. (1863-1938) Actor, director y teórico teatral ruso. Entre sus aportes más relevantes, fundó el Teatro de arte de Moscú, y desarrolló un sistema de interpretación actoral, el cual pretendía que el mundo emotivo de los personajes se proyectara a los espectadores de forma verídica, lejos de cualquier artificialidad.

⁴ Veinstein, André. (1916-2001) Fue profesor de Artes del espectáculo en la Universidad Paris VIII entre los años 1953 y 1971. Su libro “La puesta en escena” viene a establecer un examen crítico entre los partidarios de un teatro reducido a su existencia literaria, y los que plantearon el arte de la representación teatral como una visión de espectáculo constituido por medios materiales.

acabada. Tomada en su acepción limitada, la 'puesta en escena' es la función que consiste en preparar y en emplear el personal y el material de la escena con miras a llevar a cabo la representación de una obra dramática".⁵

Justamente, en esta acepción más limitada mencionada por Veinstein sobre la *mise-en-scène*, vamos a encontrar varias similitudes con los comentarios realizados por Jacques Copeau⁶, el cual entendía la puesta en escena como el dibujo de una acción dramática. Su visión de la representación como conjunto de movimientos, gestos y actitudes, además privilegiaba la armonía de las fisonomías, cuya totalidad como espectáculo escénico emanaba de un pensamiento único que lo concebía, lo regulaba y lo armonizaba.

Nos será imposible establecer un diálogo con la *mise-en-scène* y no abrirse ante nosotros la dirección de un camino hacia su nacimiento. Y es que la pregunta por la puesta en escena, su origen y evolución va a plantear necesariamente un problema histórico. Es así que pasaremos a revisar –o, más bien, confirmar- que, pese a no existir su denominación como vocablo, la cuestión de la puesta en escena ha estado presente siempre, aunque tal vez desde una perspectiva diferente.

1.1. Historicidad de la puesta en escena

La noción de puesta en escena viene a establecerse recién alrededor de 1820. En esos tiempos, el término 'puesta en escena' se utilizaba para designar los materiales de la representación: decorado, maquinaria, iluminación, vestuario, sin dejar de lado a los actores y comparsa, en caso que hubiese. Años más tarde, en 1835, con el propósito de unificar y operar los diferentes medios de interpretación escénica, la concepción de la representación a través de la puesta en escena se vuelve imprescindible, lo cual está estrechamente relacionado al realce del rol del

⁵ VEINSTEIN, A. 1962. La puesta en escena. Buenos Aires, Editorial Compañía General Fabril. 11p

⁶ Copeau, Jacques. (1879-1949) Fue un relevante actor, productor, teórico, crítico y director de teatro francés.

director. Así, con estos cambios que se van presentando, se cree asistir al nacimiento de un nueva manera de plantear el arte dramático.

Ahora, cabe preguntarse, ¿es la puesta en escena de origen reciente? ¿Por qué surge en el siglo XIX? ¿Qué ocurrió antes entonces? ¿O es que siempre estuvo implícita en el arte teatral sin que el término se volviese prescindible? ¿Cuándo se establecerá la primera manifestación teatral auténtica?

El dramaturgo y director francés, Gaston Baty⁷, junto a su colaborador René Chavance⁸, se remontan a los inicios de las manifestaciones del hombre en la historia con el objetivo de entender el fenómeno del arte teatral. Es así que mencionan que el hombre primitivo creía reconocer el alma en el ser y las cosas, y que sería esa fuerza secreta que siente en él, que es independiente del cuerpo, la que este último obedece y a las cuales realizaba sus bailes. Las primeras manifestaciones de las artes visuales serán esculturas y pinturas de las cavernas prehistóricas, las que representaban la caza de animales que el hombre primitivo quería capturar. Pero imaginémonos realmente tal situación: los hombres se disfrazaban de animales, cubiertos por pieles y máscaras, imitando sus movimientos, su caminar, sus gritos. ¿No es esta una especie de puesta en escena? Sin duda, al menos, es una imagen impresionantemente atractiva. Baty y Chavance afirmarían que así nace el teatro.

En las mismas formas más primitivas de las sociedades salvajes surge la esencia del teatro cuando estos grupos organizaban sus ceremonias. Son justamente estos ritos los que podrían considerarse más tarde como el origen del espectáculo. Asimismo, la figura del director podría verse traducida en el mago, el hechicero o el sacerdote. Así también, en los santuarios egipcios, sacerdotes guiaban a los recitadores en pos de representar luego a la familia de Osiris. En el teatro indio, Brahma –creador del mundo para los creyentes, gran organizador de las

⁷ Baty, Gaston. (1885-1952) Dramaturgo y director de teatro francés. Influenciado por el teatro expresionista alemán, Baty fue un teórico del teatro. Uno de sus ensayos más importantes es "Le Metteur en scène", donde realiza una defensa hacia el rol del director de teatro, y la importancia de la decoración y visualidad en las obras.

⁸ Chavance, René. Gran colaborador de Gastón Baty, con quien escribe el famoso libro "El arte teatral".

ceremonias desde el cielo- enseñaba a los poetas a componer sus obras y a otros hombres a interpretarlas.

La religión primitiva va a ser reemplazada, más tarde, por la magia animista. Después de morir, el alma, encontrándose independiente del cuerpo, no desaparecerá con él sino que va a seguir obrando. Los vivos entonces permanecerán subyugados por una variedad de almas a las que tratarán de atraer a través de ofrendas y diversión. En honor a los muertos danzarán bailes, en donde los muertos contemplarán imágenes de su pasado, sus proezas y gloria. La palabra vendrá a sustituir al grito animal, y el canto será secundado por la danza. En los pueblos negros de Oceanía o de África, la danza también será protagonista de las ceremonias que santificarán los actos de la vida pública y familiar. Asimismo, los orígenes del teatro en China se remitirá a las danzas sagradas y al ballet de la corte. Mientras tanto, en Japón, el drama surge a partir del teatro nō en el siglo XII, constituida a través de la unión de dos tradiciones: la de Kagura o pantomimas bailadas, y la de crónicas en versos recitados. Décadas después, se constituirá una forma más libre, la Sarugaku, cuya importancia está en que incluye el canto de los versos que darán significado a los movimientos rítmicos.

Hasta aquí, claramente podríamos advertir que, sin existir aún la denominación de la puesta en escena, cada una de estas ceremonias eran representaciones que fueron vistas por un grupo humano, y es este hecho el que nos permite esbozar la posibilidad de una puesta en escena desde el comienzo de los tiempos. Emile Fabré⁹ dirá que desde no hace mucho que se habla de la *mise-en-scène* y dicha situación:

*“...no es porque se haya ignorado hasta entonces lo que podía ser la puesta en escena. En todos los tiempos, autores y comediantes han discutido la manera de presentar una pieza en público”.*¹⁰

Hay que agregar, además, que al no existir tampoco el rol del director en esos tiempos, la presencia de la puesta en escena con mayor razón se volverá invisible.

⁹ Fabre, Emile. (1869-1955) Dramaturgo francés y administrador general de la Comedia Francesa a partir de 1915 a 1936.

¹⁰ VEINSTEIN, A. Ibid, 115p

Pero, así como algunos teóricos del teatro aseguran que la *mise-en-scène* siempre existió, ¿podríamos aseverar que la figura del director también estuvo escondida? Y es que si lo miramos de ese modo, Tespis podría considerarse como el primer director que existe en la historia. Asimismo, volviendo a Grecia, el poeta –Esquilo, Sófocles- era al mismo tiempo el que dirigía los ensayos y daba órdenes al arconte epónimo, quien, por su parte, estaba a cargo de la instrucción a los actores, estudiaba y organizaba el desarrollo de la obra, interpretaba a veces el rol protagónico, componía la partitura en algunos casos, elegía la forma y el color del vestuario, coordinaba todo en el teatro y en los bastidores. Mientras tanto, en la época romana, se presenta la decadencia del teatro y, por consecuencia, podría establecerse la desaparición del director y la puesta en escena; sin embargo, existía un personaje que se catalogaba como el *dominus regis*, quien tomaba el rol de director, empresario y actor principal. En el transcurso de los siglos IV y XV, el sacerdote, instalándose en los atrios de las iglesias, se transformó en autor e intérprete y, asimismo, dirigía gran parte de los espectáculos, se encargaba de los ensayos, se preocupaba del coro, los textos, el decorado, la música, en fin, todos los requerimientos necesarios para montar una obra por la gloria de Dios y los santos. Luego, en el teatro isabelino, Shakespeare, mirado desde este punto de vista, fue un gran director; su intervención eso sí, iba a estar sujeta a las ocasiones en que sus obras se presentaban a la corte, lo cual implicaba la presencia de un encargado que transformaba las obras escogidas con el objetivo de que pudieran ser vistas por el público aristocrático. Más tarde, con Molière sucedería algo muy parecido. Entre la mitad del siglo XVII y la mitad del siglo XVIII, cada compañía discutía su trabajo escénico junto a un “intendente de detalles”, quien era el organizador de las entretenciones en la corte. No se puede dejar de lado a los sacerdotes jesuitas en los siglos XVI y XVII, quienes también desempeñaron el rol de director cuando se preocupaban de que cada engranaje permitiera el rodaje perfecto de cada una de sus representaciones.

Es evidente entonces que, así como sucedió con la puesta en escena, el rol del director permaneció también oculto, estando siempre presente. De hecho, Jacques Copeau insiste que los dramaturgos más importantes como Esquilo,

Aristófanes, Shakespeare, Molière, Racine, han sido a la vez directores. La explicación de todo esto, según nos dice Veinstein, está centrada en la enorme importancia que en esos tiempos se le daba a la figura del dramaturgo. A su vez, Arthur Kutscher¹¹ sostendrá que el director:

*“...será reemplazado por el autor, el actor principal, el maquinista (teatro barroco), y precisa que estos personajes sólo eran en realidad simples observadores de la escena y que a causa de los efectos de una especialización y una complejidad crecientes de los medios de expresión escénica, aparece la necesidad de asegurar un trabajo de conjunto más eficaz, y que así fue descubierta la función del director”.*¹²

Pese a todo lo ya expuesto, los comentarios y discusiones antes mencionadas no pueden garantizar y/o justificar la existencia de la puesta en escena antes del siglo XIX. Las posibilidades de origen del teatro son demasiado remotos, ni se cuenta tampoco con escritos que puedan afirmar su presencia. Por el contrario, la evolución del drama no se ve marcada por alguna modificación importante en su estructura, pareciendo haberse ignorado completamente la cuestión de la *mise-en-scène*.

¿A qué responde este surgimiento de la noción de *puesta en escena*? ¿Se remitirá sólo a la convicción de salvar al teatro de la crisis que lo paraliza en la primera mitad del siglo XIX? ¿Al deseo de legitimar el rol de director como autoridad que centrará su preocupación en el respeto de la unidad de la representación y el equilibrio de los elementos dramáticos? Sin duda, los cambios que se presentan aquí dan lugar, ante todo, a preocupaciones de orden estrictamente estéticos.

¹¹ Kutscher, Arthur. (1878-1960) Fue un historiador literario alemán y un investigador teatral. Es el fundador de los estudios teatrales en Alemania. Su trabajo influenció a varios dramaturgos, poetas y directores.

¹² VEINSTEIN, A. Ibid. 112p

1.2. La noción de puesta en escena y su contexto histórico

La aparición del término *puesta en escena* fue, según algunos autores, en algún lugar de Europa en 1820. Algunos autores afirman que fue en Alemania, otros en Inglaterra, otros mencionan que fue en Francia, y algunos dicen que ocurrió en Rusia. Lo cierto es que, durante muchos siglos, el espectáculo dramático se materializaba a través de la unión de dos elementos esenciales: la obra y el intérprete.

Es por esto que cierto conflicto sobre los principios y las ideas en relación a la aparición del término *mise-en-scène* inquietaron al hombre de teatro, a críticos y teóricos de esos tiempos. La noción de *puesta en escena* parecía estar ligada con el prodigioso desarrollo de los espectáculos, lo cual, aparentemente, hacía pensar que alejaba al público de un encuentro íntimo, transportándolo a un viaje que parecía explorar las zonas triviales del divertimento. Surgieron así dos bandos: quienes promovían la superioridad del texto como recurso, y los que defendían la necesidad de los medios escénicos a la hora de la representación. Entre estos últimos, nos encontramos con Edward Gordon Craig¹³, quien nos dirá que los orígenes del teatro provienen del nacimiento del movimiento que se manifiesta en escena a través de los gestos y de la danza, y acusa al escritor y al actor de ser los principales causantes de la decadencia del teatro. Por su parte, Antonin Artaud, extrae de su investigación centrada en el teatro balinés, la esencia del arte teatral, cuyo lenguaje físico y espacial a base de signos y de movimientos vienen a sensibilizar las fuerzas mágicas a las cuales obedece el mundo. Artaud considerará que desde el Renacimiento el teatro se ha ido transformando en un accesorio de la literatura, cuyo predominio estará enfocado a la palabra.

“...no se trata de suprimir la palabra en el teatro: sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito, y que no sea sólo un medio de llevar los caracteres humanos a sus objetivos

¹³ Gordon Craig, Edward. (1872-1966) Actor, director y diseñador teatral inglés. Influyó fuertemente en su época con escritos teóricos; fue además editor y escritor principal de la primera revista internacional del teatro: *The Mask*.

exteriores, ya que al teatro sólo le importa cómo se oponen los sentimientos a las pasiones y el hombre al hombre de la vida”.¹⁴

Para Artaud incluso será importante poner fin a la dictadura del escritor, destacando todo el encantamiento que poseen los recursos en escena. Para ambos autores, el arte teatral sólo recobrará su autonomía artística cuando traiga de vuelta la importancia de los medios propios de la escena, cuya esencia se manifiesta en el espectáculo.

“A mediados del siglo XVIII, David Garrick fue el primero que concibió la producción como un todo. Después de él esta idea desapareció hasta que en 1874 el duque de Saxe-Meiningen fundó, en Alemania, el concepto de que toda la producción debía someterse a la disciplina que estableciera el director”.¹⁵

Las ideas de Meiningen influyeron tanto en Stanislavski en Rusia que éste último introdujo muchas de esas ideas en el gran Teatro de Arte de Moscú. Tiempo más tarde, surge en Europa el concepto de regisseur que se traduce como ‘director artístico’.

Por lo tanto, aunque el uso de la palabra se remonte a las primeras décadas del siglo XIX, se podría establecer que fue en la segunda mitad de ese mismo siglo que la representación teatral se dimensionó puntualmente a partir de sus recursos escénicos, cuando el director de escena se transforma en la persona responsable de la armonía del espectáculo. Arthur Kutscher mencionará que será el siglo XIX al que le corresponderá descubrir el rol del director y, como consecuencia, la función de la *puesta en escena*, debido a las inquietudes que suscitaba ésta frente al gran desarrollo de la técnica, cuyo ejemplo se manifestó en el cine.

Ahora, pese a que ciertas opiniones de algunos críticos o historiadores del teatro mencionan que el nacimiento del director moderno se lleva a cabo con el objetivo

¹⁴ ARTAUD, A. 1978. El teatro y su doble. Barcelona, Editorial Edhasa. 81p

¹⁵ WRIGHT, E. A. 1962. Para comprender el teatro actual. México: Editorial Fondo de Cultura Económica. 210p

de salvar al teatro del estado crítico en que se encontraba, Bernard Dort ¹⁶ explica que el arribo de la puesta en escena no se traduce en:

*“...la complejidad de los medios técnicos y la presencia indispensable de un ‘manipulador’ central, sino por una modificación del público: ‘A partir de la segunda mitad del siglo XIX, deja de existir en los teatros un público homogéneo y netamente diferenciado según el tipo de espectáculos que se le ofrece. Desde ese momento, ya no existe ningún acuerdo previo y fundamental entre espectadores y hombres de teatro acerca del estilo y del sentido de los espectáculos’.”*¹⁷

La decadencia del teatro referida anteriormente se traduce en la desaparición de la representación, hecho ocurrido durante el siglo XVIII. Entonces, ¿podríamos establecer que dicha crisis se debió al resultado de la evolución del público? Todo parece indicar que fue así. Tras ser el teatro el arte que venía a plantear una comunión social y que se plasmaba en el seno de los auditorios, poco a poco esta situación fue mutando al simple goce de la lectura de las obras, en donde el argumento se desarrollará en la imaginación del lector. Este abandono de las salas se traducirá luego en que los dramaturgos no dudarán entonces en escribir obras que no se someterán a ataduras escénicas y que incluso llegarán a ser irrepresentables.

Sin embargo, no sólo el proceso evolutivo de los espectadores viene a impulsar la cuestión de la *puesta en escena*. Kutscher lo menciona anteriormente cuando se refiere a las inquietudes de la época y el desarrollo de la técnica.

*“...la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo, que se ha impuesto intermitentemente, entre largos intervalos, a lo largo de la historia, pero que lo ha hecho con intensidad creciente”.*¹⁸

Por su lado, Peter Szondi¹⁹ nos dirá:

¹⁶ Dort, Bernard. (1929-1994) Teórico, escritor, traductor y ensayista francés. Profesor del Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramático en París. Sus escritos más importantes se centran sobre la invención de la teatralidad.

¹⁷ PAVIS, P. Opcit, 362p

¹⁸ BENJAMIN, W. 2010. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Quito: Editorial Rayuela. 41p

“No sería difícil mostrar la profunda transformación técnica del escenario entre 1880 y 1900, sobre todo en lo que se refiere a su mecanización y al perfeccionamiento de la iluminación eléctrica. Hay que añadir a ello, la crisis del drama, así como el hundimiento de la dramaturgia clásica y del diálogo”.²⁰

No sólo el texto empieza a ser secundario, sino que algunos términos comienzan a cambiar. Los trajes pasan a llamarse vestuario y los accesorios vienen a transformarse en escenografía. Ahora, el descubrimiento de la luz eléctrica va a generar otro cambio importante a la hora de crear atmósferas en el escenario, y el uso de velas y antorchas deviene en focos que nos permitirán, más tarde, jugar con coloridos.

Pero si existe una evolución del público y de lo técnico, ¿no estamos hablando entonces de que es el contexto histórico el que está cambiando? ¿Cuál es entonces aquel ambiente desde el cual surge la noción de *mise-en-scène*? Sergio Rojas²¹ lo va a traducir como:

“...esa insoslayable relación con la temporalidad del agotamiento que exhibe el arte, como una condición constitutiva de éste a partir del momento en que emprende la tarea de reflexionar sus propios recursos de representación, poniendo en cuestión la soberanía del sujeto de la experiencia”.²²

Establecer la representación a partir del “*sujeto de la conciencia*” es una idea que dista enormemente con la visión que se tenía de las artes teatrales desde la Antigüedad hasta el Renacimiento. Pero, evidentemente, la historia del arte va estar siempre de la mano de la historia universal. Por lo tanto, cuando nos

¹⁹ Szondi, Peter. (1929-1971) Filólogo de origen húngaro. Sus textos tuvieron una recepción importante en el mundo intelectual y cultural. Desarrolló un método de análisis sobre los conceptos de ‘dialéctica’ y ‘lo trágico’, en base a la reflexión sobre la teoría estética de Shelling y Hegel, de la hermenéutica de Schleiermacher, de Lukács, de Adorno y, especialmente, de Benjamin.

²⁰ PAVIS, P. Opcit, 363p

²¹ Sergio Rojas. (1960) Filósofo proveniente de Antofagasta, doctor en literatura y profesor adscrito al Departamento de Teoría de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, de donde, además, es actualmente Director de Investigación. Sus áreas de trabajo han sido principalmente la filosofía de la subjetividad, la estética, la filosofía de la historia, y la teoría crítica.

²² ROJAS, S. 2012. El arte agotado. Santiago de Chile: Editorial Sangría. 18p

referimos a la “*temporalidad del agotamiento*” nos referimos a la decadencia histórica en la cual nos hemos visto envueltos los seres humanos durante los últimos dos siglos. Pero será cuando Hegel²³ anuncie el fin del arte que su consecutivo agotamiento va a impulsar la serie de cambios antes mencionados y, por ende, en lo que se relaciona a lo teatral, al surgimiento de los recursos emergentes en la representación.

*“...lo cierto es que el arte ha dejado de procurar aquella satisfacción de las necesidades espirituales que sólo en él buscaron y encontraron épocas y pueblos pasados, una satisfacción que, al menos en lo que respecta a la religión, estaba muy íntimamente ligada al arte. Ya pasaron los hermosos días del arte griego, así como la época dorada de la baja Edad Media. La cultura reflexiva de nuestra vida actual nos crea la necesidad, tanto respecto a la voluntad como también respecto al juicio, de establecer puntos de vista generales y de regular desde ellos lo particular, de tal modo que formas, leyes, deberes, derechos y máximas universales valgan como fundamentos de determinación y sean el principal agente rector”.*²⁴

La forma de acercarnos al arte, entonces, será absolutamente distinta a cómo se presentó en el pasado en que se articulaba una profunda contemplación y una vinculación interna. Hoy nos distanciamos del objeto a observar y, por medio de un análisis, se buscará potenciar la reflexión sobre la obra.

*“La trascendencia del orden reflexivo del sistema se fundamenta en el hecho de que no requiere de las convicciones y creencias del individuo, y por lo tanto parece desarrollarse en un tiempo diferente. De esta manera, se podría entender que la época de la supuesta ‘muerte del sujeto’ corresponda a la paradoja que consiste en que el individuo es la cumbre del humanismo moderno y, a la vez, su agotamiento y extinción”.*²⁵

²³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1770-1831) Considerado por la historia de la filosofía como el representante de la ‘cumbre del movimiento decimonónico alemán del idealismo filosófico’. Uno de sus estudios más importantes se refieren a la ‘dialéctica’, cuyos sublimes argumentos han influenciado a muchos pensadores.

²⁴ HEGEL, G.W.F. 1989. Lecciones sobre la estética. Madrid, Editorial Akal. 13p

²⁵ ROJAS, S. 2007. El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant. Santiago de Chile, Editorial Universitaria. 20p

De pronto, advertimos que se germina un nuevo sentido del arte, coherente y racional, cuyo resultado se traduce en toda la evolución artística anterior. Este nuevo sentido va de la mano de una dimensión distinta a la hora de contemplar la obra de arte, en donde el ojo del espectador se distanciará para objetivar el suceso real. Ortega²⁶ mencionará que:

*“Para que podamos ver algo, para que un hecho se convierta en objeto que contemplamos es menester separarlo de nosotros y que deje de formar parte viva de nuestro ser”.*²⁷

Se podría decir que esta nueva forma de contemplación abarca una perspectiva contraria a la que usamos en la vida cotidiana. Nuestra mente ya no representará una idea de un objeto, sino que transformaremos esa idea en objeto de nuestro pensamiento. Asimismo, Hegel nos va a decir que el arte:

*“...más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra representación. Lo que ahora suscitan en nosotros las obras de arte es, además del goce inmediato, también nuestro juicio, pues lo que sometemos a nuestra consideración pensante es el contenido, los medios de representación de la obra de arte y la adecuación o inadecuación entre ambos aspectos”.*²⁸

Por lo tanto, el agotamiento del arte confirma la necesidad de reflexionar sobre los medios escénicos para representar el arte teatral. Podríamos afirmar entonces que el anuncio de Hegel a finales de la segunda década del siglo XIX fue el empujón que la puesta en escena necesitaba para surgir desde las sombras y tomar el lugar preponderante que hasta hoy tiene. De este modo, los recursos escénicos serán objeto de reflexión. Y es que el mundo estaba cambiando, y lo que estaba sucediendo exigía una transformación en los modos de comprender y percibir la realidad. Sergio Rojas nos aclara esta idea cuando nos dice que las artes:

²⁶ Ortega y Gasset, José. (1883-1955) Filósofo y ensayista español. Principal exponente de la teoría del perspectivismo y de la razón vital e histórica. Fue un apasionado del teatro, al cual dedicó numerosas páginas.

²⁷ ORTEGA Y GASSET, J. 1981. La deshumanización del arte. Madrid, Editorial Alianza. 22p

²⁸ HEGEL, G.W.F. Opcit, 14p

“El arte deviene entonces un campo de reflexión para la filosofía; es decir, ha terminado por transformarse enteramente en una pregunta por la representación misma”. P.376

Es justamente debido a lo expuesto anteriormente que hoy la puesta en escena es motivo de estudio de muchos teóricos del teatro que, actualmente, han escrito y estudiado sobre la cuestión de la *mise-en-scène*. Hans-Thies Lehmann, Anne Ubersfeld, Josette Féral, Carmen Nogueira y, por supuesto, Erika Fischer-Lichte, son algunos nombres. Esta última teórica alemana nos cuenta en uno de sus ensayos cómo se fue articulando, como disciplina universitaria, el surgimiento del primer instituto de ciencia teatral en Berlín el año 1923. Este nuevo concepto de cultura fue fundado por Max Herrmann (1865-1942), quien revolucionó con sus pensamientos y reflexiones centrados en la esencia del teatro, derrocando la idea del teatro a partir del texto dramático y promoviendo el estudio de la puesta en escena.

“...no es sorprendente el que la definición herrmanniana de la ‘esencia’ del teatro les pareciera a algunos sacrílega. El paso del texto a la puesta en escena, y del significado al efecto, lleva a definir el teatro, a causa de su performatividad y no de la calidad literaria de los textos dramáticos, como un ‘factor cultural’ de gran relevancia sobre todo para la cultura contemporánea. Y esto no sólo en lo que concierne a ‘la naturaleza teatral del hombre en el sentido más profundo del término’, sino en particular, porque la cultura contemporánea, es decir la cultura a principios del siglo XX era una cultura en ‘tiempos de ruptura’ “. ²⁹

Las consecuencias que se produjeron a raíz de lo que concibe Herrmann acerca de la ‘esencia’ del teatro se hicieron notar inmediatamente, pues se entendía que su investigación estaba en oposición a una mirada que concebía el arte teatral como institución centrada en promover textos literarios, y establecía la necesidad de una disciplina preocupada por el análisis de la puesta en escena. De este

²⁹ FISCHER-LICHTE, E. 2014. La ciencia teatral en la actualidad: el giro performativo en las ciencias de la cultura. [en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo#scribd> [Consulta: 27 agosto 2015]

modo, en la década siguiente, tras el trabajo de Herrmann en torno al teatro de arte europeo, Arthur Kutscher (1878-1960) incluiría el estudio del teatro popular, el teatro de muñecos y el teatro de máscaras. Por su lado, Carl Niessen (1890-1969) introduciría los rituales, las ceremonias, las fiestas y cada una de las representaciones mímicas de diversos pueblos y distintas épocas. Pese a todo lo anterior, estos teóricos se vieron atrapados mucho tiempo en el cómo analizar la puesta en escena, considerando que, a diferencia del texto dramático, ésta era transitoria e irrepetible, sin embargo, lo que parecía una desventaja a la hora de una investigación, Fischer-Lichte lo establece como un atributo, pues es justamente el carácter singular y único de la *mise-en-scène* lo que la vuelve estudiable:

*“Como concepto básico para esta nueva disciplina de los estudios teatrales ha surgido, por ende, la noción de puesta en escena. Son fundamentales, para la especial designación del teatro, su materialidad, medialidad y esteticidad”.*³⁰

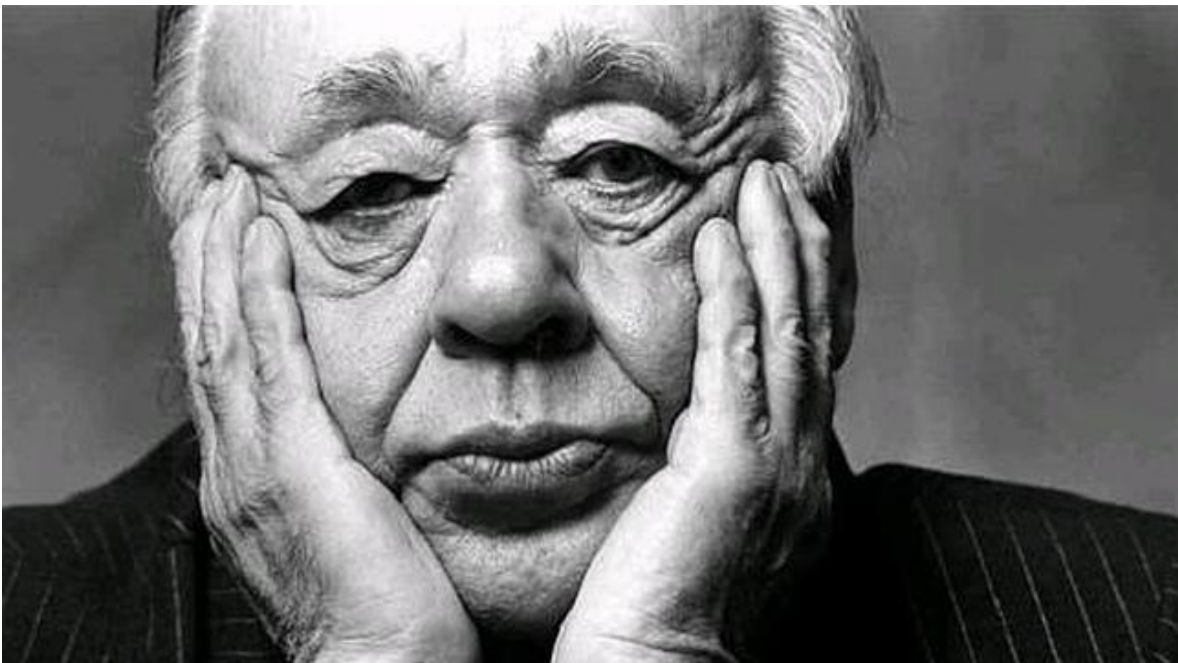
Por medio de estas tres perspectivas –materialidad, medialidad, esteticidad– entonces se logra profundizar en la ciencia performativa, manifestándose un acento en lo que se refiere a la experiencia estética y su reciprocidad con la percepción del espacio, los cuerpos en escena, la escenografía, los objetos, el sonido, la iluminación, etc.

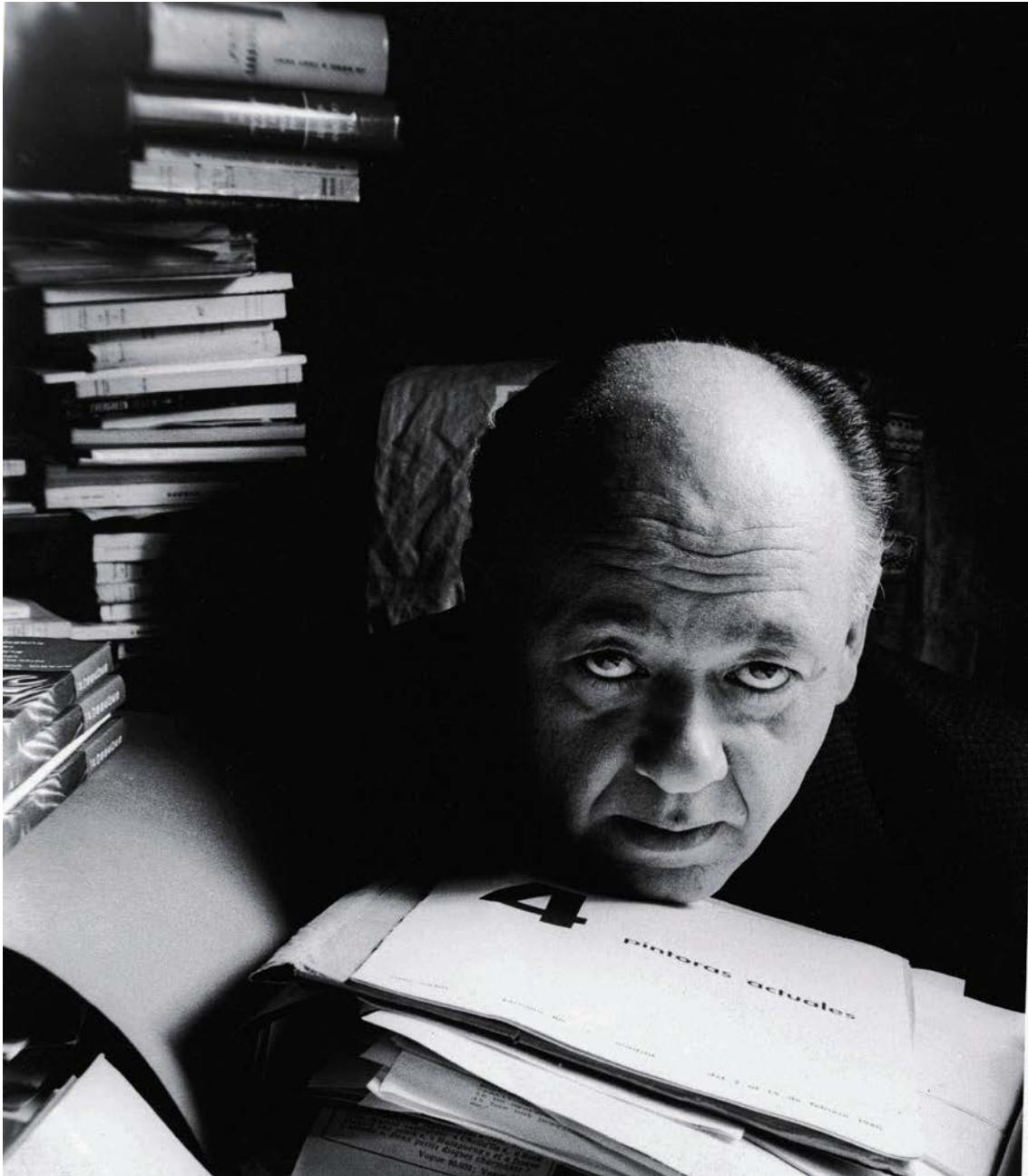
*“La percepción, más bien, se concentra en sus cualidades sensuales: en lo especial del cuerpo, en su carisma, en la forma en que se realiza un movimiento, como también en la energía con la cual se efectúa, en el timbre y el volumen de una voz, en el ritmo de los sonidos y también en los movimientos, en el color e intensidad de la luz, en la peculiaridad del espacio y de su atmósfera, en el específico modo con el que se vive el tiempo, en la interacción de los sonidos, movimientos, luces, etc”.*³¹

³⁰ FISCHER-LICHTE, E. Y ROSELT, J. 2008. La atracción del instante: Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como conceptos de la ciencia teatral. Revista Apuntes, Escuela de Teatro Universidad Católica, n. 130: 115-125. 116p

³¹ FISCHER-LICHTE, E. Ibid. 123p

La noción de *puesta en escena* entonces va a ir poco a poco planteando nuevas emergencias, nuevas soluciones, nuevas propuestas que replantearán a las anteriores, nuevos discursos escénicos que van de la mano, al mismo tiempo, con el proceso histórico que se va viviendo. Es así como, en la búsqueda de un nuevo proyecto teatral a realizar profesionalmente, llegamos a preguntarnos por algún autor que haya escrito textos que nos inviten a la reflexión de los recursos emergentes, así como también exponga un análisis singular, temáticamente hablando, de la época histórica en la cual nos encontramos, y que confirme la potestad de la puesta en escena en nuestra era técnica. Variados son los dramaturgos que se acercan esta búsqueda, pero, haciendo un rastreo por las diferentes propuestas que se establecen década a década, nos sorprende encontrarnos con un escritor que desarrolló gran parte de su obra hace más de cincuenta años atrás y que, visto a la luz de hoy, sorprende por su lucidez pues pareciera estar hablándonos de temáticas que han traspasado décadas, pero cuyos recursos estéticos sólo podrían establecerse en el presente gracias a la técnica con la que contamos debido a su grado de complejidad. Este ser visionario al cual me refiero, es considerado uno de los articuladores del teatro del absurdo, me refiero al señor Eugène Ionesco.





Eugène Ionesco

Pese a haber nacido en Rumania, su infancia la pasó en París junto a su madre. No fue sino hasta los trece años en que su padre lo reclamó que debió volver a Slatania donde realizó sus estudios y sus primeros trabajos. Al declararse la segunda guerra mundial, permanece en Rumania, donde fue agregado cultural en Vichy, retornando a París en 1942, donde se dedicó principalmente a la traducción. En 1950 se estrena su primera obra, "La cantante calva", lo cual le

permitió acercarse a distintos intelectuales de la época. En 1970 fue miembro de la academia francesa y obtuvo diversos premios literarios, destacándose la constante defensa que mantuvo de sus pensamientos e ideas hasta el momento de su muerte en 1994. En lo que se refiere a su obra, hay en Ionesco una mezcla de vehemencia, de intensidad, de rapidez, que se vuelven interesantísimos de analizar si lo sumamos al que consideramos en esta investigación pareciera ser su gran denominador: la pregunta por la técnica. Sergio Rojas nos dirá al respecto:

“Todo marcha tan rápidamente que ‘uno ya no sabe qué pensar’, decía Heidegger, señalando con ello el estado de ánimo dominante en la época de despliegue planetario de la técnica. ¿Acaso nos acercamos al final? Pero en todo caso se trataría de un final que no se experimenta como un final en el tiempo, sino el fin del tiempo mismo, el agotamiento de la historia”.³²

Esta especie de catástrofe, de apocalipsis, se ve plasmada en muchas de sus obras: “*Rinoceronte*”, “*La cantante calva*”, “*Las sillas*”, “*La lección*”, “*Amadeo o cómo salir del paso*”, “*El nuevo inquilino*”, “*El rey se muere*”, y la connotada aunque desconocida “*Delirio a dúo*”, entre otras. Su dramaturgia fue una de las más singulares del siglo XX, por su humor brutal e inteligente y por su característica manera de enfrentar el texto, donde figuran los juegos verbales sin sentido, la alienación de sus personajes y el establecimiento de ambientes asfixiantes. Lo anterior forma parte de la visión del teatro del absurdo, cuyos signos nos sitúan en un mundo impredecible, en el cual persiste la idea de intrascendencia de la existencia humana y, por lo mismo, la enajenación del hombre. Relaciono esta descripción acerca de la obra de Ionesco con algunos comentarios del filósofo Sergio Rojas:

“...y la gravedad enajenante de la naturaleza es desplazada por el poder enajenante de la técnica, del cual depende poderosamente el porvenir. Ahora el hombre puede proponerse fines en la historia, porque ha comenzado a generar el devenir (con la impronta del progreso en el dominio de la naturaleza); pero ocurre que, en la

³² ROJAS, S. 2012. Opcit. 102p

*medida que ese poder se funda en el desarrollo de la técnica, es ahora el poder del hombre el que parece carecer de sentido”.*³³

En el próximo capítulo revisaremos gran parte de la obra completa de Eugène Ionesco, donde buscaremos confirmar su acercamiento hacia la pregunta por la técnica no sólo en lo que a temática se refiere sino a los requerimientos técnicos que propuso, que vendrán a traducirse más tarde en factores discursivos en escena. Si se piensa bien, mirado en su contexto, es comprensible que el público de su época en un comienzo no comprendiera lo que Ionesco estaba exponiendo y haya incluso rechazado su obra. Y es que para entender el teatro de este escritor rumano-francés es necesario distanciarse y analizar acuciosamente los detalles, los simbolismos a ratos ocultos en lo que parece ser una simple banalidad al momento de la representación, en otras palabras, se exige un ejercicio de reflexividad para comprender cuál es su realidad trascendente. En palabras de Rojas:

*“...toda recepción de una obra demanda ese trabajo en el espectador, al punto que en ocasiones la experiencia propiamente artística no consiste sino en la reflexión que la obra genera”.*³⁴

³³ ROJAS, S. 2012. Ibid. pp.106-107

³⁴ ROJAS, S. 2012. Ibid. 383p

CAPÍTULO II

LO ESENCIANTEMENTE TÉCNICO EN EL TEATRO DE IONESCO

No cabe duda que uno de los dramaturgos más importantes del siglo XX fue el rumano-francés, Eugène Ionesco (Slatania, Rumania, 26 de noviembre de 1909 – París, Francia, 28 de marzo de 1994). Y es que sus obras dieron que hablar, transformándolo en uno de los padres del teatro del absurdo junto a Samuel Beckett. Su estilo descarnado e irónico, sumado a una nueva propuesta dramática que él mismo catalogó como antiaristotélica, causaron una seducción particular en su época. La exigente sociedad intelectual de Francia paulatinamente se fue poniendo a sus pies, viendo que su original mirada iba produciendo el surgimiento de una nueva etapa que planteaba una ruptura en términos de puesta en escena y estructura dramática. Con Ionesco los temas van a reflejar el colapso de la época, su apabullante encuentro con la guerra y el terror de ver que el mundo se transforma en un lugar inestable cuando acontece la caída de la bomba nuclear. Todo lo anterior nos viene a hablar de la experiencia de vida del autor en medio de la era atómica, cuyo contexto histórico y cultural, paralelamente, influyó potencialmente en los temas que recorrieron su obra teatral, y de cuya esencia podemos distinguir huellas cruciales que nos hacen pensar en que la presentación de ciertos signos en su dramaturgia revelan una reiterante inclinación hacia lo que Heidegger definió como lo *esenciamente técnico*, ya sea en términos temáticos como estéticos.

2.1. La temática de las obras de Ionesco en relación a lo técnico

No es extraño que un autor como Eugène Ionesco establezca gran parte de su material dramático en torno a las temáticas que conllevan a la postguerra. Y es que, a modo de conocer con mayor profundidad la vida de este autor, nos referimos acá a que la propia experiencia de éste en medio de la Primera Guerra

Mundial, cuando aún siendo un niño –según relata en algunas entrevistas- veía caer misiles a metros de su casa y escuchaba constantemente los estruendos de los balazos y las explosiones de los cuales huía despavorido, van a transformarse en un contexto reiterativo en su obra teatral. Esto último se ve traducido en uno de los textos de “*Víctimas del deber*”:

“Choubert: *Tengo ocho años y anochece. Mi madre me lleva de la mano por la calle Blomet después del bombardeo. Pasamos junto a las ruinas. Tengo miedo. La mano de mi madre tiembla en la mía. Entre los trozos de paredes surgen siluetas. Sólo sus ojos brillan en la sombra*”.³⁵

A lo anterior se suma, siendo ya adulto, la vivencia de la Segunda Guerra Mundial, episodio tan o más dramático que el anterior, y cuyas huellas mortales cambiaron definitivamente el rumbo de la historia del hombre, al verse este último desprotegido frente a los recursos técnicos que él mismo un día creó. Martín Heidegger, el filósofo más importante del siglo XX, nos va a decir: “*La técnica es el destino de nuestra época, donde destino significa lo inesquivable de un proceso que no se puede cambiar*”.³⁶ Con estas palabras podríamos establecer de que lo que se llama técnica está presente desde hace décadas en lo más intrínseco de nuestro ser y que, de esta forma, está representada por ciertos signos que se repiten entre sí, que se reiteran en cada uno de los escritos del dramaturgo rumano-francés.

De partida, con el objetivo de entender mejor de qué estamos hablando, habría que establecer de que existe una reiteración en la mayoría de los personajes escritos por Ionesco, los cuales van a denotar a lo largo de cada una de las historias una cierta hostilidad y nerviosismo que poco a poco va aumentando a lo largo del montaje, llegando a ratos a transformarse en delirio o, simplemente, locura. Los personajes, aunque no siempre lo mencionan, están bajo una presión importante debido a hechos que ocurren en el exterior o el tiempo que transcurre

³⁵ IONESCO, E. 2010c. La lección, El Maestro, Víctimas del deber, La joven casadera. Buenos Aires, Editorial Losada. 117p

³⁶ HEIDEGGER, M. 1994. La pregunta por la técnica. En: Conferencias y artículos. España, Ediciones del Serbal. 24p

implacable, los cuales van a generar, como reacción, una cierta urgencia o, incluso, violencia en los personajes. Es justamente lo que podemos apreciar en una de las acotaciones de la obra “*Amadeo o cómo salir del paso*”:

“Enloquecidos en su mutismo. Amadeo y Magdalena hacen una serie de movimientos sin palabras mientras las agujas del reloj aceleran sus movimientos. Amadeo y Magdalena cambian de lugar el armario en silencio; sus movimientos son desordenados, enloquecidos; cambian también de lugar otros muebles, pasando difícilmente por un lado y el otro de los pies del muerto.”³⁷

En esta comedia en tres actos, los personajes de Amadeo y su mujer, Magdalena, ocultan el cuerpo abatido del amante, el cual, por razones inexplicables, comienza a crecer minuto a minuto, provocando que sus extremidades invadan la habitación, luego el departamento completo. Es entonces el hecho de que el cuerpo empieza a asomarse por las ventanas lo que puede rebelar a los vecinos y a los que circulan en el exterior de que existe un muerto y que uno de ellos dos ha sido el asesino. Asimismo, el cadáver es un oficial, por lo que, sumado al contexto caótico que existe en las calles, si fuesen descubiertos Amadeo y Magdalena, de seguro que les significaría muchos años en prisión. Los personajes entonces harán lo imposible por no ser descubiertos mientras el nerviosismo en ellos crece y crece. Lo mismo ocurre en la obra más afamada de Eugène Ionesco, “*La cantante calva*” (1950):

“Después de la última réplica del Sr. Smith los otros callan durante un instante, estupefactos. Se advierte que hay cierta nerviosidad. Los sones del reloj son más nerviosos también. Las réplicas que siguen deben ser dichas al principio en un tono glacial, hostil. La hostilidad y la nerviosidad irán aumentando. Al final de esta escena los cuatro personajes deberán hallarse en pie, muy cerca los unos de los otros, gritando sus réplicas, levantando los puños, dispuestos a lanzarse los unos contra los otros.”³⁸

³⁷ IONESCO, E. 2010d. Las sillas y otras obras. Buenos Aires, Editorial Losada. 239p

³⁸ IONESCO, E. 2012. La cantante calva. Jacobo o la sumisión. El porvenir está en los huevos. Buenos Aires, Editorial Losada. 76p

En estas obras pareciera haber algo en el ambiente, algo invisible pero que es percibido por los personajes, lo escuchan, atemorizándolos, angustiándolos, transformándolos en sobrevivientes de un final que, al parecer, se acerca. En palabras de Heidegger:

*“...entonces el hombre anda al borde de despeñarse, de precipitarse allí donde él mismo va a ser tomado sólo como existencia”.*³⁹

Lo explica, de hecho, uno de los personajes de Ionesco, Choubert, en la obra “*Victimas del deber*”, cuando dice:

“Choubert: *Es la nerviosidad de la época. El hombre moderno ha perdido la serenidad de antaño”.*⁴⁰

Como si fuese el signo de una época, el hombre se horroriza por el acontecer pero no es capaz de tomar cartas en el asunto y lograr realizar acciones que cambien el fatal pronóstico que se aproxima. Es como si existiese una fuerza mayor, más imponente que le impide al hombre accionar y que, por el contrario, lo anula completamente. Nos referimos aquí a la importancia del *sino* en lo que se refiere a la técnica. Esto pues, como nos dice Heidegger:

*“...sólo el sino que marca el representar objetual hace que lo histórico (de la historia acontecida) se haga accesible como objeto para la Historia, es decir, se haga una ciencia, y hace posible la equiparación corriente entre lo histórico (de la historia acontecida) y lo histórico (de la Historia)”.*⁴¹

Es el sino el que lleva al hombre al camino del hacer salir de lo oculto lo que es real, y no podemos negar que en este “hacer salir” hay un acto de provocación por parte de éste, en el cual “desoculta” lo que alguna vez estuvo oculto, o sea, el misterio, y en ese salir lo oculto despeja lo esenciante a toda verdad. El filósofo alemán, además, va a añadir:

³⁹ HEIDEGGER, M. Opcit. 25p

⁴⁰ IONESCO, E. 2010c. Opcit. 87p

⁴¹ HEIDEGGER, M. Opcit, 23p

*“... el hombre está en peligro desde el sino. El sino del hacer salir lo oculto es, como tal, en cada uno de sus modos y por ello necesariamente, peligro”.*⁴²

Esta constante sensación de peligro va a ser uno de los motivos que llevan al hombre al borde de tirarse al vacío, amenazado constantemente no sólo por la naturaleza que lo rodea, sino también por aquello que desoculta y que, al mismo tiempo, le permite sentirse como el señor de la tierra. Mas, volvamos a la extensa dramaturgia de Ionesco y revisemos lo que pasa con este último punto. Para nuestra sorpresa, la mayoría de los textos mencionan como temática central un factor de peligro que viene a alterar el ritmo de los personajes. Por ejemplo, nos encontramos con la obra “*El rey se muere*”, cuando el rey menciona:

*“El rey: Cuando está en peligro de muerte, la hormiga más insignificante se rebela, está abandonada, arrancada bruscamente de su colectividad. En ella también se extingue todo el universo. No es natural morir, puesto que no se quiere. Yo quiero ser.”*⁴³

Mas este peligro de muerte pareciera estar siempre determinado por una situación compleja que ocurre en el exterior, lo cual en algunas obras es definido literalmente como un bombardeo o como una protesta o como una amenaza, y es esto lo que descoloca a los que, por lo general, se encuentran en el interior. Es justamente lo que explica Berenguer, el protagonista de la obra “*El peatón sin gajes*”:

*“En suma, mundo interior y mundo exterior son expresiones impropias, no hay verdaderas fronteras entre estos supuestos dos mundos; Hay una impulsión primera, evidentemente, que viene de nosotros, y cuando no puede exteriorizarse, cuando no puede realizarse objetivamente, cuando no existe un acuerdo total entre el yo de adentro y el yo de afuera, se produce la catástrofe, la contradicción universal, la fractura”.*⁴⁴

⁴² HEIDEGGER, M. Ibid, 24p

⁴³ IONESCO, E. 2010d. Opcit. 239p

⁴⁴ IONESCO, E. 2010a. El asesino sin gajes, Escena para cuatro personajes, La ira. Buenos Aires, Editorial Losada. pp. 29-30

Lo anterior nos permite entrever los dos mundos que se encuentran en la dramaturgia de Ionesco, el de los personajes situados en un interior, y el de la calle en el exterior. Dichos universos no siempre se contraponen sino, más bien, uno determina al otro, generando la sensación de peligro. Lo podemos ver en *“El nuevo inquilino”*, texto escrito en 1955, cuya historia gira en torno al nuevo dueño de un departamento en el centro de la ciudad.

*“Al levantarse el telón hay una batahola bastante grande; se oyen entre bastidores ruidos de voces, de martillos, trozos de frases, gritos de niños, pasos en las escaleras, un organillo, etcétera”.*⁴⁵

Esta “batahola” nos habla de una especie de caos que existe en el exterior del edificio durante toda la obra, hecho que se repite también en la obra *“El peatón del aire”*:

*“El zumbido del avión se ha hecho enorme. Es tan fuerte que cubre sin duda las frases probables siguientes y que no se oyen, de Josefina y del tío-doctor. Estos personajes siguen representando unos instantes sin que se les oiga hablar por el ruido. La escena se oscurece al mismo tiempo que el ruido aumenta y todo queda en tinieblas. Ruido de una bomba que estalla sobre la casita de Berenguer, casita que se alcanza a ver, durante dos segundos, iluminada por el estallido del proyectil, y hasta envuelta en llamas...”.*⁴⁶

Estrenada en 1963, en *“El peatón del aire”* nos encontramos con Berenguer, un personaje que se distingue por protagonizar varias obras de Ionesco. Sencillo y emocional, proveniente de la clase trabajadora, tiende a reflexionar sobre el mundo que le tocó vivir; en esta pieza, en particular, habla sobre el muro invisible que cruzan los muertos hacia el anti-mundo, esto en medio del caos que se desata afuera. Los personajes se encuentran, paralelamente, frente a la presión del paso del tiempo, rol neurálgico en gran parte de la dramaturgia de Ionesco pues se manifiesta como una fuerza rebeladora, imponente y brutal que determina la vida

⁴⁵ IONESCO, E. 2010d. Opcit. 103p

⁴⁶ IONESCO, E. 2010b. *El Rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo*. Buenos Aires: Editorial Losada. 143p

del hombre.

Ahora, en otros casos, nos encontraremos con obras en que ese exterior será literalmente la guerra y todo lo que implica ésta. Es lo que se muestra en la obra “*La joven posadera*”:

“El señor: *Están los temblores de tierra, los accidentes de autos y de toda clase de vehículos, los aviones, las enfermedades sociales, los suicidios voluntarios, la bomba atómica...*

La dama: *¡Sí, ahora también la bomba!... ¡Según parece, nos ha cambiado el tiempo! Ya no es posible distinguir las estaciones, pues eso lo ha trastornado todo...”*⁴⁷

En esta obra el Señor y la Dama se encuentran dialogando en un banco de un parque, reflexionando sobre el porvenir de la sociedad, y de cómo el hombre es la mejor máquina del mundo, quien la comanda, con la explicación de que éste es el espíritu. Esto último se relaciona crucialmente con los comentarios de Heidegger con respecto al rol del hombre en la era técnica:

“Lo que queremos, como se suele decir, es ‘tener la técnica en nuestras manos’. Queremos dominarla. El querer dominarla se hace tanto más urgente cuanto mayor es la amenaza de la técnica de escapar al dominio del hombre”.⁴⁸

También hallaremos textos que se refieren claramente a la Segunda Guerra Mundial y al movimiento nazi. Es el caso de “*La lección*”:

“La sirvienta *(saca un brazalete con una insignia, quizá la svástica nazi): Tome. Si tiene miedo, póngase esto y nada tendrá que temer. (Le coloca el brazalete) Se trata de política.”*⁴⁹

La sirvienta le entrega la insignia al profesor, quien, minutos antes, ha asesinado a una estudiante. “*La lección*” es una obra bizarra, oscura, el profesor da cita a sus

⁴⁷ IONESCO, E. 2010c. Opcit. pp.178-179

⁴⁸ HEIDEGGER, M. Opcit. 10p

⁴⁹ IONESCO, E. 2010c. Opcit. 65p

víctimas, todas ellas estudiantes, a quienes, tras maltratar psicológicamente, va a asesinar por medio de estocadas, mientras la sirvienta, su cómplice, va a vigilar de que no queden rastros del macabro hecho.

Así también, por último, nos encontraremos con obras en las cuales el exterior es tan determinante como en los otros textos, pero, en este caso, el lector nunca podría establecer claramente qué es lo que está ocurriendo o qué fue lo que ocurrió. Los personajes sólo se limitarán a hablar de algunos sucesos acaecidos que han modificado lo antes experimentado, lo cual, por ende, también ha repercutido en sus propias vidas. Esto se presenta en la destacada obra “*Las sillas*”:

*“ El viejo: Son las 6 de la tarde. Es ya de noche. Recordarás que en otro tiempo no era así; todavía era de día a las 9 de la noche, a las 10 y hasta a medianoche”.*⁵⁰

Los personajes del Viejo y la Vieja se van a referir al vértigo que significa vivir en una especie de isla rodeada de agua, donde lo único que pueden ver en el horizonte es la bruma. Como si fuese más bien un escrito beckettiano, los viejos describen una ciudad que se hundió y la luz se apagó, donde sólo se oyen los deslizamientos de barcas en el agua.

2.2. La propuesta técnica en el teatro de Ionesco

Revisando una a una las obras de Eugène Ionesco, parece sorprendente la cantidad de requerimientos técnicos que este autor sugiere a la hora de poner en escena sus textos. Muchas de sus acotaciones se refieren específicamente al uso de recursos técnicos, los cuales, muchos de ellos, debieron haber sido en su tiempo un imposible de poder materializar en escena debido a que no se disponía de la tecnología necesaria para hacerlos realidad. Curiosamente, vistas hoy, las obras de Ionesco se vuelven absolutamente abarcables, económicamente costosas, pero posibles de plantear si se siguiesen al pie de la letra las solicitudes

⁵⁰ IONESCO, E. 2010d. Opcit. 12p

del autor. Y es justamente en el aparato mecanizado en donde se puede apreciar lo que hemos denominado como “lo esencialmente técnico”, ya no sólo en la temática, como vimos anteriormente, sino también en las decisiones estéticas que tomó este dramaturgo, las cuales, sin duda, le dan a sus textos una mirada sumamente contemporánea hasta el día de hoy. Mediante los recursos técnicos podemos responder al significado de “técnica”:

*“A lo que es la técnica pertenece el fabricar y usar útiles, aparatos y máquinas; pertenece esto mismo que se ha elaborado y se ha usado; pertenecen las necesidades y los fines a los que sirven. El todo de estos dispositivos es la técnica, ella misma es una instalación, dicho en latín: un instrumentum”.*⁵¹

La técnica es un medio para lograr un fin, nos dirá Heidegger, y esto es exactamente lo que acontece en el teatro de este autor rumano-francés. Podemos apreciar lo anterior de manera más acotada en sus primeras obras, nos referimos al comienzo de la década de los cincuenta, mientras que las acotaciones se van volviendo mucho más exigentes a medida que van pasando los años. De hecho, se podría plantear que, considerando que la conferencia de Heidegger de “La pregunta por la técnica” se llevó a cabo en 1953, se podría pensar que, dado la enorme contribución filosófica que significó este estudio, lo técnico en la obra de Ionesco va tomando un rol más protagónico en la segunda mitad de la década de los cincuenta, hasta transformarse en un requerimiento intransable en su dramaturgia de los sesenta.

Su primera obra, “*La cantante calva*” (1950), destaca la necesidad de establecer un reloj durante toda la obra:

*“El reloj de chimenea inglés hace oír diecisiete toques ingleses”.*⁵²

Claramente, el reloj va a supeditar el movimiento escénico de los personajes y sonará muchas veces durante la obra, con mayor o menor fuerza, sobresaltando a

⁵¹ HEIDEGGER, M. Opcit. 9p

⁵² IONESCO, E. 2012. Opcit. 19p

los espectadores. Es el paso del tiempo, imparablemente mortal, técnicamente perfecto, que va a subrayar el estado anímico de los personajes.

“Se advierte que hay cierta nerviosidad. Los sones del reloj son más nerviosos también”.⁵³

Escueta, también, será la participación técnica en la obra *“Las sillas”* (1952), donde será, por un lado, el sonido el que aquí planteará la necesidad de una radio y unos buenos parlantes, que permitan entender los hechos exteriores que ocurren en esta farsa trágica. Nos referimos a esta especie de isla en la que se encuentran los personajes, quienes oyen el ruidos de las barcas deslizándose por el agua, además de las olas, hasta oír cómo los cuerpos de estos viejos se precipitan en el agua.

Se oyen por primera vez los ruidos humanos de la multitud invisible: son risas, murmullos, chicheos y tosiqueos irónicos. Débiles al principio, esos ruidos se intensifican, y luego se van debilitando otra vez poco a poco.⁵⁴

Por otro lado, el autor pondrá su acento en la iluminación, solicitando una luz intensa en algunos momentos de la pieza, y subrayando este recurso principalmente en el climax:

“Los ruidos aumentan y luego se abre de par en par, con gran estrépito, la puerta del fondo. Por la puerta abierta no se ve a nadie, pero una luz muy potente invade la sala por la gran puerta y las ventanas, que se iluminan intensamente a la llegada del Emperador”.⁵⁵

Lo mismo ocurre con elseudodrama *“Víctimas del deber”* (1953), donde se denota un cierto interés por lo técnico pero aún de manera recatada. El aparato, en esta ocasión, será un reflector que se encenderá y apagará, y que materializará al retrato de un personaje en el proscenio:

⁵³ IONESCO, E. 2012. Ibid. 76p

⁵⁴ IONESCO, E. 2010d. Opcit. 87p

⁵⁵ IONESCO, E. 2010d. Ibid. 67p

“Un reflector hace surgir de pronto de la sombra, en el extremo izquierdo del proscenio, un gran retrato que no se podía ver sin proyector y que representa, de manera bastante aproximada, un hombre tal como lo describe Choubert de acuerdo con la fotografía que contempla en su mano”.⁵⁶

De aquí en adelante, como veremos a continuación, los requerimientos se vuelven más complejos. Nos referimos, específicamente, cuando surge en 1954 la comedia en tres actos *“Amadeo o cómo salir del paso”*. Lo técnico ya no sólo se verá traducido en un tablero de teléfonos o en un reloj de chimenea con agujas visibles o en la implementación del sonido que permita oír los crujidos provenientes de la habitación de la izquierda, sino en tres otros recursos. El primero se refiere a las exigencias en cuanto a la iluminación:

“Entre los juegos de luz que se ven y el aspecto macabro de la habitación de los dos esposos hay un contraste patente. La luz da matices de plata a los hongos que, entretanto, han crecido también y se han hecho enormes. La luz, los juegos de luz, no parecen venir únicamente de la ventana sino un poco de todas partes: de las paredes, de las juntas del armario, de los muebles, de los hongos, de los pequeños gérmenes de hongos que brillan en el piso, como luciérnagas. Es necesario que el director de escena, el escenógrafo, el especialista en iluminación tengan muy en cuenta esto: la atmósfera de la habitación de los esposos cambia un poco de carácter, evidentemente, pero, no obstante, lo horrible y lo bello deben coexistir en absoluto”.⁵⁷

Llegando al final de la obra, el autor considerará la necesidad de establecer luces en cada una de la viviendas que rodean al edificio, sumado a la aparición de estrellas fugaces y fuegos artificiales.

La segunda exigencia primordial se refiere al cuerpo del muerto, cuyas dimensiones son superiores a las de una persona normal, al nivel de crear espanto en los personajes al ver cómo va aumentando su porte minuto a minuto y va avanzando centímetro a centímetro en el escenario:

⁵⁶ IONESCO, E. 2010c. Opcit. 101p

⁵⁷ IONESCO, E. 2010d Opcit. pp. 245-246

*“Amadeo y Magdalena, mudos de espanto, miran dos pies enormes que salen lentamente por la puerta abierta y avanzan cuarenta o cincuenta centímetros en el escenario”.*⁵⁸

En un principio, los espectadores sólo apreciarán los pies del muerto y cómo éstos van avanzando de izquierda a derecha unos treinta centímetros cada cierto tiempo. Una vez que llega la noche, Amadeo decide aprovechar la oscuridad para sacar el cuerpo por la ventana, por lo que jalará de los pies del cadáver con insistencia y, gracias a un esfuerzo descomunal, vemos finalmente cómo surgen el tronco y las enormes manos. Más tarde, seremos testigos de los hombros y, luego, de una cabeza tan grande que apenas cruzará por la puerta. Para poder plasmar todo lo anterior, será necesaria la creación de un muñeco gigante, que pueda ser manipulado por un grupo de tramoyistas / técnicos durante la representación.

En cuanto al tercer requerimiento, Ionesco nos va a sorprender mencionando que:

*“El cuerpo del muerto enrollado alrededor de la cintura de Amadeo, se ha desplegado como una vela o como un enorme paracaídas; la cabeza del muerto se ha convertido en una especie de estandarte luminoso, y se ve aparecer, por encima de la pared del fondo, la cabeza de Amadeo, elevado por ese paracaídas, y luego sus hombros, su tronco, sus piernas. Amadeo vuela escapando de los policías”.*⁵⁹

Por lo tanto, la marioneta a crear para la primera parte de la obra deberá, al mismo tiempo, tener una movilidad tal que permita la transformación deseada. A lo anterior se suma otros requerimientos: la puerta de la izquierda que cede por la presión continua del cadáver, lo cual deja en el suelo parte del decorado y provoca la caída de yeso del techo, levantando una humareda dentro de la habitación. Finalmente, en la misma mitad de la habitación de la cual proviene el muerto,

⁵⁸ IONESCO, E. 2010d Ibid. 191p

⁵⁹ IONESCO, E. 2010d. Ibid. pp. 272-273

Ionesco solicita al pie de las paredes y en sus alrededores una cantidad importante de hongos enormes, los que crecen en el trayecto de la obra.

Tomando nota de cada uno de los requisitos que el autor menciona para la puesta en escena de esta obra, no podemos dejar de considerar cuán complejo e, incluso, inabarcable podría ser el materializar los elementos técnicos antes mencionados. Éstos explican, quizá, el por qué muchas de las obras que en esta investigación desarrollaremos jamás han sido estrenadas. Lo cierto es que dichos recursos escénicos no están escogidos al azar sino, más bien, vienen a hablarnos de la época en la cual nos encontramos y, con esto, la reflexión que hay detrás.

*“Contribuir a que el inmenso sistema técnico de aparatos de nuestro tiempo que para el individuo es una segunda naturaleza, se convierta en una primera naturaleza para el colectivo...”*⁶⁰

Ya en 1936, Walter Benjamin subrayaba el tema de la reproductibilidad técnica, viendo que, en términos de recepción sensorial, la condición humana estaba condicionada a los cambios históricos y que, por ende, los nuevos recursos tecnológicos que estaban surgiendo, paralelamente, transformaban a los colectivos humanos. Benjamin se va a referir entonces a una primera técnica, la naturaleza, y una segunda técnica que impulsa al hombre a exhortar sus productos naturales, llevándolos paradójicamente a una utilización antinatural.

*“El origen de la segunda técnica hay que buscarlo allí donde, por primera vez y con una astucia inconsciente, el ser humano empezó a tomar distancia frente a la naturaleza. En otras palabras, hay que buscarlo en el juego”*⁶¹

El uso de los medios técnicos van a reflejar, históricamente, el dominio del hombre frente a la máquina sometida. Por su parte, Heidegger va a confirmar lo anterior asegurando que *“la técnica es el destino de nuestra época”*⁶².

⁶⁰ BENJAMIN, W. Opcit. 58p

⁶¹ BENJAMIN, W. Ibid. 58p

⁶² HEIDEGGER, M. Opcit. 24p

En 1955, Eugène Ionesco va a crear dos obras en las cuales nuevamente va a mostrar un acento hacia lo técnico aunque de manera más acotada. Nos referimos a la comedia naturalista “*Jacobo o la sumisión*” y a la comedia en tres actos “*El nuevo inquilino*”. En la primera, el autor va a concentrar su propuesta escénica en el trabajo de iluminación, entregándole las armas para crear y transformar las atmósferas que están implícitas en su dramaturgia. Es así como de una ambiente sombrío pasaremos a una escena verdosa, acuática; luego, de lo anterior se intensificará la oscuridad en el escenario hasta que todo desaparece y se apaga. En el caso de la segunda obra, varios de sus recursos estéticos vienen a hablar de la era técnica a lo largo de su duración: el uso de sonidos que permiten entender lo que ocurre en el exterior, tales como ruidos de voces, de martillos, ciertas frases, gritos de niños, pasos en la escalera, un organillo, etc, van a aportar a la protesta que se está viviendo en las calles. Un radioreceptor, un enorme reloj de chimenea y una infinita variedad de muebles van a llenar a tope el más mínimo espacio en escena: roperos, sillas, biombos, lámparas de pie, montones de libros, entre otros objetos. Ahora, nada de lo anterior pareciera ser un gran desafío en términos técnicos, sin embargo, el autor a continuación va a mencionar:

*“Antes que los peones lleguen a la puerta de la derecha ésta se abre a dos batientes y penetra en el escenario un aparador empujado por una fuerza invisible”.*⁶³

Dos años más tarde, en 1957, nos encontraremos con otro escrito, titulado “*El porvenir está en los huevos*”, donde Ionesco propone lo siguiente:

*“Puede o no abrirse una trampa, o bien el piso puede o no hundirse lentamente y los personajes, sin darse cuenta, ir desapareciendo poco a poco sin interrumpir la acción, o bien puede continuar ésta sencillamente, según las posibilidades técnicas de la maquinaria”.*⁶⁴

Las dos últimas propuestas ya expuestas ameritan, claramente, el acercarse a un escenógrafo con experiencia que pueda hacer realidad, técnicamente hablando,

⁶³ IONESCO, E. 2010d. Opcit. 130p

⁶⁴ IONESCO, E. 2012. Opcit. 175p

las dificultades que puedan presentarse en la etapa de producción. Sea como sea, habrá que encontrar la forma de que dicho requerimiento pueda llevarse a cabo función tras función. Para esto, sin duda, deberán representarse una trama de fuerzas calculable. Dicho de otro modo, Heidegger anunciará:

*“Se dice que la técnica moderna es incomparablemente distinta de toda técnica anterior, porque descansa en las ciencias exactas modernas”.*⁶⁵

Este “sacar de lo oculto” aquello que no se produce a sí mismo, se presenta ante nosotros en estado de desocultamiento y, mediante este aparecer, surgirá como interpelación liberadora, cuya constelación nos hablará de lo esencial de la verdad.

En 1958, Ionesco nos presentará su siguiente creación, *“El asesino sin gajes”*. En esta obra, el autor solicitará el uso de la estereofonía, con el objetivo de hacer presente la atmósfera sonora del exterior por medio de palabras y ruidos que vienen de la calle, además del sonido del viento, de un tranvía, de la lluvia, de vidrios rotos, de disparos, de la puerta de la taberna, gritos, de un cuerpo que cae al agua, murmullos, pasos, un carro policial (que frena bruscamente), ladridos y aullidos de un perro, la radio, el sonido de un camión que frena bruscamente, vehículos que se ponen en marcha, una motocicleta, el ascensor, pataleos, una escuela de niños, una puerta, una sirena, gritos de la multitud. Asimismo, durante gran parte de la duración de esta obra de tres actos, uno de los personajes, el arquitecto sacará de su bolsillo un receptor y se lo llevará al oído, quedando en el bolsillo un trozo de hilo telefónico. Por otro lado, el primer acto de la obra girará en torno al uso de la iluminación a través de luces fuertes, blancas y azules, deslumbrantes y densas, además de luces rojas que van a resaltar las siluetas que deambulan por las calles. Sorpresivamente, Ionesco propone el uso de una proyección, cuando solicita que la iluminación permita la aparición de un estanque en el fondo del escenario.

⁶⁵ HEIDEGGER, M. Opcit. 15p

Asimismo, en “*El rey se muere*” (1962), no será el sonido de latidos de un corazón lo que presente mayor complejidad, sino cuando Ionesco agregue:

“La grieta del muro se agranda, aparecen otras. Un paño de pared entero puede derrumbarse o borrarse”. P105

Las acotaciones también exigirán la desaparición, al final de la obra, de las puertas y paredes que fueron parte de la sala del trono del personaje principal. Ahora, hemos dejado para el final las que serán las obras más complejas en lo que a *esencialmente técnico* se refiere. Lo mencionado en las páginas anteriores será simple al lado de las necesidades que el autor aquí va a determinar. Nos referimos a “*Rinoceronte*” (1959) y “*El peatón del aire*” (1962). En “*Rinoceronte*”, el trabajo de sonido desde un comienzo será desafiante, puesto que se planteará desde una lejanía el resoplido de un animal fiero, además de corridas precipitadas que se irá acercando al lugar e los hechos. Los ruidos de galope, de berridos, de aliento enajenado van a poco a poco entrever que el animal del cual nacen cada uno de estos ruidos se refieren a un rinoceronte. Y, minutos más tarde, no será uno sino muchos rinocerontes los que emitirán dichos sonidos. Si el diseño sonoro ya proponía cierta dificultad, lo escenográfico experimentará un cambio importante:

“Se ven hundirse los peldaños de la escalera bajo un peso sin duda formidable. Se oyen, viniendo de abajo, berridos angustiados. El polvo, provocado por el hundimiento de la escalera, al disiparse, dejará ver el palier de la escalera suspendido en el vacío”.⁶⁶

Apreciando con detenimiento lo anterior, surgen una serie de preguntas en torno al modo de hacer realidad lo que el dramaturgo rumano-francés propone y, así también, la interrogante de cómo lograr que estos efectos se lleven a cabo función tras función. Y es ahí donde la técnica podría darnos una solución más acuciosa y operativa. Mientras tanto, siguen sumándose los requerimientos: se escuchan carros de bomberos que avanzan y se detienen bruscamente. Luego, la situación

⁶⁶ IONESCO, E. 2009. *Rinoceronte*. Buenos Aires, Editorial Losada. 99p

se traslada a un cuarto de baño, donde oímos berridos y ruidos de objetos que se caen y se rompen. De repente, cuando el protagonista, Berenguer, va a huir aterrado y va a cerrar la puerta, el autor añade:

“Berenguer ha logrado cerrar la puerta. El cuerno le ha atravesado la chaqueta. En el momento en que Berenguer logra cerrar la puerta, el cuerno del rinoceronte la atraviesa. Mientras la puerta se mueve bajo el empuje constante del animal, continúa el escándalo en el cuarto de baño y se oyen berridos mezclados con palabras apenas comprensibles como: “estoy furioso”, “cretino”, etc”. p.143

Y cuando creíamos que nada más podría sorprendernos, Ionesco anuncia la aparición del rinoceronte, vemos la cabeza del animal y, rato después, muchas cabezas de rinoceronte rodeando la ciudad.

*“Se oyen los ruidos poderosos de la corrida de rinocerontes. Sin embargo, esos ruidos está musicalizados. Sobre la pared del fondo se ven aparecer, y después desaparecer, cabezas de rinocerontes estilizadas que, hasta el final del acto serán cada vez más numerosas. Al final, se fijarán cada vez más tiempo hasta que, por fin, llenando la pared del fondo, se fijarán definitivamente allí. Esas cabezas deberán ser cada vez más bellas a pesar de su monstruosidad”.*⁶⁷

Hacia el final de esta pieza de tres actos, se oirán ruidos por todas partes, ruidos aterradores de rinocerontes que, al mismo tiempo, tendrán cierta musicalidad, cierto ritmo. Paralelamente, se sacudirá violentamente.

Mientras tanto, en *“El peatón del aire”* (1962), la edición menciona que existió en 1963 un encargado de los efectos especiales, cuyo nombre es Guy Bert. Y es que esta producción requerirá, técnicamente, un gran trabajo de sonido, iluminación y, principalmente, de escenografía. En lo que se refiere a lo sonoro:

⁶⁷ IONESCO, E. 2009. Ibid. pp.189-190

“Han de oírse los ruidos, muy apagados, de los trenes que pasan por el fondo del valle, a lo largo de un río pequeño, pero navegable, que tampoco se ve, desde luego, pero cuya presencia puede sugerirse mediante el sonar atenuado de las sirenas de los barcos”.⁶⁸

A lo anterior se suman el zumbido de un avión que irá intensificándose durante una de las escenas; más tarde, sonido de bombas, proyectiles, ruidos de truenos y de bombardeos.

En cuanto a la iluminación, cuando una de las bombas cae en la casa de Berenguer, debiese apreciarse el estallido y quedar el lugar envuelto en llamas. Luego, vemos fuegos artificiales que aparecen y desaparecen, además de resplandores rojos y sangrientos. Por último, un proyector va a iluminar a un par de personajes en escena, buscando acentuar el ambiente de desolación.

Finalmente, lo escenográfico, donde se utilizará un enorme telón de fondo, el cual, como proyector de cine o como una larga cinta, irá corriéndose hacia un lado, distinguiéndose cada uno de los elementos que se encuentra en la ciudad. Se visualizarán los cables de un teleférico y, sobre sus cables, dos vagonetas que suben y bajan.

“Continúan su paseo, y ven al otro lado un palacio con torres, de estilo fantástico, entre bosques, praderas con vacas inmóviles que miran; se ve subir un tren de cremallera con vagoncitos de colores diferentes: el telón de fondo se sigue desplegando y se ve en la colina de enfrente una Torre Eiffel diminuta, un globo rojo que se echa a volar, un lago azul, una cascada, la terminal de un teleférico, se ve pasar un cohete diminuto con luces que hacen guiños, etc., luego más bosques con árboles en flor”.⁶⁹

Como se podrá apreciar, lo escenográfico está lleno de detalles, cada uno de ellos traducidos en una pieza técnica que permita hacer realidad el entorno que aquí se va rebelando. Llegando a la última parte de la obra, el telón nos presentará unas ruinas humeantes tras el combate, algunas casas, una catedral y un volcán que

⁶⁸ IONESCO, E. 2010b. Opcit. 128p

⁶⁹ IONESCO, E. 2010b. Ibid. pp.159-160

hechan humo. ¿Era posible plantear en escena algo parecido a lo que este autor añadía en sus acotaciones? ¿O nos encontramos justamente hoy en un momento histórico en el cual la tecnología -que ha dado pasos agigantados en las últimas décadas-, a través de los recursos técnicos, nos permite materializar lo que hace cincuenta años atrás parecía simplemente una broma o una locura?

CAPÍTULO III

LA TÉCNICA Y SU ESPLENDOR ESTÉTICO EN LA OBRA “DELIRIO A DÚO”

Tras realizar una revisión de la obra teatral de Eugène Ionesco en el capítulo anterior, hemos logrado establecer que, en general, no sólo las temáticas que inspiran sus textos nos hablan de un encuentro con lo técnico sino también, rescatando cada una de las acotaciones que el autor describió para situar sus piezas, podemos entrever que muchas de sus sugerencias plantearon ciertos signos de tecnificación, muchos de los cuales, vistos a la distancia, debieron haber sido cuestionables en la época en que las obras salieron a la luz. Sin embargo, si miramos hoy dichas propuestas, es seguro que todas ellas son realizables con los adelantos técnicos y tecnológicos con los que hoy contamos. ¿Fue entonces Ionesco un visionario? Sabiendo que los temas en torno a la técnica fueron un atractivo importante para el mundo intelectual de la época de la post guerra, no sería extraño que gran parte de los escritos realizados por este dramaturgo rumano-francés hayan estado inspirados en la definición instrumental y antropológica de la técnica.

“La representación corriente de la técnica, según la cual ella es un medio y un hacer del hombre, puede llamarse, por tanto, la definición instrumental y antropológica de la técnica”.⁷⁰

Por lo tanto, cuando hablamos de técnica, no sólo nos referimos a un medio para obtener un fin sino que, al mismo tiempo, es un hacer aparecer por parte del hombre, que involucra la acción de ocasionar

“Ahora hasta el cultivo del campo ha sido arrastrado por la corriente de un cultivar de otro género, un cultivar (encargar) que emplaza a la Naturaleza. La emplaza en el sentido de la provocación. La agricultura es ahora industria mecanizada de la alimentación. Al

⁷⁰ HEIDEGGER, M. Opcit. 10p

aire se lo emplaza a que dé nitrógeno, al suelo a que dé minerales, al mineral a que dé, por ejemplo, uranio, a éste a que dé energía atómica, que puede ser desatada para la destrucción o para la utilización pacífica”.⁷¹

El extracto anterior, proveniente de la conferencia titulada “*La pregunta por la técnica*” del filósofo alemán Martin Heidegger, confirma cuánta participación tiene el hombre para que este “*instrumentum*” acontezca mediante la provocación del salir lo oculto. Entonces describe tal acontecimiento como una industria mecanizada, o sea, que se elabora sistemática y calculablemente por medio de pasos que impulsarán su representación. Y, precisamente, revisando el material teatral de Ionesco, nos encontramos con la que podríamos definir como la obra más significativa en torno a lo esencialmente técnico, nos referimos a “*Delirio a dúo*”, pues de principio a final propone una tecnificación o, más bien, una mecanización, en términos de puesta en escena. Mientras los personajes se enfrentan narrando su acontecer, su entorno se va transformando minuto a minuto, lo cual va a considerar un importante equipo humano tras bambalinas que pueda dar vida, mediante un sistema mecanizado, la catástrofe que se está siendo palpable: la guerra. Ahora, lo interesante es que esta obra se distingue de las demás porque el autor pone al servicio su propio trauma, sus recuerdos y su imaginario, y los articula en una pieza teatral única. Pero, ¿por qué la temática de la técnica pareciera ser una constante en la dramaturgia de Eugène Ionesco? Para entenderlo, vamos a relacionar su propia experiencia con una situación bélica transcurrida un tiempo atrás, con el objetivo de profundizar en el por qué de

3.1. Las imágenes de la guerra

Una tarde tranquila en Shuja'iyya. Personas que deambulan por las calles. Niños jugando, revoloteando por el espacio. A lo lejos, un zumbido que parte lejano, se descubre magnéticamente como aullido continuo, y termina como estruendo

⁷¹ HEIDEGGER, M. Ibid. 16p

devastador y perentorio. Explosión. El fuego empieza a avanzar, sus moléculas incandescentes van a trepar por los caminos, los edificios, los muebles, la ropa, entre hombres y mujeres que huyen despavoridos, sus partículas de materia combustible van a arrasar niños pequeños, cuyos cuerpos se ven abrazados por una ceniza envolvente y mortal. El humo de negro espesor se va esparciendo por todo el lugar y se levanta hacia lo alto, anunciando la catástrofe. Un niño, quien se encuentra tumbado en el que fuese su hogar, torpemente intenta incorporarse, trata de sacar el polvo de sus ojos y cae nuevamente, vemos su mirada atolondrada, perturbada, sus oídos sólo perciben un pito ininterrumpido y ensordecedor. Afuera los disparos continúan, bombazos a lo lejos. El niño en shock.

En pos de conectar la temática de la guerra con la experiencia vivida por Ionesco en su infancia, recordemos lo vivido en la franja de Gaza en 2014, uno de los hechos noticiosos que más nos han impactado últimamente. Me refiero al conflicto ocurrido entre Israel y Palestina. El presidente palestino Mahmoud Abbas, en aquel entonces, en medio de la catástrofe, mencionó que las muertes en Shuja'iyya, distrito localizado al este del centro de Gaza, se deberían calificar como una masacre. Por su lado, el Primer Ministro Israelí, Benjamín Netanyahu, prometió que sus tropas continuarían avanzando cuanto fuese necesario, que era Hamas y no Israel el responsable de que las operaciones persistieran. Mientras, en la ciudad de Gaza, hay escenas de pánico en el área de Shuja'iyya, la gente intenta huir de ese territorio. Más de 80 mil personas habían dejado sus hogares en busca de refugios y cobijo. Testigos cuentan que los cuerpos yacían en las calles, habían ambulancias en algunos sectores que intentaban recoger a los heridos y los cadáveres que yacen tendidos. Shuja'iyya es también denominada como una especie de fortaleza, el epicentro desde el cual eran lanzados los misiles hacia Israel. Por cierto, en este conflicto, quienes sufren y reciben la peor parte son los civiles. Más de 400 muertos, muchos de ellos inocentes que se encontraban ubicados en lugares que, minutos más tarde y de manera intempestiva, fueron trágicamente bombardeados. Entre los que permanecen con vida, el pánico abunda como la peste. ¿Y qué ocurre con las experiencias vividas

de aquellos que han quedado vivos? ¿Cuáles son las imágenes que cada uno de estos seres ha registrado en su retina? ¿Qué van a percibir estos cuerpos receptores, qué sensaciones y sentimientos se verán más tarde restituidos en movimiento? ¿Qué trabajo de reconstrucción de memoria puede nacer a partir de esto y cómo los recursos técnicos aportan en establecer una reflexión más significativa?



Para comenzar a contestar mis interrogantes, me dirijo a “*Materia y memoria*” de Henri Bergson, connotado filósofo francés de la primera parte del siglo XX, quien nos dice:

“Todas estas imágenes obran y reobran las unas sobre las otras en todas sus partes elementales, según leyes constantes, que llamo leyes de la naturaleza; y cómo la ciencia perfecta de estas leyes permitiría, sin duda, calcular y prever lo que pasará en cada una de estas imágenes, su porvenir deberá estar contenido en su presente y no añadirle nada nuevo”.⁷²

⁷² BERGSON, H. 2006. *Materia y memoria*, ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu. Buenos Aires, Editorial Cactus. 33p

Si analizamos lo comentado por Bergson, confirmamos que todo lo que ocurre alrededor va a determinar nuestro presente continuo. Nuestros cuerpos reciben lo que viene desde el exterior, desde este punto de vista, al igual que una esponja absorbe las nimiedades visibles e invisibles del ambiente. Nuestros cuerpos, viéndose enfrentados a la vivencia de diversas experiencias se transformarán, a manera de puzzle, en pieza crucial dentro de una imagen fáctica que nos hará, por tanto, ser partícipes de un acontecimiento histórico. Son estas imágenes las que determinarán una realidad. Bergson mencionará con respecto a la imagen:

“...existe una de ellas que contrasta con todas las otras por el hecho de que no la conozco exclusivamente desde afuera por percepciones, sino también desde adentro por afecciones: es mi cuerpo”.⁷³

Así, entendemos que el cuerpo es una imagen que forma parte de la materia y que nuestro presente es, esencialmente, sensoriomotor. La materia, por tanto, va a consistir en la agrupación de imágenes y percepciones del mundo exterior. Se entiende, entonces, que situaciones como las que se vivieron en la franja de Gaza, dejaron huellas imborrables en los cuerpos de quienes perciben minuto a minuto la tragedia. Los sujetos se ven en presencia de imágenes que determinarán una realidad escalofriante del mundo exterior.

Variadas serán, entonces, las maneras de que el cuerpo restituya el movimiento según su entorno. En un par de horas, por ejemplo, un sujeto puede establecer un número de acciones que generarán distintos flujos, impactando irreversiblemente en la vida de los demás. Otros proyectarán dichos movimientos en grandes acciones como la formación de organizaciones, algunos centrarán sus vidas en la investigación o en la educación, otros salvarán vidas. Si nos adentramos en lo artístico, algunos transformarán sus imágenes en la creación de una partitura, otros en la elaboración de una pintura, algunos en la construcción de un escrito. Pero ya vamos a volver sobre este punto más adelante. Lo importante, por ahora, es comprender que, al ser nuestro cuerpo un objeto que tiene como destino el mover otros objetos, es nuestro deber el ocupar un lugar privilegiado frente a ellos.

⁷³ BERGSON, H. Ibid, 33p

Pero, cuando nos referimos a situaciones intensas como la guerra o cualquier tipo de conflicto bélico, donde los cuerpos se ven rodeados de desastre, ¿qué ocurre con aquellos individuos cuyas imágenes de la catástrofe están determinadas por un espacio específico? Me refiero a aquellos espacios de la subjetividad que van a impactar en el ser humano provocando un reorden distinto del mundo y determinando el devenir de quienes lo viven. ¿Cuál será la posibilidad de distanciarse? ¿Tendrá el sujeto algún lugar activo bajo la sumisión de imágenes de ese respectivo espacio? ¿Serán estos espacios posibles potencialidades que están ahí en la conciencia del sujeto para salvarse? ¿De qué forma estos lugares producen memoria?



Dado a que mis intereses personales se centran en los estudios teatrales, no puedo dejar de relacionar lo que hasta aquí menciono con la infancia de uno de los dramaturgos más importantes del siglo XX. Me refiero a Eugène Ionesco. Escritor rumano que fue denominado como uno de los pilares del teatro del

absurdo, además de ser figura crucial del teatro de avanzada en Francia a mediados del siglo pasado. Su obra, *“La cantante calva”*, es una de las más representadas en el mundo entero. Este dramaturgo, a la edad de 9 años, experimentó la Primera Guerra Mundial. Se podría decir que, al igual que las situaciones que hoy se viven en Shuja'iyya, Ionesco vivió un período de su vida inmerso en medio del conflicto, en un lugar físico, la calle Blomet en París, que en varias ocasiones fue epicentro del pánico y del terror. Las experiencias vividas en dichas circunstancias van a ser comentadas en algunas pocas entrevistas y diarios personales y, luego, años más tarde, tematizadas directa o indirectamente en piezas de teatro que van a plantear un trabajo de reconstrucción de memoria por parte de este autor, cuyo denominador será lo esencialmente técnico.

*“The war was still on. There were Big Berthas and planes flying over the city. They scared us silly”.*⁷⁴

Una de las imágenes imborrables de la memoria de Ionesco fueron estos Big Berthas, en alemán Dicke Bertha, nombre al cual se le da a un tipo de pieza de artillería alemana creada a finales de la Primera Guerra Mundial, que se caracterizaba por contar con un corto cañón y por un potente propulsor, capaz de lanzar, al mismo tiempo, una enormidad de proyectiles hacia trayectorias que abarcaban enormes distancias.

⁷⁴ Anexo. Entrevista, efectuada en 1961 por la CBC Radio de Canadá. *“La guerra aún seguía. Habían Big Berthas y aviones sobre la ciudad. Nos asustaron tremendamente”*.



Cuando la periodista le pregunta si estaba aterrorizado, Ionesco le contesta:

*“Terribly so. A child’s fears, not nightmares. Real fear. Once a shell from a Big Bertha fell in Vaugirard Square, 40 metres from our home. We lived on the sixth floor of a small hotel”.*⁷⁵

Lo cierto es que podemos llegar a imaginarnos que un proyectil de esta envergadura revienta a metros de nuestra casa, pero, claramente, nuestra mente no llega a vislumbrar en lo más mínimo el nivel de excitación que esto podría producir en nosotros. Reflexionamos en cuánta crudeza puede tener la imagen de un lugar en un ser humano. Cuando los fragmentos que quedan en la conciencia tienen un carácter de ruina.

*“Ya es de antigua data la descripción de un estado que sobreviene tras conmociones mecánicas, choques ferroviarios y otros accidentes que aparejaron riesgo de muerte, por lo cual le ha quedado el nombre de ‘neurosis traumática’. La horrorosa guerra que acaba de terminar la provocó en gran número, y al menos puso fin al intento de atribuirla a un deterioro orgánico del sistema nervioso por acción de una violencia mecánica”.*⁷⁶

⁷⁵ Anexo. p.18 : *“Muchísimo. No me refiero a pesadillas, sino a terrores de niño. Terror real. Una vez un proyectil proveniente de un Big Bertha cayó en la plaza Vaugirard, a 40 metros de distancia de nuestra casa. Vivíamos en el sexto piso de un pequeño hotel”.*

⁷⁶ FREUD, S. 2001(9). Obras completas, tomo XVIII. Argentina, Editorial Amorrortu.12p

Freud nos dice que la neurosis traumática nace a partir de una experiencia vivida por un sujeto, en donde el factor sorpresa va a tener una importancia tal que va a determinar la gravedad de causación en el individuo. Este factor sorpresa, denominado también terror, se instala en el sujeto cuando éste corre peligro de muerte sin estar preparado.

"I recall one evening, I was terrified. My mother came home from work. To calm me down, we went into the streets to run errands. Seeing the lights and shoppers put me at ease".⁷⁷

Las personas que viven un terror así de grande, sienten la amenaza de muerte de manera constante. Es más, cuando la periodista le consulta a Ionesco si los recuerdos de infancia marcan a un hombre, éste le responde afirmativamente y menciona que las marcas son profundas. Perturbación, trastorno, alteración, podrían ser algunos de los calificativos que la percepción dibuja en el individuo en forma de imagen frente a hechos como éstos, como una especie de sombra que persigue al sujeto por siempre. Ionesco nos revelará:

"I also feel in constant danger. I'm never completely at ease with either myself or the world around me".⁷⁸

Volvamos a lo expuesto por Freud, éste nos menciona que todos contamos con una vesícula viva que está dotada de una protección antiestímulo en relación con el mundo exterior. Dicha protección va a estar siempre atenta, resguardando al sujeto de la recepción de los estímulos que vienen desde el exterior. Ahora, la conducta del individuo va a sufrir cambios importantes si las excitaciones internas provenientes de ese estímulo exterior son demasiado grandes.

"Llamemos traumáticas a las excitaciones externas que poseen fuerza suficiente para perforar la protección antiestímulo".⁷⁹

⁷⁷ Anexo. p.18: "Recuerdo una noche, estaba aterrado. Mi madre vino a casa del trabajo. Para calmarme, nos fuimos por las calles a entregar recados. El ver las luces y compradores, me dio alivio".

⁷⁸ Anexo. p.18: "También siento un peligro constante. Nunca estoy completamente cómodo ni conmigo mismo ni con el mundo que me rodea".

⁷⁹ FREUD, S. Opcit. 29p

La investigación realizada por Sigmund Freud centrada en la neurosis traumática, concibe que esta última va a ser el resultado de una extensa ruptura de la protección antiestímulo. De aquí surge la teoría del *shock*, la cual atribuye valor al terror y al peligro de muerte. En los escritos realizados por Ionesco en Bucarest antes y alrededor de 1940, el dramaturgo rumano menciona:

“ Me pregunto cómo se va a poder escapar. En nuestro cielo, la amenaza.

*El peligro se acerca, nos rodea, se estrecha cada vez más. Seremos aplastados, ¿cómo resistir y durar moralmente, cómo conservar la confianza, cómo no ceder, cómo creer en la injusticia? Incluso si resistiese, si llegase a poder escribir libros, un día, si puedo llegar a expresarme públicamente, ¿se me escuchará con suficiente atención, se me creerá, emocionará? De todas maneras, yo no podría afrontar el tiempo, no podría resistir a los siglos. Quizá pudiera, todo lo más, salvar mi vida personal en ese diluvio. Pero, conmigo, no podría salvar las morales en que creo, la cultura a la que estoy unido”.*⁸⁰

3.2. La acción de memoria activa mediante la escritura

La transformación en lenguaje de la experiencia vivida por los habitantes de Shuja'iyya va a ser más compleja que la experiencia en sí, pues habrá fracturado sus consciencias. Al menos, en el caso de Ionesco, las imágenes finalmente lograrán ser sometidas al lenguaje, liberando su memoria a través del escrito mismo. Su vivencia particular vendrá a establecer imágenes que, por ende, se verán traducidas en palabras. Sacadas de su contexto original, las imágenes se reestructurarán hacia una nueva totalidad, resemantizadas en un concepto amplio, involucradas en algo nuevo. La escritura, por tanto, se transformará en la memoria en imágenes y éstas, a medida que son comunicables, se conceptualizarán como memoria activa.

⁸⁰ IONESCO, E. 1969. Diario II. Madrid, Editorial Guadarrama. 58p

Paralelamente a la temática de la memoria, me parece pertinente hablar también del concepto de la experiencia. Para esto, me acerco al ensayo “*Sobre algunos temas en Baudelaire*” de Walter Benjamin, filósofo y crítico literario alemán, quien nos dice:

*“...se considera la estructura de la memoria como decisiva para la experiencia. En efecto, la experiencia es un hecho de tradición, tanto en la vida privada como en la colectiva. La experiencia no consiste principalmente en acontecimientos fijados con exactitud en el recuerdo, sino más bien en datos acumulados, a menudo en forma inconsciente, que afluyen a la memoria”.*⁸¹

Benjamin nos dirá en sus primeros escritos que la vida es la suma de variadas experiencias. Pero nos aclara que, cuando hablamos de experiencia, nos referimos a la máscara de los adultos, siempre imperturbable, siempre inexpresiva, pues, habiéndolo vivido todo, éstos ya no se sorprenden de lo que ocurre a su alrededor. Como si sus aparatos sensitivos se hubiesen dormido, vanagloriándose de lo que ya han experimentado hasta hace un tiempo atrás. Es por esto que un Benjamin joven y enérgico mencionará que la lucha es contra el enmascarado, contra la carencia de ímpetu y de ideología. Compara a los adultos con el filisteo, aquel que, sin ya un sentido en la vida, se cobija en la cotideaneidad de la rutina. El filósofo alemán vociferará que la experiencia no puede despojarnos de nuestra voluntad y nos invita a abrir nuestros sentidos, a mantenerlos despiertos.

*“La experiencia sólo carece de sentido y sólo está abandonada por el espíritu para el que de hecho carece de espíritu”.*⁸²

Entonces Benjamin se pregunta si estamos viviendo de la misma forma que aquellos cuyo yo indolente no conocen su espíritu o que, más bien, habiéndose manifestado su espíritu en sus sueños de juventud a través de ideales, esperanzas, compromisos, han lanzado su vida por el despeñadero. Nos referimos

⁸¹ BENJAMIN, W. 1999. Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, Editorial Leviatan. pp. 9-10

⁸² BENJAMIN, W. 2007. Obras, libro II/Vol. 1. Madrid, Editorial Abada. 55p

a una voz interior que nos habla de experimentar el espíritu y de comprender que hay algo mucho más allá que la simple experiencia, valores a los cuales debemos ofrecer nuestro servicio. Y cuanto más le cueste a un individuo alcanzar la inmensidad de sus sueños, tanto más encontrará su espíritu en su diario andar.

*“Una vez más diremos: conocemos sin duda otra experiencia. Puede ser hostil frente al espíritu y destruir muchos sueños, pero es lo más bello, y lo más intangible e inmediato, dado que nunca carecerá de espíritu si es que nosotros permanecemos jóvenes. Uno solamente se experimenta a sí mismo, dice al final de su camino Zaratustra”.*⁸³

Es así como nuestros cuerpos enfrentados a diversas experiencias, no sólo se transformarán en pieza crucial de una imagen fáctica que nos volverá partícipes de un acontecimiento histórico sino, además, las resonancias internas que han obrado en nuestras conciencias van a, posteriormente, hacernos reobrar en nuestro presente y porvenir, volviéndonos activamente decidores de nuestras acciones a ejecutar. Para entender lo anterior, Benjamin va a elogiar el aporte de Marcel Proust, crítico, novelista y ensayista francés, reconocido por su obra *“En busca del tiempo perdido”*. Éste anuncia que existe en todo individuo una *vita activa* y una *vita contemplativa*, y que dependerá de las circunstancias del azar de que cada ser humano pueda adueñarse de su propia experiencia y de transformarla en memoria activa.

Entiendo, entonces, que es un acto de memoria el que ocurre cuando Ionesco toma su vivencia de infancia en medio de la guerra para crear su obra teatral *“Delirio a dúo”*. En ésta, una pareja, Él y Ella, se ven encerrados en una habitación en medio de gritos, disparos de armas de fuego y estruendos que provienen de la calle. Ambos se ven enfrentados a un mundo exterior que les afecta, un mundo exterior que los desequilibra. En medio de tal torbellino, uno a otro se recrimina el haber tomado la decisión de seguir sus vidas juntos. Una vez más, Ionesco pone sobre la mesa temáticas como la angustia, la desolación, la incomunicación, siempre con un sentido agudo por el ridículo verbal, pero, en esta ocasión, expondrá la delirante manera en que sus personajes van a negar la realidad, sin

⁸³ BENJAMIN, W. Ibid. 56p

preguntarse nunca por las razones específicas de lo que está ocurriendo en el exterior. Nos encontramos, así, frente a los 'sin memoria' que pululan por todas partes. Aquel individuo de hoy, materialista, individualista, un sobreviviente en el peor sentido de la palabra, que no se involucra en el tiempo histórico. Entendemos, entonces, que Ionesco no sólo intenta liberarse de su memoria a través de su escritura sino, además, busca la constitución de un lenguaje de imágenes que van a mitificarse como claro gesto político.



Nos vemos en medio de un torbellino que va aumentando. De repente, lo que parecía un lugar seguro se va a volver epicentro neurálgico de la catástrofe.

*“Los ruidos de fuera se intensifican, las vociferaciones, los disparos que se han estado oyendo vagamente a lo lejos se han acercado, están bajo la ventana”.*⁸⁴

Las explosiones se van aproximando, se vuelven cada vez más fuertes. Una bala que viene de afuera rompe el vidrio de una ventana. Nos preguntamos de qué guerra estamos hablando, en qué lugar nos encontramos. Los personajes miran al exterior: hay tres muertos, uno de cada bando, y un neutral que iba pasando. Nos

⁸⁴ IONESCO, E. 2010b. Opcit. 347p

enteramos, entonces, de que Él y Ella se encuentran en una habitación en la frontera de dos barrios, literalmente entre dos fuegos.

“Un proyectil atraviesa la ventana y los postigos y cae en el centro del piso. Se quedan mirando el proyectil”.⁸⁵

¡Una granada! Sin duda se nos viene a la mente, los Big Berthas de los cuales Ionesco se refería en la entrevista de 1961, mismo año, por cierto, en el cual escribe esta obra.

“...sigue cayendo cascote del techo. Por fin, la habitación se quedará sin techo. Y sin paredes. Se podrá ver, en su lugar, algo a modo de escaleras, siluetas, acaso banderas”.⁸⁶

El espacio en que Él y Ella se encuentran ocultos es, finalmente, destrozado, quedando los personajes expuestos a la realidad. Sin embargo, en lugar de huir o de celebrar algún triunfo, como lo hacen otros personajes secundarios que aparecerán más tarde en la obra, Él y Ella optan por empujar el armario y correr el colchón de la cama para tapar los agujeros provocados por el derrumbe y los disparos y, así, permanecer recluidos en su universo. Luego dirán:

*“Ella: Nos van a llevar presos. Nos van a matar.
Él: No hemos hecho nada.
Ella: No hemos hecho nada.
Él: Precisamente por eso”.⁸⁷*

Volvamos al anuncio de Proust en relación a la *vita activa* y la *vita contemplativa*. Claramente, Ionesco nos está hablando de dos seres con una vida única y exclusivamente contemplativa. Dicha contemplación va a estar unida a otra gran expresión: la *memoire involontaire*. Nos referimos a aquellos individuos que están aislados de todos los sentidos, conservando sólo ciertas huellas de la situación que fue experimentada. Opuestamente, nos encontramos con la *mémoire volontaire*, es decir, el recuerdo voluntario, aquello que ha sido vivido expresa y

⁸⁵ IONESCO, E. 2010b. Ibid. 357p

⁸⁶ IONESCO, E. 2010b. Ibid. 366p

⁸⁷ IONESCO, E. 2010b. Ibid. 371p

conscientemente, aquello que ha sido una experiencia vivida. Es así como Benjamin nos va a aclarar que la función de la memoria es proteger las impresiones. Mientras que el recuerdo va a tender a diluirlas, la memoria va a intentar conservarlas. La memoria va a transformarse, entonces, en un decisivo encuentro de tiempos: la colisión de un presente activo con su pasado reminiscente.

Se podría establecer que una de las claves para entender la obra "*Delirio a dúo*" la encontramos en un par de textos que, pese a parecer simples enunciados que forman parte de un total, van a dar cuenta de la crítica social y política que Ionesco está proponiendo. Éste será justamente su acto de memoria frente al espacio que una vez lo determinó. Me refiero a un momento en que Él le recriminará a Ella:

"No tienes memoria o finges no tenerla".⁸⁸

Eugène Ionesco tomará la historia en sus manos, estableciendo una posibilidad de lenguaje traducido en imágenes como medio para transformar un espacio que ha producido una situación de *shock* en un lugar que va a construir memoria activa. Hablamos, por lo tanto, de un lenguaje espacial que provocará conciencia y reflexión. Por lo tanto, el sujeto sí tiene un lugar activo frente a los objetos que están puestos ante él pues éstos no sólo determinarán una experiencia vivida sino que van a estructurar una memoria. El individuo sí se puede salvar, produciendo su propia historia, sí puede gritar de espanto antes de sucumbir, sí puede detener la pesadilla con su propia persona espiritual y física, colocando la experiencia del *shock* en el centro de su creación artística. Es precisamente un trabajo de memoria el subvertir la propia continuidad, sólo así podrá reconstruirse en acto poético.

"Se trata de esa cosa inadmisibles, increíble, de que aquello haya podido ser, de que aquello ya no sea. Intento reunir y reconstruir un mundo con estos restos, para testimoniar que aquello fue".⁸⁹

⁸⁸ IONESCO, E. 2010b. Ibid. 351p

⁸⁹ IONESCO, E. 1969. Opcit. 38p

3.3. La propuesta estética que anuncia la era técnica

Habiendo investigado en una parte de la vida de Eugène Ionesco, hemos comprendido que la presencia de signos técnicos en sus obras de teatro no fueron puestos ahí de manera antojadiza sino que surgen como necesidad de materializar una memoria activa frente a hechos vividos en el pasado, los que, por su grado de reflexión, continúan resonando en el presente. Es lo que ocurre con la obra *“Delirio a dúo”*, cuya atmósfera girará en torno a la sensación de peligro en el que se encuentran estos dos personajes cuando, al comienzo, entendemos que en el exterior de la habitación se escucha cómo la ciudad se viene abajo tras los ataques que va sufriendo.

*“Lo que amenaza al hombre no viene en primer lugar de los efectos posiblemente mortales de las máquinas y los aparatos de la técnica. La auténtica amenaza ha abordado ya al hombre en su esencia. El dominio de la estructura de emplazamiento amenaza con la posibilidad de que al hombre le pueda ser negado entrar en un salir lo oculto más originario, y de que este modo le sea negado experimentar la exhortación de una verdad más inicial”.*⁹⁰

Dado lo expuesto anteriormente, nos queda claro que, en términos temáticos, esta obra responde a un acento puesto en lo técnico. Ahora, con el objetivo de confirmar la potestad de lo esencialmente técnico en lo que a puesta en escena se refiere, elaboraremos una propuesta escenográfica que busque aunar todas las necesidades estéticas que involucran la obra. Para esto, nos acercamos al diseñador integral, Eduardo Jiménez⁹¹, uno de los escenógrafos más importantes de nuestro país, y le planteamos este texto dramático a modo de estudio, surgiendo la siguiente propuesta escénica:

⁹⁰ HEIDEGGER, M. Opcit. 26p

⁹¹ Artista visual, escenógrafo, escultor. Estudia en la escuela experimental artística hasta 1973, luego se traslada a Argentina donde continúa sus estudios artísticos en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano. En los ochentas concentra su obra en escenografía para teatro y cine, trabajando con destacadas figuras. Con la destacada compañía Teatro La Troppa realiza la escenografía de obras como *“Viaje al centro de la tierra”*, *“Gemelos”*, *“Jesús Betz”*.



Considerando que la propuesta se piensa para una temporada y que, por lo tanto, es imposible destruir una habitación como el texto originalmente propone, ni tampoco es viable que un torpedo o misil perfora una muralla y se deposite al medio de la sala, se ha tomado la decisión en conjunto con el sr. Jiménez de conceptualizar la propuesta estética, rescatando las temáticas más importantes que predominan en la obra. El peligro continuo, la inestabilidad de los personajes

–física y emocional-, el ambiente de destrucción que se traduce en una especie de apocalipsis, son los puntos a considerar a la hora de materializar esta pieza. La escenografía propone a ocho tramoyistas / operadores que movilizarán la estructura escenográfica, primero, de un lado a otro y, luego, a medida que avanza la representación, cada una de las partes se va desarmando, desestabilizando los cuerpos de los personajes en escena y al mismo público, quien se encontrará situado dentro de la misma escenografía. El resultado final es, más o menos, lo siguiente:



“La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad les ha privado de su materia natural”.⁹²

Además de la amenaza de la técnica de escapar al dominio del hombre, este extracto proveniente del escrito de Walter Benjamin titulado *“La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”* nos recuerda que no podemos dejar de lado la estética de la guerra que *“Delirio a dúo”* propone, no solamente debido a lo que en la obra escuchamos desde el exterior y que más tarde va a repercutir en el interior de la habitación –las explosiones, gritos, clamores, disparos- sino, además,

⁹² BENJAMIN, W. 2010. Opcit. 100p

a cada uno de los recursos que aparecen paulatinamente en escena y que nos hablan de un momento histórico: las balas, proyectiles, granadas.

“La pregunta por la técnica es la pregunta por la constelación en la que acaecen de un modo propio el hacer salir lo oculto y el ocultamiento, en la que acaece de un modo propio lo esencial de la verdad”.⁹³

La técnica ve implícito este salir lo oculto y es en este estado de desocultamiento donde ocurre la verdad. Verdad que, al encontrarse bajo el dominio del hombre, podría percibirse, al mismo tiempo, como peligro pues alberga la posibilidad de que éste se equivoque con lo no oculto y lo malinterprete. ¿Y no es justamente esta sensación de peligro lo que anuncia el momento histórico que estamos viviendo hoy? Cuando la gente vive atemorizada pensando que algo va a ocurrir y que, por ende, la realidad los desborda pues no tienen las armas para representarla. Con esto, ¿podríamos establecer que la obra teatral “*Delirio a dúo*”, viene a cuestionar el tiempo histórico en el cual nos encontramos mediante su representación escénica centrada en la reflexión de lo esencialmente técnico?

“Existe un equívoco, sin embargo, que consiste en hacer de ese universo estallado que Benjamin ve emerger en la experiencia moderna –emergencia a la que sirven los nuevos medios técnicos de reproducción- un nuevo objeto para la experiencia individual del mundo. Es lo que podríamos denominar una estética de la catástrofe. Pero lo que Benjamin anuncia es más bien lo contrario: la progresiva emergencia de una realidad irrepresentable inapropiable, inconsumible, incomprensible para la escala individual de la subjetividad”.⁹⁴

⁹³ HEIDEGGER, M. Ibid. 30p

⁹⁴ ROJAS, S. 2012. Opcit. pp.33-34

CAPÍTULO IV

EL USO DE RECURSOS TÉCNICOS EN MONTAJES NACIONALES Y EXTRANJEROS

Los elementos técnicos van a transformarse en este siglo XXI en el recurso emergente más importante a la hora de una puesta en escena. Y es que el teatro con la aparición de la luz eléctrica, del cine, de la televisión, del data show, de la computación, entre otros descubrimientos, no podrá mantenerse a un costado del camino sin pensar en la posibilidad de relacionar cada uno de estos elementos con el texto escrito, de modo de indagar en ellos y luego plantear una representación en la cual nos sirvan como aporte que permitirá no sólo interesar a nuestro público objetivo sino, además, permitir que la reflexión que acontezca en el escenario sea más potente. No podemos dejar de lado que el surgimiento del cine y la televisión jugó un papel crucial en el desinterés de las personas por ir al teatro, las imágenes cobraron un protagonismo tal que se volvía más entretenido y real el ser partícipe de una aventura llena de deleites estéticos para el ojo humano que ir simplemente a escuchar un texto dramático. Esto se tradujo en la crisis en la que ha estado el teatro desde hace mucho tiempo. Lo menciona Benjamin en 1936 cuando nos dice que:

“No debe sorprender que sea precisamente un hombre de teatro, como Pirandello, quien, al caracterizar al intérprete de cine, toque involuntariamente el fundamento de la crisis que vemos afectar actualmente al teatro. Nada hay, en efecto, como el escenario teatral, que sea más decididamente opuesto, a una obra de arte tomada ya completamente por la reproducción técnica o, más aún –como en el cine-, resultante de ella”.⁹⁵

Lo que manifiesta Benjamin con su comentario viene sólo a transparentar las desventajas que el arte teatral tiene al lado de las otras artes cuando la reproductibilidad técnica se constituye como el medio estético protagónico,

⁹⁵ BENJAMIN, W. 2010. Opcit. 71p

históricamente hablando, y que va a ir de la mano, además, con las necesidades de recepción del público. Y es que así como la historia evoluciona, el arte también va cambiando, y lo que fue motivo de interés en un presente ya no lo será en el futuro. Lo explica Benjamin cuando nos dice:

*“Dentro de los largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que se lleva a cabo- no sólo está condicionado de manera natural sino también histórica”.*⁹⁶

Otro de los filósofos que se refirió acerca de la crisis del teatro fue José Ortega y Gasset, quien plantea en su *“Idea del teatro”* que:

*“La crisis actual del Teatro proviene de haberse hecho nuestra sensibilidad mucho más exigente y escéptica”.*⁹⁷

Este pensador español ha sido uno de los pocos filósofos que se refirió al arte teatral. Y es que su pasión hacia éste era inmenso, lo cual lo llevó a dictar esta conferencia en Lisboa en abril del año 1946. Ya en su dedicatoria al comienzo del libro que fue editado en 1958 aparece una cita del autor mencionando lo siguiente:

*“Va siendo urgente conseguir que el teatro vuelva a ser algo vivo, fuerte, perturbador de los corazones inertes; un salto de agua al servicio de la higiene moral, una ducha, un ejercicio, un combate”.*⁹⁸

El carácter revelador de este comentario que hace Ortega se centra en una urgencia y ésta nace a partir de la crítica que este filósofo español realiza al teatro contemporáneo. Menciona, de hecho, que en la actualidad observamos la ruina de este arte, cuya misión hoy se encuentra cegada a la vista de quienes trabajan en ella. Ortega define a esta ruina como:

⁹⁶ BENJAMIN, W. 2010. Ibid. p.48

⁹⁷ ORTEGA Y GASSET, J. 2008. La idea del teatro. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva. 274p

⁹⁸ ORTEGA Y GASSET, J. Ibid. 7p

*“... lo que se ha venido abajo, lo caído, cadente o decadente”.*⁹⁹

Para profundizar en esto último, el autor nos habla de dos aspectos de una realidad: lo que es cuando es “en forma” -con plenitud o en perfección- y lo que es cuando es “en ruina”. Es menester establecer que si las ruinas de una creación sólo se ofrecen como bombas lacrimógenas hacia los individuos que la observan – como diría Ortega-, habría entonces que concluir que, por ende, no nos ofrecerán la comprensión de su sentido y, más aún, la definición de su ser. Es por esto trascendental llegar al Teatro a través de su ser en forma, es decir, de todo aquello que materialmente lo constituye.

Es así como el teatro ha debido reinventarse permanentemente hace ya décadas, lo cual ha significado el surgimiento de variados teóricos y/o directores teatrales que han planteado sus propias visiones, en términos de materialización escénica. Acercándonos a finales del siglo XX y comienzos del XXI, las propuestas teatrales ya giraban en torno a recursos en los cuales lo emergente se centraba en los medios técnicos, esto mediante distintos elementos, algunos de éstos utilizados de manera antojadiza por algunos grupos más emergentes, así como otras compañías que proponían un discurso estético interesante y estimulante.

En nuestro país, varias son las compañías teatrales que plantean lo técnico como recurso escénico, pero nos limitaremos a revisar con detenimiento a la que podría ser la más importante de estos tiempos, nos referimos al Teatro Cinema.

4.1. Teatro Cinema: la unión del cine y el teatro

La compañía de Teatro Cinema es tal vez el grupo más importante en Chile de artes escénicas. Egresados de la Universidad Católica, surgieron como el destacado Teatro La Troppa en los ochenta, quienes dieron vida a las producciones más relevantes de esos tiempos. “Viaje al centro de la tierra”, “Pinocchio”, “Jesus Betz” y “Gemelos”, son montajes de altísima calidad, lo cual

⁹⁹ ORTEGA Y GASSET, J. Ibid. 223p

les permitió la oportunidad de mostrar sus creaciones en el extranjero, llegando a ser parte de afamados festivales de teatro donde se encontraron con un público en América, Europa y Asia, quienes aplaudieron y vitorearon sus trabajos. Dado que en 1995 La Troppa toma la opción de desintegrarse, parte de sus miembros se refundan en la compañía de Teatro Cinema, colectivo artístico multidisciplinario que propone un lenguaje en que se funden elementos del teatro, del cine y el cómic. Es así como surgen trabajos como *“Sin sangre”* (2007), *“El hombre que daba de beber a las mariposas”* (2010), *“Historia de amor”* (2012) y *“La contadora de películas”* (2015).



“Historia de amor”

Mediante una entrevista con el director general de la compañía, Juan Carlos Zagal, logramos constatar ciertos aspectos referentes a los recursos técnicos que nos permiten entender el momento histórico en el cual nos vemos envueltos. Zagal nos dice:

“Hoy el tiempo nos demanda descubrir el cómo podemos narrar y dejar algo para los que vienen, y que asuman su época y su momento histórico con fuerza. Yo no puedo negar ahora la inmediatez de las comunicaciones, pero si es todo inmediato en este aparato (mostrando un celular), está todo concentrado, y tu

puedes estar conectado al segundo con veinte personas en el mundo. Eso en los años 60 era imposible, hoy tenemos que convivir con eso, con la inmediatez, con lo rápido, con lo vertiginoso y yo estoy tratando de reflejar eso...”.¹⁰⁰

Zagal parte mencionando en la entrevista de que la clave para establecer cada uno de sus montajes se traduce en volver al significado etimológico de la palabra “teatro”, el cual se traduce en el “*lugar para ver cosas*”, es decir, “*lo que se ve*”. Literalmente, dicho significado los golpeó al grado de reanalizar la forma de hacer teatro pues se dieron cuenta que, a la hora de consultarle a un espectador qué sentido era el que predominaba al momento de ir al teatro, sin duda su respuesta sería la vista, o sea, el *ver* una obra de teatro.

“Lo que el público ve es lo que nos permite a nosotros transportarlo a otro mundo en que la palabra entra en juego”.¹⁰¹



“Sin sangre”

¹⁰⁰ Anexo 3: Entrevista a Juan Carlos Zagal de la compañía Teatro Cinema (Grabación). Min.42

¹⁰¹ Anexo 3: Min.2

Todo gira en torno al texto dramático, pero son los recursos los que materializarán dicha historia para hablar de la época en que el receptor se encuentra.

*“El problema está en cómo resuelves tú con los elementos y herramientas de tu época, rudimentarios muchas veces, cómo resuelves tú lo que el espectador va a ver para poder plantearle toda la historia”.*¹⁰²

Para Zagal, el fenómeno teatral no se articula sólo mediante el texto sino que será la puesta en escena la que cumpla ese rol. Por lo tanto, siempre velarán que sus producciones planteen una estética visual importante. Al igual como cuando el ser humano sueña –en donde podemos combinar los diferentes estímulos para formar una nueva realidad- o del mismo modo en que surgen en él los pensamientos, Teatro Cinema va a plantear una puesta en escena que utilice al actor en vivo en un viaje en el tiempo y en el espacio, a través de las leyes del cine y de la literatura. Así como el sueño es una especie de umbral, el teatro también debe establecerse desde ese parámetro. Se trata entonces de un viaje tiempo-espacial que se asemeja al cine, pues, en palabras del director, este último descubrió una manera de ahorrar tiempo, lo cual le da agilidad a la narración de la historia. Estos comentarios coinciden con lo expuesto por el filósofo chileno, Sergio Rojas, cuando dice que:

“Los medios técnicos que, en principio, parecían destinados a reproducir lo real, a representar miméticamente la realidad, tienen como resultado la experiencia del estallido de la realidad. La técnica es, pues, portadora de un coeficiente revolucionario inédito en la historia, en cuanto que inaugura ‘el tempo de la velocidad’

“¹⁰³

Rojas menciona, además, que los recursos técnicos van a reproducir una realidad inédita, considerando principalmente que el ser humano es mucho más rápido, es muy inteligente para ir descubriendo los secretos de la trama.

¹⁰² Anexo 3: Min.4

¹⁰³ ROJAS, S. 2012. Opcit. 33p

Estas últimas frases nos hacen volver al texto de Benjamin sobre la obra de arte, cuando comenta que:

*“La presencia de la realidad en tanto que libre respecto del aparato se ha vuelto aquí su presencia más artificial, y la visión de la realidad inmediata una flor azul cultivada en el país de la técnica”.*¹⁰⁴

La consistencia ilusoria del cine va a estar supeditada por el aparato de grabación, la maquinaria de iluminación, el equipo de técnicos, etc., introduciéndose operativamente al espectador.

Pero no sólo podríamos referirnos a la materialidad de los recursos cuando hablamos de técnica en la compañía Teatro Cinema sino que sus producciones también consideran temáticas que nos hablan de la era técnica en la cual estamos. Un ejemplo de esto es la obra “*Gemelos*”, novela original de Agota Kristof.

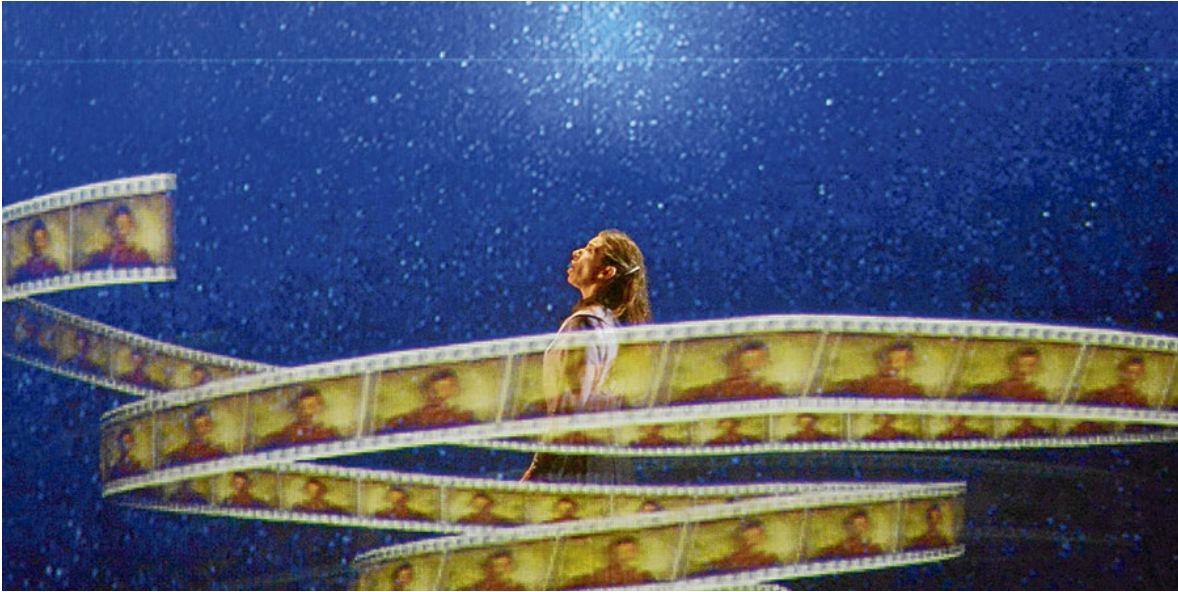
*“Gemelos es la historia de dos niños que sienten y piensan de modo idéntico. Al llegar los tiempos de la Gran Guerra, su madre los abandona bajo la custodia dudosa de su abuela. Lejos, en un pequeño poblado, lejos del amor, de la calidez, de cualquier certeza. De este modo, los Gemelos se ven obligados por el destino a iniciar un proceso de auto educación que les permita sobrevivir al hambre, a la humillación permanente, al abandono, al orgullo, a la corrupción, a la muerte y finalmente... a la soledad”.*¹⁰⁵

Volviendo al tema de los recursos, la unión del teatro con el cine mediante proyectores los lleva a ensayar infinitamente, con el objetivo de lograr que el espectador vea lo que ellos quieren que éste vea. Deberán ser lo más precisos posible para que la atención del público esté puesta donde corresponde y así, de esta forma, ser claros en relación a lo que se está diciendo. Zagal nos menciona, además, que la palabra, la acción, el espacio y la iluminación son los elementos vitales de un montaje, y estos recursos deben estar en armonía.

¹⁰⁴ BENJAMIN, W. 2010. Opcit. 81p

¹⁰⁵ TEATRO CINEMA. 2015. Repertorio: Gemelos. [en línea]
<http://teatrocinema.cl/repertoriotc/gemelos/> [Consulta: 23 agosto 2015]

*“La técnica al servicio del actor para narrar. La utilería al servicio del actor como herramienta para narrar. La luz al servicio. Todo al servicio del actor para narrar finalmente. Y la palabra también, como otra herramienta”.*¹⁰⁶



“La contadora de películas”

Zagal nos cuenta que las obras realizadas por el Teatro Cinema involucran un aparato que lanza luz delantera, la cual se ubica detrás del público y, asimismo, otro aparato que lanza luz a una pantalla trasera, estableciéndose un tunel entre las dos proyecciones, en donde habitan los actores, lugar en el cual también se ubican una variedad de focos. Este aparataje implica que el actor deberá trabajar de manera sigilosa y limpia para estar en el segundo necesario y, además, para situarse en el sitio preciso para que aparatos, luces y su propio cuerpo armen un todo en la mirada del espectador.

Teatro Cinema es una compañía que busca estar a tono con el momento histórico en el cual se encuentra, por lo mismo, han ido buscando a lo largo de los años, los elementos necesarios que les permitan contar el cuento, de acuerdo a los recursos que tengan a la mano. Zagal nos dice:

¹⁰⁶ Anexo 3: Min. 31

*“Cuando nosotros hacemos una obra de teatro, por lo que yo creo, siempre le decimos a los jóvenes, ‘estamos en el 2015, no estamos en los años 60’, por lo tanto, nosotros tenemos el deber de hacer lo que tenemos que hacer hoy en día, no lo que hicieron los grandes maestros”.*¹⁰⁷

Juan Carlos Zagal menciona que, gracias a la tecnología, hoy gozamos de la observación de muchísimas imágenes que dan la vuelta al mundo, de variadas situaciones que se presentan día a día, desde las peores catástrofes hasta los momentos más entrañables y, frente a eso, no podemos sustraernos como artistas.

*“Nuestro teatro, si yo lo viera en perspectiva, y que algún estudiante que estuviera haciendo una tesis cuarenta años después (se dijera) ‘estos gallos a través de sus relatos vertiginosos, sometiendo al actor a un viaje tempo-espacial, con su técnica y la tecnología incorporada y esa vertiginosidad, está hablando del mundo en que él vivió’”.*¹⁰⁸

Zagal hace hincapié a que en otros tiempos como, por ejemplo, los cuales en que vivió William Shakespeare, el teatro centraba su atención en el texto pues había tiempo para escuchar porque el relato oral era lo único que había. En las noches se juntaban a contar historias o a hacer música. Pero hoy son tiempos en los cuales la vida se desarrolla rápidamente, donde todo el mundo tiene acceso a la información a través de computadores o celulares, y donde nadie escucha a nadie, obnubilado por sus propias imágenes. Hoy, nos dice, la conversación ya no es lo más importante ni lo que permitirá una reflexión profunda. Es lo que ocurre con el texto escrito, el cual ya no puede ser tratado únicamente, en términos escénicos, con un actor parado en el escenario proyectando su voz para ser oído, pues, si fuese así, valdría más la pena reunirse en otros espacios y realizar lecturas dramatizadas o incluso mediante la realización de un buen radio-teatro. Entonces Zagal vaticina:

¹⁰⁷ Anexo 3: Min. 39-40

¹⁰⁸ Anexo 3: Min. 44

*“Si es sólo la palabra para mí (eso) no es teatro”.*¹⁰⁹



“Viaje al centro de la tierra”

Los comentarios del director de la compañía Teatro Cinema nos recuerdan cierto ensayo realizado por la teórica alemana, Erika Fisher-Lichte, en el cual relata el nacimiento de la ciencia teatral en Alemania en el año 1923, labor a cargo de Max Herrmann. Menciona una anécdota vivida por este último:

*“Aún en 1918 el crítico de teatro Alfred Klaar escribía en una abierta polémica en contra de Herrmann y la investigación teatral todavía en formación: ‘El teatro es capaz de mantenerse en una posición relevante, sólo si la composición literaria le atribuye contenido’. En contra de ello Hermann argumentó que el teatro como forma artística no se definía a través del texto dramático: ‘En el arte teatral la puesta en escena es lo fundamental...’”.*¹¹⁰

¹⁰⁹ Anexo 3: Min. 48

¹¹⁰ FISCHER-LICHTE, E. 2014. Opcit. 1p

Juan Carlos Zagal, bajo esta visión del teatro como puesta en escena, rechaza fuertemente la idea de clonación de ideologías estéticas entre compañía y compañía, y destaca cuando ocurre una creación “de autoría” en los grupos teatrales, permitiéndoles tener una propia mirada y estilo a la hora de realizar un montaje. Ése es el motivo por el cual los espectadores, no sólo de nuestro país sino que de todos los lugares que Teatro Cinema ha visitado en el extranjero, han aplaudido el hecho de que sus propuestas son únicas. De ahí la importancia de la puesta en escena y del uso de los recursos que reflexionen el momento histórico en el cual se está presente.



4.2. Los recursos técnicos en otros colectivos teatrales

Además de Teatro Cinema, nos encontramos con otras compañías nacionales que trabajan en torno a la reflexión de recursos técnicos. Es así como nos encontramos, por ejemplo, con el renombrado Teatro La Puerta, grupo que lleva más de veinticinco años realizando montajes. Dirigidos por Luis Ureta -actor, director, licenciado en artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile, y docente por más de veinte años en distintas escuelas de teatro-, sus puestas en escena han presentado una evolución interesante en cuanto a los lenguajes de teatralización, desde un trabajo más centrado en la palabra hasta la incorporación de data shows o proyectores que articulan sus discursos en escena.



Las temáticas de sus obras también han presentado un cierto progreso, partiendo por una investigación donde el eje estuvo puesto en torno a lo filosófico/poético, hasta la actualidad, donde se destacan sus puestas en escena a partir de textos

contemporáneos que se caracterizan por la fragmentación u otros cuestionamientos que están más centrados en los procedimientos escénicos.

Algunas obras importantes son “*Los monstruos*”, “*Cagliostro*”, “*Zaratustra*”, “*Dios ha muerto*”, “*Edipo asesor*”, “*El último fuego*”, entre otras. Ahora, cabe destacar los últimos montajes como “*Plaga*”, “*Páramo*” y “*Hombre acosado por demonios ante un espejo*”, todos estos planteados escénicamente mediante recursos técnicos, donde el uso de proyecciones, cámaras de video y micrófonos sobre el espacio va a considerar un complemento estético poblado de significado.



Otra compañía teatral interesante pues considera un público objetivo de todas las edades es el colectivo Teatroanimación Maleza. Dirigida por Muriel Miranda (actriz) y Hugo Covarrubias (diseñador), se propone la idea de establecer nuevas herramientas que desde la visualidad y la dramaturgia buscan enriquecer la puesta en escena. El hallazgo de este grupo lo denominan como teatroanimación, esto pues, como dice la palabra, unen teatro y animación, en donde esto último se

plantea como StopMotion, es decir que se realiza en base a fotografías cuadro por cuadro.



Lo teatral surge cuando la animación se relaciona escénicamente con la presencia de actores y muñecos simultáneamente. Asimismo, la compañía indaga en diseños sonoros, según las necesidades de sus montajes, abarcando el trabajo de doblaje y realización de foleys al estilo del radioteatro, brindándoles particularidad al mezclarse el ahí y el ahora en conjunto con lo técnico.

“Las temáticas abordadas son por lo general el aislamiento, la locura y la soledad, todo esto trabajando con matices de fantasía e irrealidad, ya que la compañía pretende viajar dentro de la mente de sus protagonistas y en este viaje es donde encuentra su mayor fundamento la mezcla de lenguajes y técnicas de expresión cinematográfica que nos ayuda a crear mundos ricos en texturas e imaginación”.¹¹¹

¹¹¹ MALEZA. 2015. Maleza, teatro animación: la compañía. [en línea] <http://www.maleza.cl/la-compania/> [Consulta: 25 agosto 2015]



En relación a propuestas extranjeras y experiencias escénicas donde el uso de los recursos técnicos tienen un rol fundamental, nos encontramos con variadas compañías teatrales. En esta ocasión, hablaremos de tres directores teatrales de renombre, los cuales han estado en nuestro país gracias al Fitam, Festival Internacional Teatro a Mil, que se realiza cada enero en Santiago y regiones.

Emmanuel Demarcy-Mota es actor, dramaturgo y director teatral francés. Ha trabajado textos de autores como Eugéne Ionesco, Luigi Pirandello y Frank Wedekind. Tras estudiar filosofía y psicología, se embarca en la dirección teatral mediante el montaje "*La historia de un soldado*", siendo en 1999 el año en que recibe elogios por su puesta en escena de la obra "*Trabajos de amor perdido*" de William Shakespeare. Su propuesta escénica más destacada es "*Rinoceronte*" de Ionesco, la cual se convirtió en un gran suceso en el teatro francés. La reflexión de sus recursos a partir de una estructura inmensa que se va levantando en base a gruesas cadenas, a vista del espectador, va a transformarse en un elemento provocador pues, en términos benjaminianos, tritura el aura, exponiendo el uso de los recursos al límite de su representación.



Por otro lado, la puesta en escena logra momentos llenos de tensión dramática cuando presenta a tamaño real el cuerpo no sólo de un rinoceronte sino el de varios más, los que, técnicamente hablando, mueven parte de sus extremidades, además de sus ojos.



El montaje se presentó en enero del 2014 y se transformó en una de las producciones más vistas del festival. Actualmente, Demarcy-Mota sigue trabajando en el afamado Théâtre de la Ville en París.

Otro de los grandes directores teatrales, reconocido como investigador de medios técnicos en escena es el canadiense, Robert Lepage. Es también actor, escenógrafo, dramaturgo y director de cine. Considerado uno de los creadores más vanguardistas de esta época, Lepage ha alterado la clásica puesta en escena, convirtiéndola en representaciones que se destacan por su innovación al centrar su propuesta en búsquedas donde la tecnología cobra un acento especial.



Variadas han sido sus producciones, desde el teatro, la ópera, el cine, incluso se ha encargado de la puesta en escena de la gira musical del afamado cantante Peter Gabriel, así como “KÀ” (2005), una de las producciones del Cirque du Soleil. Fue, además, el primer norteamericano que dirigió una obra en el National Theatre de Londres, nos referimos a “*Sueño de una noche de verano*” de William Shakespeare.

“...creador de instalaciones arquitectónicas y de visionarias puestas en escena de conciertos de rock, y experto en Shakespeare, entre otras cosas, Lepage siempre ha sido un adelantado en el uso de las posibilidades tecnológicas al servicio de la puesta en escena”.¹¹²

A diferencia de sus contemporáneos, Lepage se destaca por no agredir el lenguaje, por lo que sus textos dramáticos no sufren cambio alguno del original,

¹¹² LETELIER, J. 2013. Robert Lepage: Lo importante en mi trabajo es hablar del mundo en base a una historia pequeña. [en línea] La Tercera en internet. 7 enero, 2013.

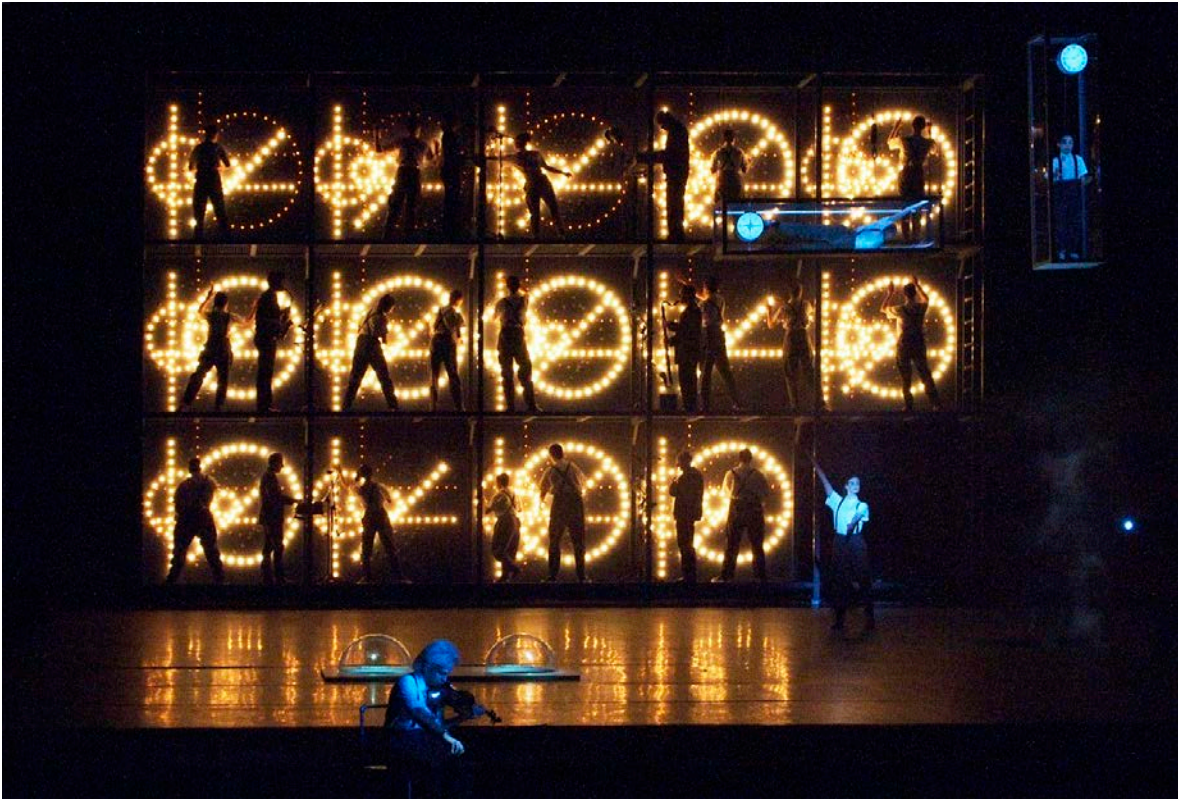
<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/01/1453-502386-9-robert-lepage-lo-importante-en-mi-trabajo-es-hablar-del-mundo-en-base-a-una.shtml> [Consulta: 28 agosto 2015]

contraponiéndose una puesta en escena de vanguardia en conjunto a poesía épica. La última vez que vino a nuestro país fue en enero del 2013 para presentar su producción “*La cara oculta de la luna*”.



El último director teatral al cual citaremos es uno de los más brillantes de estos tiempos. Alabado en todo el mundo por sus producciones cuya estética es, sin duda, símbolo de belleza y pulcritud, estamos hablando de Robert Wilson. Es un director y dramaturgo norteamericano, que ha dirigido teatro y ópera, y que se destaca por diseñar la escenografía e iluminación de sus puestas en escena. Ha trabajado también como coreógrafo, escultor, pintor, artista de video y sonido, colaborando en trabajos junto a artistas como Philip Glass, Heiner Müller, Lou Reed, Lady Gaga, Tom Waits, David Byrne, entre otros. Wilson se caracteriza por realizar montajes austeros, sus personajes articulan movimientos retardados y el uso de los escenarios son amplios y sublimes. Sus extravagancias escénicas se ejemplifican con producciones que se han prolongado por doce horas, como es el caso de “*La vida y obra de José Stalin*”, además de la obra “*Kà mountain and*

Guardenia terrace", cuya locación fue planteada en una montaña en Irán y cuya duración fue de siete días.



Bob Wilson plantea una experiencia teatral donde invita al público a dejar de pensar desde lo literario, propuesta que se relaciona más al teatro naturalista, en donde la historia sigue un hilo conductor en el cual la palabra y la emoción cobran un realce crucial. A cambio de lo anterior, Wilson va a pensar su *mise en scene* desde la abstracción, estableciendo un estilo ilusionístico que se destaca por nuevo vocabulario escénico mediante el pensamiento abstracto, donde la palabra será presentada desde muchos puntos de vista, pues Wilson considera ya agotada la tradicional forma de establecer el texto. Sus puestas en escena, además, se identifican por estar construidas con sensaciones cromáticas, las cuales se forman a partir de las vibraciones del aire y la luz. Sus propuestas parecieran ser adaptaciones de cuadros pictóricos, los que expresan una armonía deslumbrante. El mismo Wilson menciona su profundo interés por la obra de

Cézanne, de la cual destaca el cómo purificaba y simplificaba las formas, además de aplaudir el uso del color, de la luz, del espacio, de sus centros y sus límites.



No cabe duda que todos los artistas antes nombrados representan el momento histórico en el que estamos viviendo y, al igual como mencionó Juan Carlos Zagal de Teatro Cinema, todos indagan en las formas más modernas de representación, donde cada uno de los elementos escénicos van de la mano con la reflexión que

se busca establecer, donde el éxito del montaje se refiere a que se cumple la anhelada unidad estética. El filósofo chileno, Sergio Rojas, nos dirá que las artes, en general:

*“...incorporan a sus procesos de producción y reflexión del lenguaje el principio del agotamiento, por cuanto comienzan a desarrollarse al límite de sus posibilidades. En cada caso, deberán romper con su tradición mimética e iniciar un largo camino de cuestionamiento y examen crítico de las posibilidades y límites de la representación”.*¹¹³

Las puestas en escena de Zagal, Ureta, Miranda-Covarrubias, Demarcy-Mota, Lepage y Wilson, por nombrar a algunos de los que trabajan la técnica en el escenario, giran alrededor de una mirada poco convencional, al menos podríamos establecer que esto último es una constante. Ahora, si profundizamos en cada una de sus investigaciones, éstas no sólo están centradas en la búsqueda de recursos –en este caso, técnicos- que potencien la propuesta escénica y sus simbolismos sino, también, -y aquí planteamos un tema importantísimo en las artes escénicas- indagan en la forma de acercarse al público mediante una amplia gama de estímulos, percepciones y sensorialidad. La teórica alemana, Erika Fisher-Lichte nos dirá al respecto:

*“...las relaciones entre el escenario y la platea transcurren entre una tensión, estado de ánimo, atmósfera y fuerte intensidad. Es este importante potencial performativo el que le da al teatro su propio estímulo y su especial calidad”.*¹¹⁴

¹¹³ ROJAS, S. 2012. Opcit. 24p

¹¹⁴ FISCHER-LICHTE, E. Y ROSELT, J. 2008. Opcit. 125p

CONCLUSIÓN

Una vez finalizada la pertinente investigación que buscaba confirmar la autonomía de lo esencialmente técnico mediante la indagación de la obra teatral del dramaturgo rumano-francés Eugène Ionesco, podemos establecer que efectivamente se da lugar una tecnificación de los recursos dramáticos, así como también los recursos escenográficos. Claramente, la potestad de lo técnico viene agarrando fuerza desde finales del siglo XIX y se ha ido asentando desde la segunda parte del siglo XX hasta el día de hoy. Pero, al mismo tiempo, han sido los mismos avances tecnológicos los que han aportado su grano de arena en esta autonomía pues, el artista teatral va a hacer uso de los descubrimientos de su época y los pondrá en servicio de su puesta en escena, en pos de verse beneficiado con estos elementos y de esta forma, al mismo tiempo, pensar el momento histórico en el cual nos encontramos y desde el cual pronunciamos nuestro discurso.

No solamente el teatro se ha visto en un proceso de cambio sino, más bien, podríamos hablar del arte en general. El uso de medios técnicos también se ha visto en las artes visuales, llegando a desafiar profundamente los cánones establecidos anteriormente. El artista, entonces, ya no busca que el espectador se vea afectado o emocionado con la obra sino, más bien, que éste dé un paso atrás para crear una distancia frente al objeto que va a contemplar, permitiendo así la reflexión de sus recursos emergentes, los cuales, la mayoría de las veces, girarán en torno al uso de elementos técnicos.

Todo pareciera indicar en este estudio que la obra de arte se encuentra en una crisis importante. La transgresión de lo que alguna vez tuvo su protagonismo - como podemos constatar en las artes teatrales cuando, en términos jerárquicos, el texto dramático pasa a un segundo plano- va a considerar un quiebre profundo de las reglas que parecían haberse planteado hace muchos siglos atrás y que ya no se relacionaban con los cuestionamientos de hoy, un mundo, por lo demás, en constante cambio. La verdad es que no dejamos de sorprendernos de las nuevas ideas o sugerencias estéticas que van apareciendo. Entonces no deja de llamar

la atención lo que proponía Ionesco en sus obras en la década de los cincuenta o sesenta, no sólo en cuanto a las temáticas a las cuales se refería sino, si nos ponemos en el contexto, a la visión de un mundo que se caía a pedazos. Identificó los problemas de relaciones humanas que siguen resquebrajándose en nuestros tiempos, se refirió a la soledad, a la angustia, al sinsentido de la vida, y la suma de todo lo anterior se pretendió aunar en un único concepto: teatro del absurdo. Pero se puede concluir que hoy el teatro de Ionesco podría ser incluso realista y lo que antes se consideró como un simple arrebatado del autor cuando expresaba esos ambientes desenfundados, hoy pareciera ser más real y contingente que nunca. ¿Podríamos decir que la idea de la técnica implícita en la obra de Ionesco viene a adelantar el agotamiento del arte y de sus recursos estéticos? Todo indica que de eso se trataría. Pese a que no siempre fue fácil llegar a esta conclusión debido a que una parte de la creación teatral de Ionesco establece otros temas de reflexión, por lo general se establecía cierto patrón que determinaba el interés de este autor por lo esencialmente técnico, en donde el sentido de peligro en el cual se desenvuelven los personajes y sus atmósferas, no va dando cabida a la esperanza.

Se vuelve evidente entonces que el aporte de Ionesco consistió en la búsqueda de un nuevo horizonte escénico, donde el acento estaba puesto en los recursos técnicos, planteando requerimientos que, en esos tiempos, parecían imposibles de materializar en escena, mas, sin embargo, paralelamente, acrecentaba una potestad hacia la técnica y, por ende, hacia un apocalíptico anuncio del fin de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes Primarias

- 1) BENJAMIN, W. 2010. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Quito: Editorial Rayuela.
- 2) HEIDEGGER, M. 1994. La pregunta por la técnica. En: Conferencias y artículos. España, Ediciones del Serbal.
- 3) IONESCO, E. 1969. Diario II. Madrid, Editorial Guadarrama.
- 4) IONESCO, E. 2010a. El asesino sin gajes, Escena para cuatro personajes, La ira. Buenos Aires, Editorial Losada.
- 5) IONESCO, E. 2010b. El Rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo. Buenos Aires: Editorial Losada.
- 6) IONESCO, E. 2012. La cantante calva. Jacobo o la sumisión. El porvenir está en los huevos. Buenos Aires, Editorial Losada.
- 7) IONESCO, E. 2010c. La lección, El Maestro, Víctimas del deber, La joven casadera. Buenos Aires, Editorial Losada.
- 8) IONESCO, E. 2010d. Las sillas y otras obras. Buenos Aires, Editorial Losada.
- 9) IONESCO, E. 2009. Rinoceronte. Buenos Aires, Editorial Losada.
- 10) ROJAS, S. 2012. El arte agotado. Santiago de Chile: Editorial Sangría.

Fuentes Secundarias

- 1) ARTAUD, A. 1978. El teatro y su doble. Barcelona, Editorial Edhasa.
- 2) BENJAMIN, W. 2007. Obras, libro II/Vol. 1. Madrid, Editorial Abada.
- 3) BENJAMIN, W. 1999. Sobre algunos temas en Baudelaire. Buenos Aires, Editorial Leviatan.
- 4) BERGSON, H. 2006. Materia y memoria, ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu. Buenos Aires, Editorial Cactus.
- 5) FISCHER-LICHTE, E. Y ROSELT, J. 2008. La atracción del instante: Puesta en escena, performance, performativo y performatividad como

- conceptos de la ciencia teatral. Revista Apuntes, Escuela de Teatro Universidad Católica, n. 130: 115-125.
- 6) FISCHER-LICHTE, E. 2014. La ciencia teatral en la actualidad: el giro performativo en las ciencias de la cultura. [en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/216001556/Fischer-Lichte-Erika-La-Ciencia-Teatral-en-La-Actualidad-El-Giro-Performativo#scribd> [Consulta: 27 agosto 2015]
 - 7) FREUD, S. 2001(9). Obras completas, tomo XVIII. Argentina, Editorial Amorrortu.
 - 8) HEGEL, G.W.F. 1989. Lecciones sobre la estética. Madrid, Editorial Akal.
 - 9) LETELIER, J. 2013. Robert Lepage: Lo importante en mi trabajo es hablar del mundo en base a una historia pequeña. [en línea] La Tercera en internet. 7 enero, 2013. <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2013/01/1453-502386-9-robert-lepage-lo-importante-en-mi-trabajo-es-hablar-del-mundo-en-base-a-una.shtml> [Consulta: 28 agosto 2015]
 - 10) MALEZA. 2015. Maleza, teatro animación: la compañía. [en línea] <http://www.maleza.cl/la-compania/> [Consulta: 25 agosto 2015]
 - 11) ORTEGA Y GASSET, J. 1981. La deshumanización del arte. Madrid, Editorial Alianza.
 - 12) ORTEGA Y GASSET, J. 2008. La idea del teatro. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
 - 13) PAVIS, P. 1998. Diccionario del teatro. Barcelona, Editorial Paidós.
 - 14) ROJAS, S. 2007. El problema de la historia en la filosofía crítica de Kant. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
 - 15) TEATRO CINEMA. 2015. Repertorio: Gemelos. [en línea] <http://teatrocinema.cl/repertoriotc/gemelos/> [Consulta: 23 agosto 2015]
 - 16) VEINSTEIN, A. 1962. La puesta en escena. Buenos Aires, Editorial Compañía General Fabril.
 - 17) WRIGHT, E. A. 1962. Para comprender el teatro actual. México: Editorial Fondo de Cultura Económica.

ANEXO 1:

Interview with Ionesco by Judith Jasmin in 1961. CBC RADIO-CANADA

<http://www.youtube.com/watch?v=Qih8bwcfh1U>

J.J. Judith Jasmin

E.I.: Eugène Ionesco

J.J.: Before we discuss your theatre, let's get to know the type of man you are. Many say a man's character is already formed in childhood. Tell us about your childhood. First, you were born in Romania.

E.I.: Correct.

J.J.: But you are...

E.I.: I moved to France at age one and a half. My mother tongue is french.

J.J.: Did you live in Paris?

E.I.: I lived in Paris and in the country. In Paris, I lived on Blomet Street.

J.J.: With your parents?

E.I.: With my mother.

J.J.: Alone with her. No siblings?

E.I.: No siblings. My father left for Romania in 1918 when I was six.

J.J.: At the end of the war?

E.I.: The war was still on. There were Big Berthas and planes flying over the city. They scared us silly.

J.J.: You were frightened?

E.I.: Terribly so. A child's fears, not nightmares. Real fear. Once a shell from a Big Bertha fell in Vaugirard Square, 40 metres from our home. We lived on the sixth floor of a small hotel.

J.J.: You remember this?

E.I.: Yes. I recall one evening, I was terrified. My mother came home from work. To calm me down, we went into the streets to run errands. Seeing the lights and shoppers put me at ease.

J.J.: So you needed reassuring? I ask because I wonder if this childhood memories mark a man.

E.I.: Oh, they mark you deeply.

J.J.: As a result, have you always needed a certain security around you?

E.I.: Of course. But I'm both timid and aggressive.

J.J.: You're timid?

E.I.: Timid and aggressive.

J.J.: How are you timid? Do you have trouble talking to others?

E.I.: Yes. I also feel in constant danger. I'm never completely at ease with either myself or the world around me.

J.J.: You like being alone?

E.I.: Yes. I like having friends, but more and more, I enjoy solitude. Alone in the cabin of a boat. Alone at home. I love my wife and daughter, but when they leave a few days, I hole up in my room. I can spend hours and days doing nothing, never answering the phone, never feeling lonely.

J.J.: Never feeling lonely?

E.I.: Never.

J.J.: That's uncommon. Men get lonely when they're all alone.

E.I.: I feel more lonely with others around.

J.J.: Let's talk about your life as a young man. What work did you do before writing plays?

E.I.: Well, I studied. I went to grammar school at the Entenaise Chapel in Paris. I began high school in Paris and finished in Bucharest.

J.J.: What were your dreams for the future or for a career?

E.I.: At age three, I wanted to sell roasted chestnuts.

J.J.: Because they smell so good?

E.I.: Yes. At three and a half I wanted to be an officer. At four, I wanted to be a doctor. Not any doctor but my family doctor, Dr. Durand with his beard.

J.J.: And later?

E.I.: I always wanted to write.

J.J.: Really?

E.I.: Really.

J.J.: But before writing, how did you earn a living?

E.I.: I taught French in high school from 1936 to 1938. In 1938, I began my doctoral thesis at the Sorbonne. But I never finished it. Later, I worked for a publishing company.

J.J.: So you didn't come to literature and the theatre completely by chance. Your interest dates far back.

E.I.: It's deep in me. I could never do anything else.

J.J.: And you never wanted to.

E.I.: Only literature ever interested me. Not theatre really, but literature.

J.J.: Do you recall going to the theatre as a child?

E.I.: Yes.

J.J.: Did it thrill you?

E.I.: Certain theatre. At age four, I went to a puppet show with my mother in Luxembourg. All the kids except me were laughing. My mother thought that I was bored and wanted to leave. But I wasn't bored. I was flabbergasted, smitten. Nothing else at the theatre has ever interested me as much.

J.J.: Nothing else?

E.I.: That's right. When I started in theatre, I adopted the style of a puppet show. Theatre for me must be simplified and grotesque.

J.J.: Almost mechanical as if someone were pulling the strings?

E.I.: To me, the world seems that way.

J.J.: The world?

E.I.: To me, the world seems grotesque, absurd, ridiculous, painful.

J.J.: Your theatre is called theatre of the absurd. What does absurd mean to you?

E.I.: That's a very difficult question. If I keep going, I'll get angry with God. I think it's absurd that he...

J.J.: That he exists?

E.I.: Not absurd, Life isn't absurd. History isn't absurd. It's very logical. It can be explained. You can figure out why things occur. It isn't something within our existence that's absurd. It's our existence itself I find unimaginable, unthinkable. Why?

J.J.: Are such questions the basis for the plays you write in which people speak to one another but can't truly communicate?

E.I.: They don't always communicate. In my deepest moments, I feel they don't communicate with me. They might communicate with one another. Maybe they say things that I don't grasp, that seem foolish, insane. It's as if I were detached from the world and watching it as a spectacle I can't quite comprehend. This is true for my first plays, including the Bald Soprano. But I too must live in this world. But I still feel this insecurity, this strangeness, this implausibility, this need to question.

J.J.: For the writer, how much real sincerity is there? You find this world absurd and you express it so. But how much of this absurdity is literature? How much is you exaggerating this absurdity?

E.I.: Not much really. Still there is a sort of cheating. You cheat out of propriety, out of fear of saying something foolish. Still you say stupid things but you pretend the foolishness. Is foolishness even when it's sometimes very sincere. Therein lies the cheating.

J.J.: In your first works, your one-act plays?

E.I.: I'm referring more to plays like Victims of Duty, which includes a theory of theatre at the end. Now, I believe in this theory but I'm not sure it's good. So I present it comically.

J.J.: You believe strongly in comedy?

E.I.: Yes, but it's hard for me to define comedy.

J.J.: Have you dissected it?

E.I.: Defining comedy is a challenge. So far, no one has come up with a good definition.

J.J.: Then let's stick to the facts...

E.I.: For me, the world is a comedy because it's ridiculous. It's comical because it's tragic. For me, comedy is one side of tragedy.

J.J.: The flip side of tragedy?

E.I.: The flip side but also tragedy itself. Comedy is more tragic than tragedy. Tragedy has rules: man battling fate, man destroyed by fate and by laws. Comedy has no laws. It's ridiculous because there's no fate. Having fate condemn and destroy you is one way to give life meaning. But when there's not even fate...

J.J.: Some say that you construct plays like clockmaker building a clock.

E.I.: Not at all. The Bald Soprano, there's total disorganization.

J.J.: Yet this progression...

E.I.: This disorganization is intended. But there's progression, obviously.

J.J.: A bit like in Feydeau. An absurd progression.

E.I.: An absurd progression is an acceleration. It's natural; it's my breath, my rhythm. But it isn't really intended.

J.J.: Isn't this to the detriment of the characters? They're instruments for you. Characters no longer matter. Movement is what matters.

E.I.: Movement inhabits the characters. Do character matter in the movement of the world?

J.J.: In a way, you deny them a personality. Almost as if they were puppets.

E.I.: Yes, of course. We're all puppets.

J.J.: But in *The Killer* and *Rhinoceros*, you suddenly have a character with a civil status.

E.I.: He's a bit less a puppet. Some know they're puppets; some don't want to be puppets.

J.J.: So is this an evolution in your work?

E.I.: You could call it that.

J.J.: Something new.

E.I.: Yes, but we first must define evolution. But it is something new.

J.J.: In a play like Rhinoceros, because your characters are more fleshed out, do you feel you're communicating more easily with the audience?

E.I.: I've always communicated with the audience. Except maybe at the very beginning. At first, the audience didn't laugh during The Bald Soprano. Two critics came, saw no one was laughing and said the play wasn't serious. They gave it a lousy review. Three or four years later, by some miracle, people everywhere started finding the play funny. So the critics decided it must be a serious play. They deemed it important theatre. How bizarre! Afterwards, the play drew plenty of laughs. Whether it was a misunderstanding or not, people everywhere were laughing. The play started in small theatres. Oddly enough, the play was defended by leftist intellectuals and the bourgeoisie of the 16th arrondissement.

J.J.: People who don't usually see eye to eye?

E.I.: Yes. The play was staged in Poland and...

J.J.: Germany?

E.I.: Yes and Yugoslavia and many countries. It played for very different people, workers even. So it's not a play for a restricted audience.

J.J.: You spoke of a misunderstanding?

E.I.: So many questions you have. A later play Rhinoceros was a success despite bad reviews. Critics were offended because they thought the rhinos might be them. The so-called intellectuals did too. I prefer the term demi-intellectual because for me, Einstein, Oppenheimer and Bergson are true intellectuals. Under them are many people who adopt the slogans and are imprisoned by power. I don't like demi-intellectuals because in Germany they were all Nazis before the war and in France they were very fascist. And now they're leftist because Russia is a powerful country. So I don't like intellectuals because they don't really think. They only think they do. They simply repeat slogans. They succumb to superior slogans.

J.J.: That's why rhinoceros is?

E.I.: The rhinos are demi-intellectuals than the man in the street. I feel intellectuals have a mass mentality.

J.J.: That's a novel idea because people always say the opposite. People have tried to explain Rhinoceros by saying you wanted to...

E.I.: It's not the masses.

J.J.: Yes, but it's a totalitarian spirit.

E.I.: True. But the basic experience is the Nazification of a country. I lived through this gradual Nazification. Many opposed it at first, but our members dwindled over time. One of our friends would say, "Surely, the fascists are wrong". One he said this, we knew the system was drawing him in. Two or three weeks later, he'd join the party. So our numbers dwindled dramatically. We resisted morally. I was no hero. I kept quiet. But it's very hard to be a moral hero and not succumb to propaganda. I had a guilty conscience. I bothered people because I thought differently. So this play serves as a trial for intellectuals. They're to blame for the rise of Nazism. Not the great intellectuals but the professional intellectuals.

J.J.: Those who think a bit?

E.I.: Writers, journalists, professors and the like. It's their fault.

J.J.: So within a play whose parts are well-oiled and comical, there lies an idea that in itself isn't comical. You've sometimes taken issue with sociologists and politically committed writers. But weren't you in their camp here?

E.I.: Yes, I was both with them and against them. They knocked me for writing plays without a message. Perfectly understandable. But when I wrote a play with a message, they scolded me because the message attacked them.

J.J.: Among the writers with a message who opposed you, you have an illustrious adversary in Jean-Paul Sartre. Well, it's a classic quarrel.

E.I.: Oh, let's not talk about Sartre. I don't want to say anything bad about him.

J.J.: For you, he's anti-theatre?

E.I.: He capitulates to everything. The illustrious man writes a philosophy inspired by Heidegger and deems it the last word on thought. In 1938 and 1939, he's all set to join the Nazis. He may well have. He lives peacefully through the war, Germany is defeated, and he becomes a humanist again. Existentialism is a form of humanism, he says. Later, Russia becomes very powerful and he becomes a communist sympathizer. And in his last book, he embraces Marxism. With the revolt in Budapest, he says history has now changed. You have to keep step with history. He says he'll never again shake a communist's hand. When the revolt is quelled, he starts talking with the communists again. I don't criticize him for being pro or anti-communist. What I condemn is his weakness, his yielding.

J.J.: Has he mirrored his time too readily?

E.I.: He's simply the mirror of his time.

J.J.: You mightn't agree, but wasn't he also influenced by Kafka, as you were?

E.I.: At one time, yes. But this stance is no longer in step with history. I think Kafka inspired *Nausea* more so than *The Wall*.

J.J.: Does Kafka still influence you deeply or is he passed for you?

E.I.: You sound like a professor. There's no influence or there's very little influence. There are meetings of mind, people with similarities. Yes, Kafka started first. Then came people like Adamov, with his first play, Blanchot, Sartre and Beckett. People say Kafka influenced them. But they express the spirit of an age. Because if you're simply influenced by someone, you don't say anything interesting or new.

J.J.: Do any current playwrights interest you? What plays do you see?

E.I.: Not much.

J.J. Nothing at all?

E.I.: I'm often invited to dress rehearsals.

J.J. Jean Genet?

E.I.: He's a poor man's Giraudoux. He's so affected. No, I don't like him. I like his prose, but his theatre is awful.

J.J.: So you still don't like theatre?

E.I.: That's right.

J.J.: Do you read novels?

E.I.: Not much.

J.J. Who do you read?

E.I.: I'm losing interest in literature. I like Nathalie Sarault, Michel Butor and I love Beckett.

J.J.: Beckett?

E.I.: Yes. He's frank, simple, generous, poetic. Many overlook how poetic *Waiting for Godot* is. The line "They give birth astride of a grave" is beautiful. It's Shakespearean. Beckett is a great man.

J.J.: Do you enjoy traveling?

E.I.: Yes, but not for the reasons others do. My aim is to feel out of my element. Not to find out how other people live, what they do.

J.J.: Not to document.

E.I.: No. To relive my childhood in a way. When the red of the poppies seemed much redder. And when the world seemed fresher. I travel to find that freshness again. To escape the familiar rituals that conceal something essential. I don't know exactly what, but it's something essential. I travel to recapture the wonder of living, the freshness.

J.J.: In France?

E.I.: I have trouble finding it.

J.J. Did you find it in the U.S.?

E.I.: Well, yes. The first three days. After that, I saw New York, a brutal, unbearable city with crude people.

ANEXO 2:

Registro fotográfico de compañías mencionadas en Capítulo 3

Teatro Cinema







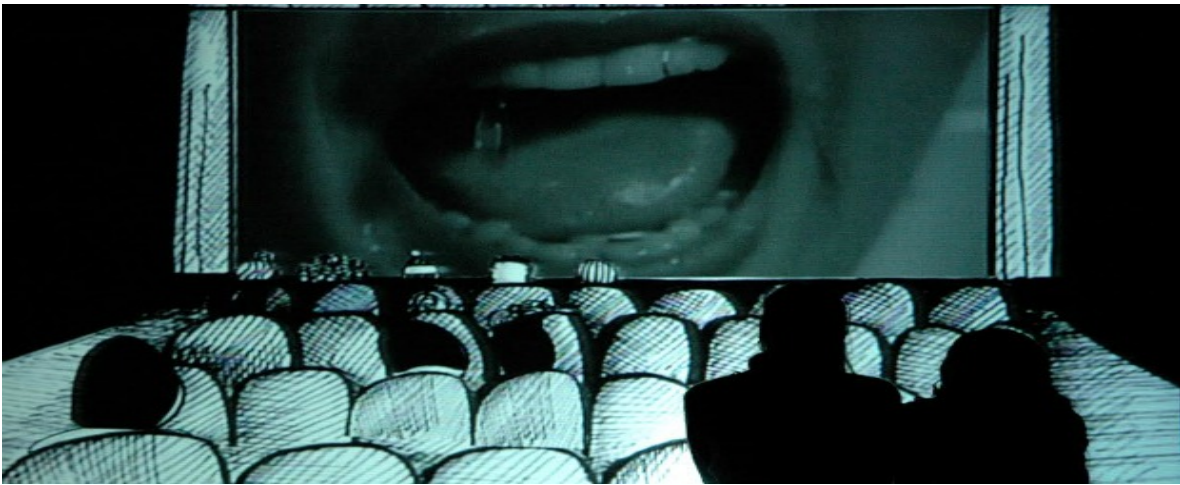
Teatro La Puerta





Teatro Maleza





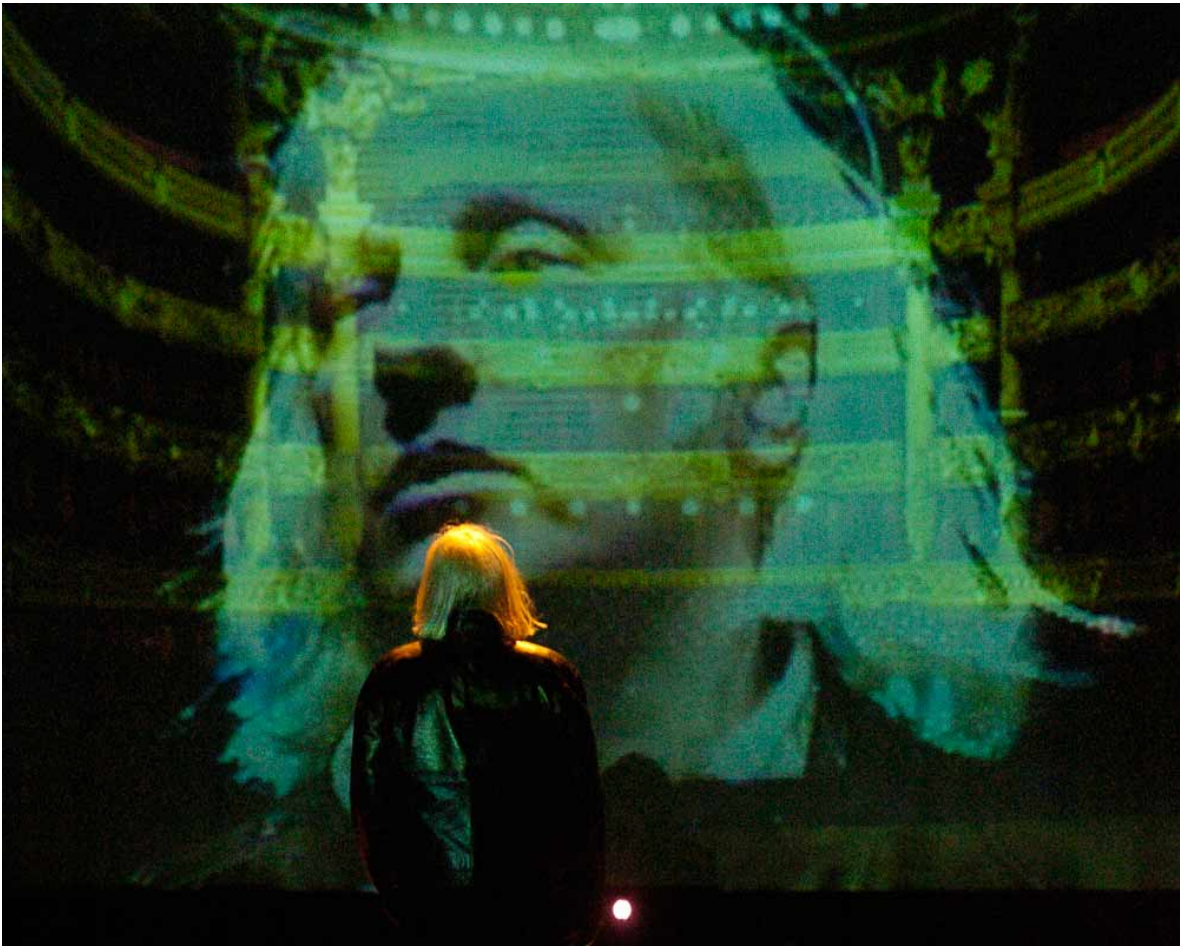
Demarcy-Mota (Francia)





Lepage (Canada)





Wilson (U.S.A.)



ANEXO 3:

**Entrevista a Juan Carlos Zagal, director de la compañía Teatro Cinema
03 de septiembre de 2015**