



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE TEATRO
**Programa de Magister en Artes con Mención en
Dirección Teatral**

EL RIZOMA APLICADO A LA DIRECCIÓN DE ESCENA DE LA TRILOGÍA
LORQUIANA: BODAS DE SANGRE, YERMA Y LA CASA DE BERNARDA ALBA.

Tesis para optar al título de Magister en Arte con mención en Dirección teatral.

ALMA CARLA CEA SEPÚLVEDA

Profesor Guía: Marco Espinoza

Santiago, Chile 2016.

Resumen

Uno de los objetivos fundamentales de esta exploración teórico-práctica, es vincular los principios rizomáticos a obras teatrales de origen clásico que posean un orden aristotélico; para ello, hemos seleccionado tres textos de Federico García Lorca: *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* con el propósito de observar el proceso creativo que surja a partir de una nueva estructura dramática que apele a lo rizomático.

Para conseguir éste propósito, estudiaremos autores teatrales que han podido combinar estos conceptos, siendo ejemplos referenciales para nuestra investigación. El primer autor utilizado, es el Actor, director y Dramaturgo Teatral Italiano: Carmelo Bene, quien, a partir de la sustracción utilizada en sus obras, hace proliferar un relato nuevo, generando de ésta manera una ruptura de la línea estructural de la obra original, como es el caso de la obra *Ricardo Tercero* de Shakespeare.

También será relevante para nuestra investigación, el concepto de Paisaje Dramático” utilizado por Manuela Infante, directora y dramaturga chilena.

ÍNDICE DE CONTENIDO

| | |
|--|----|
| Resumen | ii |
| Introducción | 1 |
| Capítulo I | |
| Rizoma; concepto filosófico llevado al teatro contemporáneo | 8 |
| 1.1 Definición del concepto Rizoma según Guilles Deleuze y Felix Guattari .. | 15 |
| 1.1.1 Principios del Rizoma | 18 |
| 1.2 Analogía del concepto filosófico llevado al teatro contemporáneo..... | 21 |
| 1.2.1 Manuela Infante | 24 |
| 1.2.2 Carmelo Bene | 29 |
| Capítulo II: | |
| <i>Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba;</i> | |
| Proliferación de un nuevo texto teatral | 33 |
| 2.1 Análisis estructural de la poética de Federico García Lorca..... | 35 |
| 2.2 Rizoma aplicado a la obra de Lorca | 44 |
| Capítulo III: | |
| Realización del montaje practico | 48 |
| 3.1 Paisaje Dramático utilizado al servicio de la puesta en escena..... | 50 |
| 3.2 Descripción a partir del proceso y resultado de la obra | 55 |
| Conclusiones | 71 |

Bibliografía.....

Anexos:

1º Texto dramático 76

2º Entrevista a Manuela Infante 83

3º Comentarios del público de Lorca en Rizoma 90

Introducción

Durante los primeros años de la Guerra Mundial (1914 – 1918) comenzaron a surgir movimientos políticos, filosóficos y artísticos que rompieron con lo establecido, con la estructura clásica instaurada en las clases sociales, el proletariado estaba en pugna con la burguesía, exigían igualdad de derechos. En este contexto surgieron las Vanguardias: “El vanguardismo significó uno de los momentos de mayor unidad entre los artistas europeos que se proyectaron hacia la construcción de una nueva cultura y, por tanto, de una nueva sociedad”¹.

El éxito del teatro del arte- escribía Fuchs en 1909- solo podrá alcanzarse en contra de la literatura, de lo que se desprende claramente que la literatura carece de influencia, incluso en los asuntos del teatro. *La revolución del teatro*, el libro en que Fuchs da cuenta de su experiencia como director del Teatro de Artistas de Munich, es en primer lugar una sublevación contra el drama. Recurriendo al origen supuesto del teatro clásico, Fuchs antepone el movimiento y la música a la palabra y considera que lo fundamental del teatro no es el drama, sino la multitud festiva.²

Por medio de la cita, se puede vislumbrar que el nacimiento de las vanguardias abarcó a todo el ámbito artístico; por lo tanto, la disciplina teatral no se vio exenta de la nueva corriente, adoptando de ésta manera nuevos estilos para intervenir la puesta en escena, las cuales han ido desarrollándose a lo largo del tiempo, llegando a transformarse en modelos menos estructurales, lineales y jerárquicos, logrando una transición desde una línea clásica aristotélica a una mucho más contemporánea, en donde el texto ya no es el elemento primordial que conforma una estructura escénica, sino más bien, es la pluralidad de elementos los que se disponen en escena.

¹ Vanguardias [en línea] <http://www.alonso-gonzalez.net/literatura/vanguardias.htm>
[consultado el 15 de marzo del 2016]

² Jose Sanchez, la escena moderna por Carlos Fernando Dimeo [en línea]
<https://es.scribd.com/document/153701330/Jose-A-Sanchez-la-escena-moderna>.
[consultado el 15 de marzo del 2016]

Una característica sustancial de las vanguardias es que en la realización escénica busca la discontinuidad, alterando el orden de percepción del espectador y por medio de este busca provocar un efecto que movilice sensorial y emotivamente.

Las vanguardias insistieron una y otra vez en que las realizaciones escénicas tenían que lograr dos tipos de efectos: shocks o cualquier otro tipo de emociones y acciones impactantes (...) los representantes de las vanguardias históricas, que se posicionaron contra la estética representacional del teatro psicológico-realista del siglo diecinueve y que proclamaron una nueva estética del efecto, consideraban el significado, por un lado, como un fenómeno puramente intelectual que solo puede poner en marcha procesos intelectuales, pero no emociones, y lo entendían, por otro, en el sentido de un mensaje en el que se formulaba una ideología, la burguesa que rechazaban.³

En relación a lo anterior, Alfonso de Toro, catedrático connotado de literatura y teatro se refiere a la postmodernidad como:

“Entendemos la postmodernidad no sólo como una consecuencia de la modernidad, reconsidera un amplio paradigma, en especial de la cultura occidental (pero no solamente de ésta), con la finalidad de repensar la tradición cultural y de esta forma, finalmente, abrir un nuevo paradigma, donde se termina con los metadiscursos totalizantes, como una habitualización, una continuación y culmine de esta, sino como una actividad de recopilación iluminada, integradora y pluralista que retoma, y excluyentes y se aboga por la paralogía, por el disenso y la cultura del debate”⁴

Es aquí donde nos detendremos, pues uno de los objetivos de ésta investigación, es trabajar con características rizomáticas que están muy arraigados al principio de la postmodernidad; Ruptura, Conectividad y Multiplicidad aplicados a tres de las obras de Lorca.

A partir del pensamiento filosófico entregado por Gilles Deleuze y Feliz Guattari, entendemos el Rizoma como un modelo de pensamiento que rompe con las jerarquías y las estructuras lineales u órdenes establecidos. El teatro a su vez, también ha indagado en la deconstrucción, en este caso escénica del concepto, generando un estilo menos lineal, desarraigado de modelos tradicionales.

³ Erika Fischer-Lichte: *Estética de lo Performativo*, Abada Editores, Madrid, 2011, p.301

⁴ De Toro, Alfonso: *Postmodernidad y Latinoamérica con un modelo para la narrativa postmoderna* – p. 74

En este caso, hemos determinado la elección de los textos: Bodas de Sangre, Yerma y la casa de Bernarda Alba, del Autor Federico García Lorca, por tener una estructura aristotélica en donde el texto predomina como hilo conductor de la historia. Estos elementos particulares son opuestos a los principios del Rizoma y es debido a ello el interés de trabajar con textos de éstas características, ya que se busca constatar las modificaciones que surgirán a partir de la intervención rizomática.

Para ello, se vuelve fundamental el estudio del modelo Rizomático en este trabajo, pues la Ruptura y la Conectividad son parte de los fundamentos del Rizoma.

Gilles Deleuze⁵ y Felix Guattari⁶ son los principales exponentes de este planteamiento filosófico, un sistema contrario a la estructura arborescente, al esquema o estructura fija, principalmente a la jerarquía que muestra la imagen del árbol.

El Rizoma posee líneas horizontales, conectadas unas a otras, generando multiplicidades de elementos, rupturas y nuevas estructuras heterogéneas, a este proceso se le denomina agenciamiento. Deleuze explica este concepto como:

Es una multiplicidad que comporta muchos géneros heterogéneos y que establece uniones, relaciones entre ellos, a través de edades, de sexos y de reinos de diferentes naturalezas. Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento. Un animal se define menos por el género y la especie, por sus órganos y sus funciones que por los agenciamientos de que forma parte.⁷

Si bien es cierto, el principio de agenciamiento proviene de la filosofía de Deleuze, ésta sugiere similitudes con el teatro de vanguardias al constituirse de multiplicidades,

⁵ Gilles Deleuze [ʒil də'lø:z] (París, 18 de enero de 1925 - ibíd. 4 de noviembre de 1995) fue un filósofo francés, considerado entre los más importantes e influyentes del siglo XX. Desde 1960 hasta su muerte, escribió numerosas obras filosóficas sobre la historia de la filosofía, la política, la literatura, el cine y la pintura.

https://es.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze

⁶ Félix Guattari, nacido el 30 de abril de 1930 en Villeneuve-les-Sablons (Oise), fallecido el 29 de agosto de 1992 en la clínica de La Borde (Cour-Cheverny, Loir-et-Cher), fue un psicoanalista y filósofo francés. https://es.wikipedia.org/wiki/F%C3%A9lix_Guattari

⁷ Deleuze.: Que es un agenciamiento [en línea]

<http://deleuzefilosofia.blogspot.cl/2008/10/qu-es-un-agenciamiento.html> [consultado 20 de marzo del 2016]

rupturas y conexiones en donde “El modo de percepción se desplaza: la visión simultánea y multi-perspectiva reemplaza a la sucesiva y lineal⁸”

Erika Fischer-Lichte, menciona este modo de percepción como la multiestabilidad perceptiva. Los vanguardistas proponen momentos de percepción sucesivos, una y otra vez, “ pues en ese instante se produce una fractura, una discontinuidad. Se altera el orden de percepción vigente hasta entonces, se abandona y se establece uno nuevo.”⁹

Ahora bien, en relación a lo anterior, nuestra hipótesis o pregunta de investigación se fundamenta en saber: ¿Cómo podemos generar una lectura rizomática a partir de la poética de Federico García Lorca?

Nos parece pertinente realizar una indagación teórica-práctica de esta índole, debido a que creemos que hoy en día el teatro contemporáneo se constituye esencialmente del rizoma; sin embargo, no existe una pesquisa de la construcción escénica a partir de este concepto. Se habla de una diversidad de elementos, como pluralidad, ruptura, intertextualidad, conectividad, etc. apuntando, todos ellos, a una misma unidad; el Rizoma.

La razón de orientar la investigación desde una perspectiva filosófica a la teatral, deviene por el interés de poder construir una nueva distribución escénica que sea vista de forma horizontal, sin poseer una subordinación jerárquica, en donde todos los elementos sean colaboradores entre sí.

Nos interesa dejar un registro teórico del proceso directorial al cual se va a ver sometido dicho montaje escénico, para así finalmente poder generar una lectura rizomática de la poética de Lorca.

Nuestra investigación apela a la ruptura, romper eslabones y conectarlos con otros. Esto para muchos puede resultar caótico, desordenado, incoherente incluso, pero nuestro enfoque apela a la diferenciación de lo ya conocido. En relación a esto, el académico

Francisco José Campos del Departamento de Lógica y Filosofía de la Universidad de Valencia, menciona:

⁸ Hans Thies Lehmann, Para una lectura postdramática de Teatro posdramático, Cendeac, Alemania 2013, p. 27

⁹ Erika Fischer-Lichte: Estética de lo Performativo, Abada Editores, Madrid, 2011, p.296

Creo que en nuestro tiempo hay un énfasis inusitado, desmesurado por clarificar, delimitar y definir conceptualmente cosas que, en la propia realidad se ven como caóticas. Si por caótico se entiende algo peyorativo, parece lógico que se pretenda corregirlo, introduciendo orden en el caos. Sin embargo introducir orden cuando el caos es una necesaria manifestación de pluralidad y diversidad expresiva, entonces la situación ya no esta tan clara.¹⁰

De esta manera, es primordial generar una analogía del concepto Rizoma, el cual proviene de la filosofía con el área teatral, y para ello exploraremos en las técnicas de creación de dos autores posmodernistas; Manuela Infante y Carmelo Bene. Ambos poseen un estilo escénico vinculado a la práctica rizomática, en la cual ahondaremos posteriormente en la investigación, debido a que son referencias importantes para el montaje teatral que queremos construir.

De cierto modo, ambos autores crean, a partir del mismo propósito el devenir en la acción teatral. Para ellos, es de suma importancia el instante como figura dramática y no así el contar una historia con un antes y un después.

Para el concepto de paisaje dramático, creado por Gertrude Stein el momento presente es primordial, debido a eso, Stein plantea el concepto de obra “paisajística”, y de la cual se menciona lo siguiente: “como una reacción frente a su propia experiencia teatral que según afirma consigue ponerla terriblemente *nervous*, porque siempre se remite a otro tiempo futuro o pasado y le exige un esfuerzo de observación continuo. Stein aboga por poder observar aquello que ocurre en escena tal y como se contempla un parque o un paisaje”¹¹

Un ejemplo práctico de esta técnica visto en nuestro país, lo ha realizado la dramaturga y directora, Manuela Infante, quien ha incursionado en Landscape Play desde la

¹⁰ Campos, Francisco José: Creatividad y Método, hipertexto rizomático, LOM, Santiago Chile, 2006, p. 25

¹¹ , Hans Thies Lehmann, Para una lectura postteatral de Teatro posdramático, Cendeac, Alemania, 2013 p. 110

dirección de escena generando espectáculos en donde predomina las imágenes, el cuerpo y la voz por sobre el relato lineal de una historia. A lo largo de la investigación profundizaremos en su estilo de creación teatral.

Landscape play, se asemeja al modelo rizomático al constituirse desde la no jerarquización, sino más bien, apela a la perspectiva horizontal a visualizar un todo conectado, a esto le llamamos: Principio de conexión y heterogeneidad del rizoma concepto del cual nos referiremos en profundidad posteriormente en la investigación.

Ahora bien, el segundo autor escogido es Carmelo Bene, quien trabaja la *sustracción* en sus obras teatrales, generando ruptura en la línea argumental de textos clásicos, a esto le denominamos como ruptura asignificante, segundo principio del rizoma. “Por operación hay que entender el movimiento de la sustracción, de la amputación, aunque ya recubierto por el otro movimiento, que hace nacer y proliferar algo inesperado, como en una prótesis: amputación de Romeo y desarrollo gigantesco de Mercuzio”¹².

Cabe destacar que Carmelo Bene se vincula con Gilles Deleuze, ya que Bene utiliza la *sustracción* en sus escenas, las cuales resultan tener mucho de los principios rizomáticos que Deleuze propone y trabaja, su vinculación es tal, que juntos son autores de un libro en donde se analiza dicho fenómeno.

A partir de lo mencionado anteriormente, sumado a las influencias teatrales y filosóficas referenciales, nuestro objetivo fundamental en ésta investigación es poder componer un tratamiento de ruptura y conectividad, generando, de ésta forma, la proliferación de una nueva estructura dramática.

Para ello, dividiremos esta investigación en tres capítulos: El primero de estos consistirá en indagar el concepto del Rizoma a partir de la definición de Deleuze y Guattari, precisando los principios rizomáticos, generando una analogía de la filosofía y el teatro contemporáneo, a través de los autores: Manuela Infante y Carmelo Bene.

En el segundo capítulo, realizaremos un análisis estructural de la trilogía Lorquiana, exploraremos en la retórica del texto, extrayendo conceptos y sensaciones,

¹² Carmelo Bene y Gilles Deleuze: Superposiciones, Ediciones Artes del Sur. Argentina 2003 p78

interrumpiremos la linealidad temporal, sustraeremos lo no esencial, de acuerdo a nuestro criterio, generando por un lado la ruptura y por otro el agenciamiento, finalizando con la conectividad con otros puntos heterogéneos, para posteriormente construir una nueva narración poética en relación a los principios propios del rizoma que analizaremos en este capítulo.

Finalmente, en el tercer capítulo nos referiremos a la realización del montaje práctico a partir del concepto de Paisaje Dramático utilizado al servicio de la puesta en escena, para luego realizar la descripción del proceso y resultado de la puesta en escena.

Capítulo I: Rizoma; concepto filosófico llevado al teatro contemporáneo

El arte contemporáneo lo podemos situar luego de una serie de movimientos filosóficos y políticos que originan el concepto de modernidad. “comienza a fines del siglo XIX, alrededor de 1885, y concluye en el primer tercio del siglo XX, alrededor de 1925. El

período entre 1885 y 1925 constituyen la introducción de una serie de paradigmas que se manifiestan en los llamados *ismos*.¹³

El enfrentamiento de la clase burguesa y la crítica marxista detonan una filosofía que demanda la libertad y el derecho a la igualdad. En este contexto de carácter socio político son los movimientos artísticos los que buscan ser reflejo de la sociedad.

Es así como las vanguardias no surgieron a partir de la prosperidad del arte, ni de una tendencia jerarquizada de éste, concibieron más bien del quiebre de cánones establecidos para expresar libremente una visión intelectual y artística que debía ser escuchada, organizándose desde la filosofía, la política y la literatura.

Nos interesa destacar en esta unidad histórica, política y cultural de las fuerzas burguesas-populares en torno a 1848, porque precisamente de la crisis de esta unidad y, por tanto, de la ruptura de esta unidad nace como ya se ha dicho, el arte de la vanguardia y gran parte del pensamiento contemporáneo.¹⁴

En el caso del teatro, los artistas rechazan lo tradicional y buscan la innovación. “El teatro de Vanguardia, es un teatro minoritario, ligado a su presente y comprometido con las luchas sociales, es un teatro político que no escatima recursos en defender una cierta visión de mundo”¹⁵

Ahora bien, en el siglo XX son los conceptos de abstracción y fragmentación los que rompen con los arquetipos estructuralistas que devienen del orden u organización, este cambio se genera desde los múltiples cambios sociales que irrumpen en la individualidad del artista, fragmentando su modo de crear.

¹³ Mario de Micheli: Las Vanguardias artísticas del siglo XX, Alianza Editorial, Milan. 1979 p. 25

¹⁵ Jerome Stephan:3 Teatros de Vanguardias, Editorial Arcis, Santiago Chile 2011 p.17

La discontinuidad de la sensibilidad comporta asimismo la producción de imágenes distintas, vinculadas entre sí por una práctica nunca repetitiva. Las imágenes adquieren los enmascaramientos de la figuración del signo abstracto, la opulencia de la materia y el color, sin ajustarse nunca a una clave estandarizada (...) ese mismo carácter hace la obra inactual, en el sentido de que nunca puede representar al artista en el presente, convirtiéndose, si acaso, en el síntoma de una fragmentación sensible del quehacer artístico.¹⁶

Es así como el arte refleja un momento histórico en donde el hombre moderno queda expuesto a lo inexistente. Su modo de vida corresponde a una realidad que se basa en la forma perdiendo todo sentido interno.

Nietzsche genera un análisis crítico de la genealogía moral de esa época:

El fenómeno del hombre moderno ha llegado a ser totalmente apariencia: no se hace visible en lo que representa, sino más bien se oculta tras esta representación. En la tarea de desconstrucción de los resultados de la moral, la metafísica y la religión, se erosiona también ese lugar de posible seguridad que es la interioridad del yo. El "mundo verdadero acaba convirtiéndose en una fábula"¹⁷

La vida moderna y el arte moderno son conceptos íntimamente ligados en la obra del poeta y crítico de arte francés, Baudelaire:

El pintor de la vida moderna, concentra su visión y energía sobre el momento pasajero y fugaz, y sobre la sugestión que contiene la moda, la moral y las emociones de la vida. La vida aparece como un emocionante show, como un sistema de brillantes apariencias, el gran escaparate de la moda, el triunfo de la decoración y el diseño.¹⁸

Baudelaire junto con Simmel y Benjamín, otros dos autores críticos de este periodo, generan un cuestionamiento muy interesante acerca del espacio, el tiempo y la causalidad.

¹⁶ Ana mariaguasch: los manifiestos del arte posmoderno, ediciones Akal Madrid , España 2000, pag 52

¹⁷ Josep Picó, Modernidad y Posmodernidad, Alianza Editorial, Madrid 2002 p18

¹⁸ Ibídem p20

Ellos concuerdan en que estos aspectos son vistos como fortuitos o arbitrarios por el hombre, el cual vive en la inmediatez dentro de un contexto de relaciones humanas y sociales.

En el texto modernidad y posmodernidad, Josep Picó nos relata como Simmel no hace un análisis de la totalidad social sino "los fragmentos fortuitos de la realidad, toma los "hilos invisibles de la realidad social fijándose en diversas "imágenes momentáneas" o fotos instantáneas de la vida social moderna."

Así pues, el "microscopio psicologico" de Simmel es apropiado para una concepción del mundo que presupone "que todo son fragmentos" que el pasado nos aparece también fragmentado, y que el mismo conocimiento debe ser necesariamente fragmentado.

Cada fragmento contiene dentro de sí mismo la posibilidad de revelar "el significado del mundo como totalidad.

La teoría de la modernidad de Simmel se centra sobre la transformación de la experiencia moderna del tiempo, como transitorio, del espacio como fugaz, y de la causalidad como fortuita o arbitraria. Los tres nacen de una concepción de la experiencia moderna del presente inmediato como discontinuo y diferenciado, aplicado tanto a la metrópolis [ciudad] como a la economía monetaria madura.¹⁹

Nos parece relevante destacar cómo Simmel enfatiza la posibilidad que tiene un fragmento de significar una totalidad, pues en el teatro todo significa, desde un segmento hasta una generalidad y así mismo en la filosofía el Rizoma abordado en esta investigación se manifiesta como una línea horizontal que puede ser roto en cualquiera de sus partes y a la vez estar sujetos a constantes cambios y así mismo sigue significando porque está siempre en desarrollo.

La modernidad como concepto acaba en la primera mitad de los años 60 con la llegada de la posmodernidad, manifestándose en el Pop Art y en la narrativa experimental. Se

¹⁹ Ibídem p20

disipan las vanguardias y la modernidad y se realiza el arte desde lo individual, el artista es totalmente libre para expresar a su antojo lo que le parezca deseable.

Con el arte posmoderno nace la insipidez en el arte, la falta de profundidad, un nuevo tipo, sin embargo, de superficialidad. Al parecer todo lo que hubiera sido necesario decir ya estaba dicho. [...] Posmodernismo es en el arte la pérdida de fe en las corrientes estilísticas entonces, el artista es libre de expresarse así mismo en cualquier forma que desee.²⁰

En concordancia con el modernismo, nace el término estructuralismo suscitado por Ferdinand de Saussure con sus aportes en la lingüística y toma mayor relevancia en 1955 con el filósofo Claude Lévi-Strauss influido por Saussure “publicó un artículo titulado El estudio estructural del mito: Un mito, donde afirmaba que el mito “como el resto del lenguaje, está formado por unidades constituyentes” que deben ser identificadas, aisladas y relacionadas con una amplia red de significados. Así pues, los fenómenos culturales pueden considerarse como producto de un sistema de significación que se define sólo en relación con otros elementos dentro del sistema, como si fuera el propio sistema quien dictase los significados.”²¹

Entre las características más relevantes del estructuralismo se encuentran:

1. Es un movimiento heterogéneo que inicialmente aparece como una metodología científica que pretende elaborar teorías objetivas y verificables, a través del control científico a las ciencias del espíritu. En el estructuralismo el hombre pasa de ser sujeto de la historia y de la cultura, a ser objeto que se conoce por la objetividad y la neutralidad científica, los "estructuralistas" tienden a estudiar al ser humano desde fuera, como a cualquier fenómeno natural, y no desde dentro, como se estudian los contenidos de conciencia
2. Estos estudiosos rechazan las ideas de subjetivismo, historicismo y humanismo, que son el núcleo central de las interpretaciones de la fenomenología y del existencialismo.

²⁰ Maria Francisca Jorquera, Teatro posmoderno y vestuario escénico: los dedos del autor, abril 2000 Santiago Chile. Título diseñador teatral tesis. Universidad de Chile p 10

²¹ Roxana Rodríguez, estructuralismo pdf. [en línea]
<https://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2013/01/estructuralismo.pdf> [consultado el 1 de abril]

3. Con este enfoque, que imita los procedimientos de las ciencias físicas, tratan de elaborar estrategias investigativas capaces de dilucidar las relaciones sistemáticas y constantes que existen en el comportamiento humano, individual y colectivo, y a las que dan el nombre de "estructuras". No son relaciones evidentes, sino que se trata de relaciones profundas que, en gran parte, no se perciben conscientemente y que limitan y constriñen la acción humana. La investigación estructuralista tiende a hacer resaltar lo "inconsciente" y los condicionamientos en vez de la conciencia o la libertad humana.

4. Para el estructuralismo la noción fundamental no es el sujeto sino la estructura, la relación. Los hombres, como las piezas de ajedrez no tienen significado y no existen fuera de las relaciones que los constituyen y especifican su conducta. El hombre, un ser inmerso en estructuras psicológicas, económicas y sociales pierde su sentido como "yo", "conciencia" o "espíritu".²²

El estructuralismo estaba siendo criticado por filósofos y pensadores de la época y a la vez estaba siendo sustituido por un nuevo término llamado post-estructuralismo, que parte en el año 1970, el cual estaba circunscrito a intelectuales que cuestionaban la preponderancia del estructuralismo.

Mucho del estudio del postestructuralismo está basado en las críticas comunes del estructuralismo. La inestabilidad y multiplicidad de las formas y manifestaciones literarias, según los postestructuralistas, desafían y hacen fracasar el propósito de establecer totalidades epistemológicas. La deconstrucción afirma la autonomía del signo respecto a los significados trascendentales y se niega que la escritura solo remita a sí misma. (...) La deconstrucción es una forma de análisis textual aplicada a la literatura, filosofía, a la historia, la antropología, el psicoanálisis, la lingüística y la teología. La esencia de la estrategia deconstructiva es la demostración de la autocontradicción textual. Difiere de la técnica filosófica establecida para detectar los errores lógicos en la argumentación de un oponente en que las contradicciones puestas de manifiesto revelan una incompatibilidad entre lo que el escritor cree argumentar y lo que el texto dice realmente. Este divorcio entre la intención del autor y el significado del texto es la clave de la deconstrucción.²³

²² Ídem.

²³ ENSAYO FINAL: POSTESTRUCTURALISMO- Deconstructivismo [en línea]
<http://teoria3-melania.blogspot.cl/2011/08/ensayo-final-postestructuralismo.html>
[consultado el 4 de abril del 2016]

Dentro de los nombres más destacados de este periodo se encuentran; “Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean Baudrillard y Michel Foucault, los etiquetaron como Post- estructuralistas, simplemente porque no se sabía cómo definirlos dentro del espacio epistemológico”²⁴

Jacques Derrida comenzó a usar la deconstrucción como un método para comprender los textos. Esta perspectiva lo llevó a romper con la idea estructuralista de mirar toda la estructura para determinar el significado. Derrida creyó que de un texto deconstruido podías obtener múltiples significados y, por lo tanto, este carecía de un solo significado final o concluyente. Estas ideas de pluralismo, de deconstrucción y de fragmentación del significado son la base de la teoría postestructuralista²⁵

En el caso de la narrativa moderna, se ha desplegado innumerables documentos en relación a la intertextualidad, un ejemplo de ello ha sido “Ginsberg Introduce la fractalidad y la rizomaticidad en la poesía, una poesía que demanda un tipo diferente de lectura, una que no busca el sentido del signo sino, lo que potencialmente el signo puede desplegar como sonido”²⁶.

Es este contexto donde Gilles Deleuze y Felix Guattari al igual que Ginsberg introdujeron la rizomaticidad en la manera de escribir el libro *Mil Mesetas*, publicado en 1972, texto que precisa lo rizomático,

En el primer volumen de *Capitalismo y esquizofrenia, el Anti Edipo* el argumento se centra en el concepto de “producción de deseada”, un intento evidente de unir a Marx con Freud. El deseo, afirman, es positivo, productivo, heterogéneo, multiple; las formaciones sociales difieren de acuerdo con la manera en que “codifican” y “territorializan” el flujo del deseo.²⁷

²⁴ Fernando de Toro: semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena. Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2008, p 266

²⁵ Zoe Van-De-Velde Diferencias entre estructuralismo y posestructuralismo [en línea] http://www.ehowenespanol.com/deferencias-postestructuralismo-posmodernismo-info_82357/ [consultado el 12 de agosto 2016]

²⁶ Fernando de Toro: semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena. Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2008, p 256

²⁷ Josep Picó, Modernidad y Posmodernidad, Alianza Editorial, Madrid 2002 p20

En esta última cita Deleuze y Guattari fomentan la preponderancia del deseo sobre el poder. Un discurso posestructuralista que tiene relación con la desjerarquización de lo concebido como primacía. Evidenciando que cada ser humano es independiente y autónomo de otro, capaces de identificar y decidir a partir de lo deseado generando líneas de fuga para territorializar otros territorios, componiendo un sistema de relaciones múltiple y recíproco.

Estos conceptos denominados rizomáticos serán explicados en mayor profundidad a lo largo de este capítulo.

1.1 Definición del concepto Rizoma según Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Ahora bien, el origen de la definición de rizoma, deriva de la biología y corresponde a un tallo subterráneo con varias yemas que crece de forma horizontal emitiendo raíces y brotes.

En relación al termino filosófico, “en un rizoma no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma solo hay líneas”²⁸.

Para Gilles Deleuze y Felix Guattari el rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura e inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga.

La realidad la definen como un conjunto de fuerzas, que no es primeramente comprensible sino algo afectable, la fuerza afecta y se deja afectar. El rizoma está hecho de líneas, líneas de segmentaridad, de estratificación, pero también de líneas de fuga o desterritorialización.

Para ejemplificar, los autores proponen el caso de la maleza, que se extiende a través de grandes espacios no cultivados, que crece en el intermedio de las cosas, y que sobrevive largos espacios de tiempo.

Cada una de estas dimensiones o estratos al interactuar con otros, cambian de naturaleza. A este fenómeno de interacciones los autores denominan movimientos de desterritorialización y reterritorialización.

La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen. La avispa y la orquídea hacen rizoma, en tanto que heterogéneos.²⁹

El modelo propuesto por los autores difiere de un modelo más bien clásico y jerárquico que ha predominado en occidente, este se caracteriza por lo arborescente, “un tronco del cual depende diferentes ramas, cada una de las cuales a su vez hace surgir un

²⁸Deleuze Gilles, Guattari Felix: Mil mesetas, pre- textos, España, 2006 p. 14

²⁹Idem pag 15

conjunto de otras ramas, así está estructurado el pensamiento, el comportamiento, lo diferente queda disuelto en lo diverso que es acogido en lo identitario”³⁰.

En un rizoma no hay un tronco primordial del cual surjan otras raíces. No hay inicio, ni final. Es “un tipo de organización donde un elemento se encuentra conectado a otro de muy diversa estructura, produciendo una proliferación a jerárquica desunida, abierta y siempre en desarrollo”³¹

Lo rizomática se vincula a lo nómada lo que está siempre en devenir. “Entenderemos lo nómada no necesariamente como una sociedad que se está desplazando continuamente, nómada quiere decir también una sociedad que está continuamente transformándose a sí misma desde sí misma”³²

El académico Luis Sáez Rueda licenciado y doctor especialista en filosofía contemporánea de la Universidad de Granada, menciona al respecto:

Lo arborecente que es lo molar, es como una ilusión necesaria, no es la realidad tal cual es, sino la realidad tal y como nosotros estamos obligados a percibirla en occidente identitariamente. Por tanto, tienen estas dos dimensiones, dos movimientos distintos, por una cara la sociedad es rizomática, si es que es una auténtica sociedad y tiene un movimiento nómada y aquí no hay jerarquías sino relaciones que van forjando el camino en su propio encuentro, pero en su otra cara, en su materialización esto esta jerarquizado arborecentemente. Entre lo molar y lo molecular, siempre se establece una guerra intestina, insisto no entre dos instancias que son diferentes, que son trascendentes la una a la otra, son dos caras de la misma moneda, pero dos caras discordes que están en litigio.³³

³⁰Luis Saez Rueda. mil mesetas [En línea]

<http://www.youtube.com/watch?v=9vz8zGV2ZpI> [consultado el 9 de mayo 2016]

³¹ Cita de Alfonso del toro, Fernando de Toro: semiótica del teatro, del texto a la puesta en escena. Galerna, Buenos Aires, Argentina, 2008, pag 307- 308

³² Luis Saez Rueda. mil mesetas <http://www.youtube.com/watch?v=9vz8zGV2ZpI> [consultado el 9 de mayo 2016]

³³ Ídem.

De esta última cita se desprende la concepción de Deleuze cuando afirma que el rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas. El utiliza la conjunción **Y** que representa la unión entre uno y lo otro, generando la conexión o como Deleuze lo llama el agenciamiento. “El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción y...y...y. En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser.”³⁴

Deleuze y Guattari sostienen que la construcción de conocimiento no surge a partir de una serie de principios básicos fundantes, sino que la misma se realiza, a la vez, desde múltiples direcciones. Una estructura árbol está fundada y motivada por la forma en que se distribuye el poder y se organiza la dominación. Una estructura rizomática permite la horizontalidad y la apertura de subjetividades libres.

1.1.1 Principios del Rizoma

Dentro de los principios que constituyen la concepción rizomática existen seis puntos, entendidos como:

³⁴Deleuze Gilles, Guattari Felix: Mil mesetas, pre- textos, España, 2006 pag. 29

1° y 2° principios de conexión y heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol o en la raíz.
35

El primer y segundo principio se refiere a los puntos que pueden ser apartados unos de otros, pero se pueden conectar con otros múltiples y diversos puntos. Desde el contexto teatral el rizoma actúa de múltiples maneras en relación a las muchas disciplinas en se conjuga un texto espectacular, tales como la dramaturgia, la escenografía, el diseño, el maquillaje, los actores, los estilos de actuación, etc.

3° principio de multiplicidad: las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o desterritorialización según cambian de naturaleza al conectarse con otras.³⁶

En el tercer principio se refleja la horizontalidad que determina a una multiplicidad de elementos, pensamientos, acciones, que pueden determinar la conexión entre otros múltiples elementos. De ahí surge la idea de la desterritorialización. La línea de fuga es fundamental para generar la conexión con elementos de distintas naturalezas.

4° principio de ruptura asinificante: Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre comienza según esta o aquella de sus líneas, y según otros.³⁷

El cuarto principio es la fragmentación de los elementos concretos o abstractos relacionados a la ruptura, en el caso del teatro un texto dramático puede ser intervenido, fragmentándose textualmente, interrumpiendo su temporalidad para reconstituirse en una nueva figura.

³⁵ Ibidem pag 13

³⁶ Ibidem pag 14

³⁷ Ibidem pag 16

5° y 6° principio de cartografía y de calcomanía un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo. Es ajeno a todo eje genético, como también de estructura profunda.³⁸

En el quinto y sexto principio se refiere a la eliminación de un orden genético, no existe para el rizoma un pensamiento igual a otro, o una acción igual a la otra. Al no responder a un modelo generativo, un rizoma es autónomo. Es por esto que no responde a calcos ni mimesis.

A partir de lo mencionado podemos vislumbrar cómo el rizoma puede ser integrado a una práctica teatral pues en ella se concentran una heterogeneidad de elementos que confluyen entre sí. El teatro como ya sabemos es una fuente rica de elementos poéticos, sensoriales, visuales, estéticos, etc. que se cruzan, se apartan, se conectan con otros, se fragmentan. Y es en esta diversidad que lo teatral se revela.

En cada época el teatro se define también a través del modo en que el factor de lo heterogéneo inmanente a él, se percibe explícitamente y se convierte en tema. El teatro comprende como tal toda la escala de los trabajos, las actividades y las posibilidades de expresión humanas **in nuce**, un mundo en pequeño. La técnica del sonido y la fiesta, la danza y el debate, la construcción de la escena y la filosofía se unen en la práctica teatral. De este modo, una idea escénica se puede originar a partir de la combinación de una idea teórica; una circunstancia técnica, la expresión corporal de un actor y una imagen poética pueden partir de una discusión entre un director de iluminación, un dramaturgo, un actor y un autor. Esta es la cualidad rizomática del teatro estructurada de un modo heterogéneo.³⁹

De esta manera, para la realización de nuestro montaje queremos trabajar con todos los principios rizomáticos mencionados anteriormente, pues cada uno de ellos son inherentes y no podríamos separarlos, todos se relacionan entre sí y son esenciales para la creación directorial.

³⁸ *Ibídem* pag 17

³⁹ Hans Thies Lehmann 2013, Para una lectura postteatral de teatro posdramático Cendeac, Alemania 2013, p234.

La conectividad como concepto es fundamental para poder generar vínculos de enlace permanente entre escenas heterogéneas y a la vez estas conexiones van de la mano de la ruptura, el poder intervenir, fragmentar, suprimir, sustraer serán fundamentales para generar el quiebre escénico. Todas estas posibles conexiones son las que generarán lo múltiple, lo variado, lo diverso en relación a las líneas de fuga que surgirán del proceso creativo.

Ahora bien, en relación al último principio de cartografía y calcomanía, puede parecer contradictorio que, por un lado, un rizoma no se compone de una estructura y por el otro, nuestro montaje parte de la base de obras estructuradas desde la poética de Lorca. Justamente queremos destacar ese contraste, pues, no pretendemos realizar un calco de esta, sino más bien acudiremos al mapa para potenciar la autonomía creativa.

Un ejemplo referencial para comprender la conexión en una puesta escénica la podemos vislumbrar en el cine de Robert Bresson⁴⁰ quien posee una característica común es sus creaciones que corresponde a la valorización táctil, específicamente a las manos de los actores que trabajan dentro de sus montajes cinematográficos las cuales son puentes conectores entre una escena y otra. Conexiones que no necesariamente están ligadas entre sí, sino más bien representan fragmentos aislados que se acoplan a partir de la imagen visual que Bresson propone.

Deleuze en una de sus conferencias filosóficas en donde expone ¿Qué es el acto de creación? hace referencia a lo mencionado anteriormente.

Bresson es muy conocido. Raramente hay espacios enteros en Bresson. Son espacios que llamamos desconectados. Quiero decir, hay un rincón, por ejemplo, el rincón de una celda, después se verá otro rincón o bien un lugar de la pared, etc. Todo pasa como si el espacio bressoniano se presentara como una serie de pequeños trozos, en los que la conexión no está predeterminada. Serie de pequeños fragmentos en los que la conexión no está predeterminada. Hay grandes cineastas que emplean, por el contrario, espacios conjuntos o de conjuntos; no digo que esto sea más fácil de manipular. Pero estos tipos de espacios desconectados han sido retomados y re-

⁴⁰ Robert Bresson (Francia, 25 de septiembre de 1901-18 de diciembre de 1999) fue un cineasta francés, autor de una serie de películas en las que desarrolló un discurso en busca de un absoluto ascetismo, de un despojamiento que aspira a captar aquello que escapa a la mirada ordinaria. [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Robert_Bresson [consultado el 23 de septiembre 2016]

descubiertos y les han servido de inspiración a muchos, y ha sido Bresson uno de los primeros en hacer un espacio con pequeños fragmentos desconectados, pequeños trozos en los que la conexión no está predeterminada. Espacio-tiempo, es allí que los bloques duración-movimiento de Bresson van a tender hacia ese tipo de espacio. La respuesta está dada. Estos pequeños fragmentos visuales de espacio cuya conexión no está dada de antemano... ¿a causa de qué querrían ustedes que estén conectados? En y a causa de la mano (en este momento Deleuze muestra su mano) y no es teoría, no es filosofía, no lo es, esto no se deduce así. Digo: el tipo de espacios en Bresson y la valorización cinematográfica de la mano en la imagen están evidentemente ligados. Quiero decir: el enlace bressoniano de las pequeñas puntas de espacios, desde el hecho mismo de que son puntas, trozos desconectados de espacios, no puede ser más que un enlace manual. No hay más que la mano que puede efectivamente operar las conexiones de una parte a otra del espacio. Y Bresson es sin duda el más grande cineasta en haber introducido en el cine los valores táctiles; no simplemente porque él sabe tomar admirablemente las manos en imágenes, sino porque si sabe tomar admirablemente las manos en imágenes es porque tiene necesidad de manos.⁴¹

1.2 Analogía del concepto filosófico llevado al teatro contemporáneo

Para poder comprender como el rizoma se puede concebir en el teatro, debemos observar las cualidades de las puestas en escenas contemporáneas y lograr identificar patrones coincidentes que se repiten tales como: Fragmentación, multiplicidad, conexión y desconstrucción, entre otros conceptos que irán surgiendo a lo largo de esta investigación.

Este tipo de teatro más vanguardista se aleja por completo de la mimesis y de una estructura lineal en donde el texto es primordial, son los sucesos fragmentarios y performáticos los que se acentúan.

Hans-Thies Lehmann, autor del libro Teatro posdramático, destaca el trabajo de la escritora estadounidense, Gertrude Stein y su “Landscape Play” la idea de este concepto reside en observar una escena como si fuera un paisaje del genero pictórico.

El teatro de Stein es un teatro de paisajes más que de acción en el que lenguaje se convierte en objeto sonoro más que en instrumento narrativo lineal y ello queda muy

⁴¹ Deleuze . Que es el acto de creación [en línea]
<https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks> [consultado el 22 de septiembre 2016]

claro, en la medida en que Stein trabaja el teatro como un género eminentemente visual y sonoro donde la emoción y el tiempo son aspectos mucho más importantes que la historia Y la acción.⁴²

Nos parece pertinente tomar el concepto de paisaje dramático para reflexionar acerca de sus características y destacar la presencia rizomática en ella.

Gertrude Stein ve la escena teatral desde la horizontalidad, en donde el paisaje representa un todo conectable. En este sentido, el modelo que plantea la escritora, nos aporta en el ámbito estético de este trabajo, pues al observar una obra teatral desde la premisa del paisaje, generamos la no jerarquización por un lado y por otro, logramos trabajar desde puntos de conexión, así como funciona un hipervínculo, puntos de referencia conectados con otros, generando múltiples puntos de vista. Stein pone de ejemplo un paisaje, porque en él se puede visualizar relaciones entre sí, las colinas con los árboles, los árboles con el cielo, el cielo con las nubes.

“Landscape Play” en que se trata de mirar una obra de teatro como si mirásemos un paisaje. La intención es eliminar la percepción dramática y remplazarla por una mirada no jerarquizada, que ya no lee el escenario de izquierda a derecha, de principio a fin, sino que lo contempla como si contemplase un paisaje.⁴³

Estas características; desjerarquización, conexión, horizontalidad, multiplicidad son propias del concepto rizoma, y podemos generar una relación comparativa con las características del Paisaje Dramático.

Otro ejemplo a mencionar de un director que trabaja esta manera de hacer teatro, es Robert Wilson, quien emplea la no jerarquización de los recursos teatrales, a esto corresponde, la iluminación, la escenografía, los personajes, el espacio y tiempo, etc. Todos elementos discontinuos, interrumpido, que se disponen y se desarticulan para

⁴² [en línea] Pdf [consultado el 25 de septiembre 2016]

<http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/viewFile/102468/153648>

⁴³ [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_Posdram%C3%A1tic [consultado el 17 de octubre 2016]

conectarse con otros elementos heterogéneos. Esto se debe a que en sus montajes existe la ausencia de la acción.

“En este teatro falta la orientación dramática que se consigue mediante las líneas de una historia y que en la pintura se corresponde con el orden de lo visible marcado a través de la perspectiva. La importancia de la perspectiva es que posibilita la percepción de la totalidad precisamente mediante la posición del espectador —es decir mediante el punto de vista— que queda excluido del mundo visible, de modo que el acto constitutivo de la representación se pierde en lo representado (...) En Wilson esta narración se reemplaza por una suerte de historia universal que emerge como un *caleidoscopio* multicultural; etnológico y arqueológico. Sin escrúpulos, sus *tableaux* teatrales mezclan tiempos, culturas y espacio”⁴⁴

Podríamos decir que el teatro de Wilson tiene muchas características rizomáticas en donde la multiplicidad heterogénea es primordial en su estética. El director dibuja y desfigura formas en el espacio conectándolas con otras. Es en este punto en que el teatro de paisaje se ve fuertemente marcado por el director, pues apela a un teatro de imágenes, un teatro visual por sobre lo dramático:

En Wilson el fenómeno tiene prioridad sobre la narración, el efecto de la imagen prima frente al actor individual, la contemplación se encuentra por encima de la interpretación, con lo que se crea un *teatro del tiempo de la mirada*. Este teatro carece de sentimiento trágico o de compasión, pero habla de la experiencia del tiempo como testigo del luto.⁴⁵

Ahora bien, cuando miramos un paisaje lo que hacemos es identificar imágenes y conectarlas con otras a partir de lo percibido en el cuadro y eso Deleuze lo explica a partir de la línea abstracta, la línea de fuga o la desterritorialización como él lo denomina.

A nuestro parecer, esto genera un pensamiento interpretativo y perceptivo múltiple, lleno de posibilidades estéticas en donde no hay un predominio, sino más bien hay imágenes que se rebelan por si mismas sin la necesidad de tener una historia previa,

⁴⁴ Ibídem p 139

⁴⁵ Ibídem p141

pueden ser desde fragmentos de un paisaje hasta su totalidad. Deleuze y Guattari mencionan que el rizoma puede ser interrumpido en cualquiera de sus partes, pero siempre recomienza.

Hay ruptura en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras. Por eso nunca debe presuponerse un dualismo o una dicotomía, ni siquiera bajo la forma rudimentaria de lo bueno y de lo malo.⁴⁶

1.2.1 Manuela Infante

Desde nuestra perspectiva, la actriz, dramaturga y directora chilena Manuela Infante, genera un tipo de teatro comprometido con lo rizomático desde el aspecto directorial de su trabajo. Lo queremos explicar de la siguiente manera:

El trabajo de Infante se pliega a esta renuncia a la figura autoritaria del dramaturgo y el director, pero para liderar un trabajo más conceptual y abstracto, fuera de toda lógica aristotélica. Ella, en conjunto con los actores, se sumerge en un proceso de lectura, de identificar referentes culturales, de ensayo de definiciones, de preguntas sobre la realidad con sus representaciones y limitaciones para luego ensamblar los materiales de la indagación. Es por eso que ella a veces se ha definido a sí misma como directora artística más que como dramaturga. Infante ha manifestado el carácter de trabajo en equipo en el que actores y directora dialogan en torno a un texto que no tiene punto final, que se modifica y dinamiza en una lógica de influencias mutuas que confluyen en un discurso verbal y escénico que se aprecia en la corporalidad, la escenografía, los objetos y el habla. De esta forma van conformando un lenguaje contemporáneo y original.⁴⁷

⁴⁶ Deleuze Gilles, Guattari Felix: Mil mesetas, pre- textos, España, 2006 p. 26

⁴⁷ Andrea Jeftanovic. Manuela Infante: LA ANTIDRAMATURGA[en línea]
<http://andreajeftanovic.jimdo.com/manuela-infante/> [consultado el 25 de septiembre 2016]

Recordemos que el rizoma se constituye desde una visión horizontal y no desde una jerarquía arborescente, no hay una subordinación de mayor o menor importancia, todos los aspectos del rizoma son igualmente transcendentales.

Para Infante, todos los elementos dentro de sus montajes son parte sustancial del proceso de creación, así lo explica ella:

O sea es no jerárquica en el sentido de que no hay un poder ejercido porque sí, pero hay una estructura donde yo decido lo que se hace, ahora lo que sí creo que es no jerárquico y que es quizás más interesante es que no hay elementos en la puesta en escena que sean más jerárquicos por sobre los demás (...) Las cosas se crean en simultáneo, se crean en red, y esto es algo que dice Wilson siempre, no hay una cosa y las otras las vienen a ilustrar, cuando el teatro es una ilustración de algo y los elementos del teatro son una ilustración de otros elementos del teatro que le antecedieron, como el texto dramático, entonces vienen los actores e ilustran el texto dramático, sino que como todas las cosas se van creando en simultáneo, los personajes y los textos que van a decir esos personajes y las situaciones en que van a estar y los elementos escenográficos, todo ocurre al mismo tiempo, obvio que después los lenguajes están desquerrarquizados. Si tú te fijas en el texto no está toda la obra y en los personajes tampoco está toda la obra y en lo visual tampoco está toda la obra, porque en el fondo nadie vino antes que otro como punto de origen.⁴⁸

La importancia de que un texto no tenga final y que en sus montajes exista una confluencia de materialidades diversas que converjan en algo nuevo y distinto de lo anterior se relaciona al principio de cartografía y calcomanía que Deleuze y Guattari explican en el rizoma.

El mapa es abierto, capaz de ser conectado en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciando por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma, quizá sea la de tener siempre múltiples entradas.⁴⁹

⁴⁸ Entrevista a Manuela Infante. Santiago Martes 22 de noviembre del 2016

⁴⁹ Deleuze Gilles, Guattari Felix: Mil mesetas, pre- textos, España, 2006 pag. 26

Un ejemplo de su trabajo directorial fue la realización del Montaje Fuegos Artificiales, egreso en conjunto de alumnos de la carrera de teatro de la Universidad de Playa Ancha en Valparaíso y la Universidad Católica en Santiago, montaje realizado en el 2014, una exploración escénica a partir del fuego en donde la premisa era la utilización de un concepto como referencia para generar conexiones con diversas situaciones, visto desde la perspectiva del “Landscape Play”.

Manuela Infante lo explica como:

La idea del incendio y el fuego y también la idea de montar una obra como un paisaje pintado y no como una obra lineal con una historia que se entiende de manera consecutiva se nos fue transformando en la idea más ritual de lo teatral, más que el teatro entendido como drama.⁵⁰

Ahora bien, Manuela Infante comenzó explorado el concepto de Paisaje Dramático durante el montaje *la Odisea*, egreso anterior a *Fuegos artificiales*, Manuela se refiere a este aspecto de la siguiente manera:

Algo que hacíamos mucho en *Fuegos Artificiales* es que ejercitábamos y en ese sentido hacer clases es eso, uno ejercita lo que uno quiere ver si funciona. Que el paso de una escena a otra a veces podía ser el vínculo podía tener que ver con cosas que no necesariamente fueran la escena, la idea, el recorrido de la historia, sino que: yo entro en una posición que después formalmente tomo la posición, la pura forma y la abro y la convierto en otra cosa. Entonces lo que estás haciendo ahí es precisamente impedirle al espectador la lectura lineal de una historia porque los vínculos que estás haciendo son completamente arbitrarios y lo que terminas por hacer es pintar un cuadro japonés sin jerarquía, sin perspectivas, un cuadro japonés donde es todo plano. (...) Lo terminas haciendo cuando haces un trabajo hipervíncular como el de fuegos artificiales sobre un tema además es que arrondas el tema, pero nunca construyes un relato lineal a propósito del asunto que en el caso del fuego era muy bonito porque esto lo sacamos de un texto de Bachelard que decía: obviamente el fuego no se puede tocar por lo tanto el fuego no es algo que vamos a poder abordar, hay que bailarle alrededor. Si bien en ese caso la metáfora se hace real y es muy bonita en cualquier asunto se da más o menos lo mismo creo yo, es más

⁵⁰ Reportaje [en línea] <http://www.upla.cl/noticias/2015/03/23/vuelve-fuegos-artificiales-a-sala-upla/> [consultado el 03 de agosto del 2016]

honesto un bailoteo ramificado alrededor de un asunto que la idea de poder tocarlo, tomarlo, apresarlo.⁵¹

Actualmente en su último montaje *Realismo*, escrito y dirigido por ella, se distinguen elementos del Paisaje que aluden a la contemplación.

Realismo es una depuración, pero es un poquito más conservadora que fuegos artificiales porque igual se trata de algo. Si bien, tiene estos momentos de ruptura y tiene donde aparece, lo que yo llamo, el abstracto reasumido como ritualidad. En el fondo para mí el recorrido de *realismo* es que tiene *realismo* como tal, teatral, tienes la irrupción de lo abstracto impulsado por la materialidad, por lo material, tienes unos seres humanos que se enfrentan al universo abstracto como un universo misterioso y después lo que hace el ser humano con este misterio construye ritualidad para tratar de contener o comunicarse con aquello que es misterioso. Entonces ese relato que yo te estoy diciendo igual es más didáctico.- tenemos que mirar el mundo desde esta otra perspectiva. *Fuegos artificiales* es una puesta en escena del hipervínculo sin ningún cuidado.- vamos a hacer una obra hipervincular alrededor del tema del fuego. Ahora para ellos en la experiencia física del hipervínculo era de locos, hacíamos unas improvisaciones, yo les llamaba bisagras, al punto en que se ramifica una nueva escena por decirlo así, de una anterior y esa bisagra podía ser temática, o podía surgir a partir de lo que estaban hablando, pero también podía ser formal, podía ser que yo y tu estábamos aquí empezaba a bajar la luz y nos quedábamos con la luz y nos fuimos por esa rama. Esa fue una exploración súper entretenida.⁵²

La directora toma el concepto del hipervínculo como estrategia metodológica para generar las conexiones de una escena a otra y así poder generar cuadros abstractos que apelan a lo contemplativo.

Si tú te fijas *Realismo* trabaja un kilo (sic) con eso, *Realismo* tiene momentos, que yo le llamo momentos abstractos de la obra, son momentos que están ahí, que no se prestan a la decodificación, hay gente que no entiende nada, y si tú piensas en *Fuegos Artificiales* también es una obra que tiene quizás de una manera más radical todavía muchos impedimentos de la decodificación. Y eso para mí tiene que ver con, – voy a decir una palabra muy soberbia – pero reeducar el ojo del espectador hacia la idea de la contemplación del arte, usando la idea de la contemplación pensando en la naturaleza, que es una forma de mirar que no está buscando siempre extraer algo de lo mirado, cuando tu contemplas unas montañas, un bosque no quieres sentido de

⁵¹ Entrevista a Manuela Infante. Santiago Martes 22 de noviembre del 2016

⁵² Entrevista a Manuela Infante. Santiago Martes 22 de noviembre del 2016

ahí, entonces como podemos pensar una obra de arte donde obliguemos al espectador a que por lo menos por ratitos sea un contemplador y no un extractor de significados. Por qué, y aquí ya es político, porque yo pienso que vivimos en una era donde de todo hay que extraer algo, tiene que ver con el mercado, etc. Por lo tanto, se nos ha enseñado que las obras de arte nos tienen que dar sentido, ósea la gente quiere sentarse a ver una obra de arte y sacar algo de ella y yo pienso que hay una dimensión del arte que es inútil en ese sentido, tiene que mantenerse inútil del que no podamos sacar nada. Por eso en *Realismo* esta la inspiración del arte abstracto porque en el fondo el arte abstracto es un momento de las artes de la pintura en que a conciencia los artistas decidieron impedir la lectura, piensa que el paso de lo figurativo a lo abstracto es básicamente el artista diciendo: No te voy a dejar seguir leyendo el cuadro como- ¡ah interpretándolo!, ¡ahí hay una persona, ahí hay casa y ahí hay un árbol, vas a tener que enfrentarte con algo que no es decodificable!.⁵³

A partir de lo mencionado anteriormente, con respecto al Paisaje Dramático y al Rizoma queremos exponer un cuadro comparativo entre ambos conceptos describiendo ciertas características.

| Landscape Play | Rizoma |
|--|---|
| Observación de una escena tal y como se contempla un paisaje sin principio ni fin. | No empieza ni acaba, siempre está en el medio |
| De-focalización e igualdad de las partes | Proliferación ajerárquica, desunida, abierta y siempre en desarrollo. |
| Abandono del tiempo teleológico lineal | No hay unidades de medida, sino únicamente multiplicidades. |
| Abandono de la mimesis | Un rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo |
| Percepción de fragmentos | Puede ser interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza. |

⁵³ Ídem

A partir de lo expuesto anteriormente podemos distinguir similitudes entre ambos conceptos estas analogías nos permiten identificar al rizoma dentro del teatro posmoderno al verse integrado en una dimensión performativa alejada de la representación lineal. Esto lo llamaremos agenciamiento en el teatro, la posibilidad de abarcar múltiples aspectos que pueden originarse desde el texto hasta la puesta en escena, potenciando lo contemplativo, nos referimos a la manera de ver un paisaje, y no así a lo interpretativo, a querer extraer una idea o solo conceptos. Manuela Infante se refiere a este último aspecto con respecto al rizoma:

Evidentemente que el teatro tiene dos dimensiones la constatativa y la performativa como lo diría Osti, la constatativa dice representar el mundo como es y se supone que el teatro es una representación del mundo pero también tiene una dimensión performativa que el teatro produce el mundo y en ese sentido obviamente un teatro rizomático significa a la larga un mundo que se entiende a si mismo más rizomaticamente y eso obviamente que es mejor y que es un derrumbe de lo moderno que es la idea del origen, de la unidad, de la razón de la teleología. Mas personalmente para mí el rizoma le exige al espectador una manera de aproximarse al teatro que es no solo intelectual o no solo tiene que ver con la interpretación o con la extracción de ideas o no solo tiene que ver con el conocimiento, tiene también que ver con su dimensión ritual, no porque el rizoma este directamente relacionado con la experiencia más mística sino simplemente por el hecho de que bloquea lo otro, bloquea la comprensión lineal y al bloquearse la comprensión lineal se empiezan a prender otras maneras de mirar.⁵⁴

1.2.2 Carmelo Bene

Por otro lado, el director y dramaturgo italiano Carmelo Bene, genera un tipo de teatro en donde la premisa no es contar una historia sino más bien exponer lo más íntimo y oculto que está en los textos con los cuales trabaja. "Sus operaciones teatrales y

⁵⁴ Entrevista a Manuela Infante. Santiago Martes 22 de noviembre del 2016

cinematográficas han tenido que ver menos con la vanguardia, que con una crueldad obscena y abyecta que puso en discusión la escena, el cuerpo y la lengua.”⁵⁵

Gran parte de su escena son textos de Shakeaspere, lo que Bene compone es a partir de la sustracción. Su trabajo directorial es altamente crítico, pero no desde una perspectiva política, ni social, ni tampoco responde a una crítica al autor. Lo que Bene hace es sustraer los elementos de poder en las obras, ‘Romeo como representante del poder de las familias, el maestro como representante del poder sexual, los reyes y los príncipes como representantes del poder de estado.’⁵⁶

Las obras de Bene son cortas, no se siente atraído por la permanecía del texto. Es importante destacar que al igual que Stein, Bene trabaja desde el momento presente, alejándose del pasado y del futuro, “Es necio interesarse por el inicio o el fin de alguna cosa, por los puntos de origen o de terminación. Lo que resulta interesante nunca es la manera en que algo comienza o acaba. Lo interesante es la mitad, lo que pasa en el medio.”⁵⁷.

Deleuze escribe en conjunto con Carmelo Bene *Superposiciones*, un libro en donde el filósofo genera un análisis del teatro de Bene. Deleuze, “sostiene que Bene construye en la escena una máquina de guerra, que ejerce una política de la sustracción y la minorización para hacer emerger la gracia en la deformidad y desmontar la unidad de la representación propia del teatro popular y de vanguardia”⁵⁸.

⁵⁵ Superposiciones [en línea] <http://www.libreriayorick.com/teatro/textos/2557-superposiciones-Carmelo-Bene-Gilles-Deleuze.html> [consultado el 27 de septiembre del 2016]

⁵⁶ Carmelo Bene y Gilles Deleuze: *Superposiciones*, Ediciones Artes del Sur. Argentina 2003 p 81

⁵⁷ Carmelo Bene y Gilles Deleuze *Superposiciones*, [en línea] https://8964af02324b700af065de1689faf5481ef46cbc.googledrive.com/host/0B_fraZSApDBabGZTeFUzR19QU1U/Deleuze-Bene%20-%20Superposiciones.%20Un%20Manifiesto%20de%20Menos%20%5B%20Del%20Sur,%20%5D.pdf [consultado el 27 de septiembre del 2016]

⁵⁸ [en línea] Yorick <http://www.libreriayorick.com/teatro/textos/2557-superposiciones-Carmelo-Bene-Gilles-Deleuze.html> [consultado el 28 de septiembre 2016.]

Por otro lado, se han escrito diversas observaciones de los enunciados por Deleuze:

La variación continua que Deleuze detecta en la obra, arranca con la supresión del sistema de poder, reyes y príncipes desaparecen en la versión de Bene y sólo queda Ricardo y las mujeres. La violencia no aparece ligada al esquema de poder sino a la corporalidad, a lo obsceno, "al exceso de deseo". Era un gérmen que estaba en la obra de Shakespeare (...) una línea de fuga en la estructura de poder, se convierte en la obra de Bene en el elemento que pone en movimiento toda una serie de variaciones.⁵⁹

Deleuze genera rizoma al territorializar el teatro a partir de las obras de Bene generando un análisis constituido en un mapa lleno de aristas que convergen en múltiples signos.

Deleuze hace filosofía cuando comenta Leibniz, cuando comenta a Carmelo Bene, cuando comenta el cine ruso. Porque en su concepción del mundo, las instancias de naturaleza diferente: las ideas, las obras de arte, las corrientes estéticas, las pulsiones individuales y las normas sociales, constituyen rizoma, en el que no hay relación lineal o de filiación sino múltiple fluir.⁶⁰

La sustracción con la que trabaja Carmelo Bene, es lo que genera una coherencia interna dentro de sus montajes, el director rompe una estructura determinada y genera líneas de fuga para dar espacio a otras variantes del texto, no genera una mimesis o un calco desde la perspectiva rizomática en las obras de Shakespeare, sino más bien, genera un mapa con múltiples posibilidades y aspectos que determinan la interioridad del personaje, manifestando lo abyecto y deforme de Ricardo III Fragmenta y conecta imágenes, sustrae el

⁵⁹ Julia Lavatelli Gilles Deleuze: la alternativa filosófica a la diferenciación de los estudios teatrales en internalistas y externalistas. [en línea]
file:///C:/Users/Gitanosoma/Downloads/gilles-deleuze-la-alternativa-filosofica-a-la-diferenciacion-de-los-estudios-teatrales-en-internalistas-y-externalistas.pdf [consultado el 28 de septiembre 2016]

⁶⁰ Julia Lavatelli Gilles Deleuze: la alternativa filosófica a la diferenciación de los estudios teatrales en internalistas y externalistas. [en línea]
file:///C:/Users/Gitanosoma/Downloads/gilles-deleuze-la-alternativa-filosofica-a-la-diferenciacion-de-los-estudios-teatrales-en-internalistas-y-externalistas.pdf [consultado el 28 de septiembre 2016]

dialogo pues este representa un signo de poder y en su lugar ocupa el *play-back*. no se interesa por los conflictos, genera su teatro a partir de la variación:

En la variación, lo que cuenta son las relaciones de velocidad o de lentitud (...) Es en este sentido que la escritura y los gestos de C.B. son musicales: porque toda forma se encuentra deformada en esa línea por modificación de velocidad que hace que no se repita dos veces el mismo gesto o la misma palabra son obtener características diferentes de tiempo.⁶¹

En relación a los directores enunciados anteriormente; Manuela Infante y Carmelo Bene, podemos constatar como ambos creadores contribuyen a la escena teatral elementos rizomaticos, al instalar una mirada pluralizada que para muchos puede parecer arbitrario con respecto a lo tradicional, lineal o simplemente correcto en relación a un modo de interpretación. Más bien los autores apelan a lo interno, a lo contemplativo más allá de lo interpretativo.

Infante, por un lado, trabaja con momentos no figurativos que representan la abstracción de la realidad y es ahí donde apela a mirar sus obras sin querer extraer una utilidad de ellas. Busca en el espectador momentos de contemplación. Sin forzar el entendimiento.

Bene al prescindir del poder en sus obrar quiere potenciar la mirada interna de los personajes, no busca exponer conflictos de roles, su trabajo consiste en potenciar la percepción de lo más interno del ser humano, de lo oculto, lo misterioso, aspectos no visibles en el cotidiano.

Ambos son directores que crean en escena, que no se rigen por una estructura dramaturgica sino más bien hacen conexiones con sus propias miradas, generan agenciamiento al trabajar con líneas de fuga que germinan en nuevos aspectos teatrales, nuevos cuadros escénicos que rompen con principios lineales o estructuras. Multiplicidad, mapas como lo diría Deleuze que propician constantes salidas y posibilidades.

⁶¹ Carmelo Bene y Gilles Deleuze: Superposiciones, Ediciones Artes del Sur. Argentina 2003 p 92

Capítulo II:

Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba; Proliferación de un nuevo texto teatral.

La destacada trayectoria de Federico García Lorca tanto en su dramaturgia y su poesía lo sitúa dentro de los autores literarios más connotados de su época. Su dramaturgia tiene un carácter poético, lleno de metáforas y signos. Lorca escribe a partir de las costumbres locales de España, las creencias del pueblo andaluz, la vida rural, las tradiciones populares y religiosas.

Sus personajes están marcados y determinados fuertemente por una casta social que los limita y oprime por sobre los deseos y las pasiones que los envuelven. Este es un punto interesante dentro de nuestra investigación, pues al referirnos a la estratificación social nos queremos situar en las "desigualdades en el marco de un sistema de clases específico; sistema de valores, a la dimensión moral asociada a las cosas, a las actividades y a las relaciones entre los individuos, y reproducción social, a las actuaciones individuales o colectivas tendentes a perpetuar la posición social"⁶²

Esta diferenciación social es determinante en la toma de decisiones de los personajes de Lorca. En *Bodas de Sangre* el personaje de la Novia no pudo contraer matrimonio con Leonardo, su gran amor, porque la familia de este pertenecía a una casta más humilde y no poseían tierras ni riquezas.

Las relaciones de poder y subordinación con respecto a la diferenciación de las clases sociales también se distinguen claramente en *La Casa de Bernarda Alba*, es Bernarda quien se destaca por la marginación que hace a los que están bajo su clase social " Bernarda: Los

⁶² Joan Frigole, Un etnólogo en el teatro, ensayo antropológico sobre Federico García Lorca, Muchnik Editores. Barcelona.1995 p 14

pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias.”⁶³ Es el personaje de la criada principal, la Poncia en donde se ve fuertemente marcada la sumisión a Bernarda.

Proximidad física y distancia estructural, convivencia y hostilidad. Bernarda impide que la proximidad física, la convivencia diaria y la complicidad necesaria puedan reducir la distancia estructural entre ambas. Evita que la Poncia cruce el límite que separa a las dos clases, remarcándolo repetidamente, es decir, poniéndola en su sitio.⁶⁴

Otro ejemplo, con respecto a la dimensión moral con la que se movilizan la mayoría de las situaciones de las obras de Lorca es en Yerma, una mujer que tiene la necesidad esencial de realizarse como madre, sin embargo no romperá los límites socialmente establecidos para cumplir su más anhelado deseo, “no piensa en la procreación fuera del sistema- a la Vieja que en la romería le propone que abandone a su marido y se vaya con su hijo, “¿Qué yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava?” ni en alternativas excepcionales dentro del mismo, como la adopción.”⁶⁵

Yerma:

“Figuraciones. De gente que no tiene la conciencia tranquila. Creen que me puede gustar otro hombre y no saben que, aunque me gustara, lo primero de mi casta es la honradez. Son piedras delante de mí.”⁶⁶

Ahora bien, nos parece pertinente destacar que lo estudiado anteriormente respecto al rizoma es contrario a un modelo jerárquico, en donde se enaltece el poder por sobre el otro, tampoco se genera una visión estricta acerca del comportamiento humano, porque el rizoma

⁶³ La casa de Bernarda Alba [en línea] <http://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/La%20casa%20de%20Bernarda%20Alba.pdf> [consultado el 2 de octubre del 2016]

⁶⁴ Joan Frigole, Un etnólogo en el teatro, ensayo antropológico sobre Federico García Lorca, Muchnik Editores. Barcelona.1995 p104

⁶⁵ Ibídem p 60

⁶⁶ Yerma, [en línea] <http://www.vicentellop.com/TEXTOS/lorca/yerma.pdf> [consultado el 2 de octubre del 2016]

no se determina por la dualidad; el bien o el mal, lo correcto o lo incorrecto, etc... sino más bien el rizoma es un mapa con múltiples posibilidades.

De acuerdo a esto, nos parece interesante desde la visión rizomática trabajar con conceptos dramaturgicos que están más ligados a una estructura arborescente y rígida, temáticas basadas en las estructuras de poderes dominantes donde la estratificación social es fundamental para las interacciones de los personajes.

A partir de la composición entre lo rizomático y el teatro Lorquiano será el sustento para generar la proliferación de nuevo discurso teatral.

Como lo menciona Deleuze en su libro *Mil mesetas* seremos los tejedores de las tramas, guiaremos los hilos de una marioneta que se conectara con aspectos múltiples originando nuevas posibilidades de tramas:

Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta según otras dimensiones conectadas con las primeras: “Denominaremos trama a los hilos o las varillas que mueven las marionetas. Podría objetarse que su multiplicidad reside en la persona del actor que la proyecta en el texto. De acuerdo, pero sus fibras nerviosas forman a su vez una trama. Penetran a través de la masa gris, la cuadrícula, hasta lo indiferenciado... El juego se asemeja a la pura actividad de los tejedores.”⁶⁷

2.1 Análisis estructural de la poética de Federico García Lorca

El contexto teatral en España, durante las primeras décadas del siglo XX, estaba asentado en un espectáculo ligero, en donde no había profundidad en sus temáticas, su público mayoritario era la clase media alta y su interés por el teatro radicaba en la distracción, el panorama escénico se veía apaciguado y estancado.

⁶⁷ Gilles Deleuze- Felix Guattari, *Rizoma Introducción a mil mesetas*, así hablaba libros, Chile p 10

A comienzos de siglo, Don José Echegaray seguía siendo la figura dominante en el teatro. Con sus obras neorrománticas, de trama sentimental, apasionados personajes y lenguaje pomposo. Echegaray satisfacía los deseos del público (...) Mientras en el resto de Europa Ibsen, Chejov, Shaw, Brecht, Pirandello y otros autores habían alcanzado o iban a alcanzar un estimable éxito con un teatro de reflexión, muchas veces experimental, España presentaba un panorama difícil de cambiar, por un lado, un teatro dominado por dramaturgos que, por regla general, daban a un público sin capacidad de discernimiento lo que este le pedía, y, por otro, un público que no soportaba las obras serias o experimentales.⁶⁸

Federico García Lorca fue uno de los autores más destacados de la literatura española, nació el 5 de junio del año 1898 en Fuente Vaqueros, provincia de Granada. Desde pequeño comienza a manifestar interés por el teatro, a través de su criada llamada Dolores aprendió del Folklore de los campesinos y gitanos de Granada. En 1919, Lorca viaja a Madrid para comenzar sus estudios universitarios, y cultiva gran interés por movimientos artísticos tales como el Dadaísmo, el Ultraísmo o el Surrealismo.

Entre 1919 y 1929 la producción artística de Lorca crecería ininterrumpidamente. El 22 de marzo de 1920 se estrena en Madrid su primera obra de teatro, *El maleficio de la mariposa*, en 1921, publica su primer volumen de poemas, titulado sin más, *Libro de poemas*. Un segundo libro, *Canciones*, aparecería en 1924. En 1925, termina *Mariana Pineda*. Para entonces, sus poemas y artículos se publicaban con gran regularidad en revistas literarias. En 1926, Lorca empieza a escribir *La Zapatera prodigiosa*. En 1928, concluye *El amor de Don Perlimplín*, y el mismo año publica el libro de poemas de enorme resonancia, *Romancero gitano*.⁶⁹

Federico García Lorca, perteneció a la Generación del 27, agrupación de poetas jóvenes del siglo XX. Su trayectoria como poeta y dramaturgo ha sido apreciada y reconocida internacionalmente. "En la obra de Federico se unen tradición y vanguardia: utiliza

⁶⁸ Gwynne Edwards, *El teatro de Federico García Lorca*, Editorial Gredos. Madrid 1983. P 19

⁶⁹ Ídem p16

composiciones clásicas como el soneto o el romance y adopta elementos del Surrealismo. (...) esta es una característica común de los artistas de la Generación del 27⁷⁰

En muchos aspectos, Lorca es un escritor tremendamente español. Gran parte de sus poemas y de sus obras de teatro nos dan una versión poética de esa imagen de España que, de alguna forma, todos tenemos. En *Romancero gitano*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, la presencia de los gitanos de Andalucía, del ruedo taurino, de esos pueblos españoles desmoronándose calcinados por el sol, justamente con las fuerzas poderosas de la pasión y del honor, nos reafirman en la idea del esencial españolísimo de la obra de Lorca, que tal vez sea lo que, en parte, explique su atractivo.⁷¹

En 1930 Lorca estrena en Madrid la primera versión de *La zapatera prodigiosa*, luego *Bodas de Sangre* en 1933 y un año más tarde, estrena *Yerma*, en 1935 se lleva a escena *Doña Rosita la soltera*, “con el estreno de sus obras en España, en Sudamérica y en otros países, Lorca se convierte en el autor teatral español más famoso de su época.”⁷²

En sus esfuerzos por “salvar el teatro español”, Lorca sabía la importancia que tenía en presentar obras que le dijeran algo y que tuvieran sentido para él. De ahí la necesidad de representar los clásicos no de una manera “realista”, pasada de moda, sino con un estilo nuevo, interesante y “moderno”. Este estilo abarca todos los elementos de la representación, desde los decorados al vestuario, la iluminación, los movimientos, los gestos y la forma de decir. Refiriéndose a sus diseñadores, Lorca habla del carácter moderno y experimental de sus producciones. Los actores tenían que decir sus versos con claridad, sin afección, dando sentido a sus movimientos y gestos, subrayando con ellos las palabras y los sentimientos. En su concepción de la obra como un todo y en la importancia de todos los elementos para lograr un efecto total, que tuviera un nuevo frescor y que resultara estimulante. Lorca resulta ser otro de los espíritus pioneros del siglo XX.”⁷³

⁷⁰ Carmen Serrana, La obra poética de Federico García Lorca [en línea] http://www.fidescu.org/attachments/article/73/Carmen_Serrano.pdf [consulta 10 de octubre del 2016]

⁷¹ Gwynne Edwards, El teatro de Federico García Lorca, Editorial Gredos. Madrid 1983. P 10

⁷² Ídem p 18

⁷³ Ídem p 28

Dentro de la dramaturgia del poeta granadino destacaremos aspectos esenciales en su trabajo poético, como es el uso de las metáforas y los signos.

Lorca a su vez, utiliza temáticas en común que trascienden su poética; la honradez, la frustración, la mujer, el destino trágico, la moral, la muerte, la sexualidad y el amor, confrontados con elementos locales de tradición popular.

Dentro de las metáforas más utilizadas por el autor nos encontramos con conceptos como la Luna que representa la muerte, en sus poemas; *Romancero Gitano* y en sus obras como es en el caso de *La Novia*. También el dramaturgo utiliza los símbolos en sus obras; El bastón de Bernarda Alba, representa el poder autoritario, la escasez de agua en la obra de *Yerma* representa la infertilidad, los colores en los vestuarios de los personajes, como el vestido verde de Adela representa la libertad, o el color negro simboliza el luto, el caballo siempre presente en sus dramaturgias representa la muerte al acecho y la masculinidad, la sangre representa no solo la muerte sino también la casta y la honradez.

Otra característica es el simbolismo también de personajes y situaciones, que puede empezar ya por los nombres de los personajes, y que hace que sus obras, más allá de su argumento, nos hablen siempre de los grandes temas de la humanidad (...) Intercala, junto a diálogos y monólogos, elementos líricos y musicales, poemas y canciones, que tienen también mucha importancia para el significado de la obra (...) Mezcla elementos innovadores y vanguardistas (el juego con la escenografía, el simbolismo de la lengua y otros elementos, el vanguardismo, la innovación, etc.) con elementos de la tradición, como hacía en su poesía, bien de la tradición culta (por ejemplo, el uso del verso, como en nuestro Teatro Clásico del Siglo de Oro, de Lope de Vega, de Calderón de la Barca), bien de la tradición popular (el género de la farsa, o algunas obras que toman elementos de algo tan popular como el teatro de títeres, dirigido fundamentalmente a niños)⁷⁴

Dentro de esta investigación hemos optado por estudiar la trilogía trágica del autor español; *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, debido a que estas tres obras

⁷⁴ Lorca: el teatro hecho poesía, la poesía hecha teatro [en línea]
<http://teresadientedeleon.blogspot.cl/2011/04/teatro-de-lorca.html> [consultado el 18 de octubre del 2016]

poseen características en común que ofrecen la posibilidad de generar múltiples conexiones entre ellas.

Aunque coincide en los símbolos, esta trilogía tiene diversos motivos o temas que quedan de manifiesto: Bodas de Sangre o la nobleza de la casta. Yerma o la maternidad y La Casa de Bernarda Alba o la autoridad fracasada. La comunicación entre las tres es grande porque todas tienen algo en común: el amor, el deseo, la honra... No se pueden separar en compartimentos cerrados, siempre influye la fuerza de la sangre, la ley por otra persona (como dice Poncia); en fin, incluso se podría decir que es un tema común dividido en aspectos diferentes, aspectos que sobresaldrán más en una obra que en otra.⁷⁵

Entre los símbolos más significativos que cruzan las tres obras nos encontramos con, flores, agua, fuego, animales, árboles, arbustos, la Luna, la Mendiga, la Tormenta, la Estrella. De todos estos seleccionaremos algunos con los que posteriormente trabajaremos en el montaje práctico:

LAS FLORES: son la felicidad, la facilidad: "...porque debía ser un canasto de flores..." (Yerma). La flor es vida: "¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a otras mujeres llenas por dentro de flores...!" El rosal: es bello, fragante, pero con espinas que equivalen a los sufrimientos que da un hijo: "Duérmete, rosal," (Bodas de Sangre, A.I-C. II). Es una flor alegre y de ahí que Yerma diga: "El cielo tiene jardines / con rosales de alegría," (...) LOS COLORES. El negro es el color de luto, de dolor, de suciedad, de envenenamiento: "El agua era negra..." (B. de Sangre, A. I-C.II). Se nos indica que la novia lleva un traje negro, cuando la costumbre más arraigada es que lo lleve blanco. Su falta de pureza se va adivinando. También es significativo el luto al que Bernarda Alba somete a sus hijas. El blanco aparece en muchísimas ocasiones (jazmín, azahar...). Algunas veces es símbolo de pureza, pero sólo en apariencia: "blancas y untuosas..." (C. de Bernarda Alba, Al.). El rojo es el color que simboliza la pasión amorosa: "Yo alhelíes rojos / y él rojo alhelí" (...) EL AGUA se presenta de cualquier forma. El agua purificada, limpia, es fresca; en Bodas de Sangre dice la madre: "al agua se tiren las honradas, las limpias; ¡esa no! " (B. de Sangre, A.II-C.II). El agua refresca, reconforta, es necesaria para vivir: "Parece un

⁷⁵ María del Pilar Díez de Revenga Torres: NOTAS SOBRE SIMBOLISMO EN EL TEATRO DE GARCÍA LORCA: BODAS DE SANGRE, YERMA Y LA CASA DE BERNARDA ALBA <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/15071/1/03%20vol56%20Notas%20sobre%20simbolismo%20en%20el%20teatro%20de%20Garcia%20Lorca.%20Bodas%20de%20Sangre%20Yerma%20y%20La%20Casa%20de%20Bernarda.pdf> [consultado el 09 de noviembre del 2016]

chorro de agua que te llena toda la boca" (Yerma, A.I-C.II). También calma la sed Aquí la sed no es más que un deseo no satisfecho, que agobia. El agua es alegre, ruidosa. Su ruido es armónico, sonoro, como si estuviera de acuerdo con su claridad; es la vida misma: "...Para que el agua cante / por tu camisa" (Yerma, A.II-C.I). "Yo dejo que el agua corra" (C. de B. Alba, A.III). Fluye continuamente y este fluir jamás vuelve. Así en la romería los hombres fluían como un río: "un río de hombres..." (Yerma, A.III-C.II).⁷⁶

Una de las características en común más destacadas es la primacía de la mujer en la trilogía de Lorca; La Novia, Yerma y Adela todas mujeres protagónicas de los textos de Lorca son las que transgreden el poder dominante de una sociedad regulada por normas sociales y religiosas:

Bodas de sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba parece recorrida por una sola mujer que ama a quien nunca va a poseer, que es poseída por quien nunca la amará o que está unida a un hombre con el que jamás alcanzará la maternidad. Pero son tres, y el dolor progresa a medida que las puertas se cierran ante ellas. La Novia vive sus Bodas de Sangre cuando dos hombres se matan por ella y la soledad y el repudio son lo único que la sociedad le pone delante. Yerma, que busca al hijo más allá del hombre, que no es capaz de amar ni de sentirse amada toca el punto máximo de la parálisis a que la reduce su condición de mujer; encerrada y custodiada mientras quisiera correr hacia donde la naturaleza se vuelve fecunda, pierde el movimiento y la voz, pero antes grita lo que todas las otras han sentido en algún momento de sus vidas: "Estoy entrando en lo más oscuro del pozo". De ese pozo solo se sale al morir; Adela, la menor de las mujeres que viven encerradas en la casa de Bernarda Alba, cuando descubren su amor culpable, su amor que –de todos modos- no la iba a conducir a nada, se ahorca.⁷⁷

Ahora bien, los personajes escogidos para la puesta en escena, serán las mujeres protagónicas de estas tres tragedias: Adela, Bernarda Alba, La Madre, La Novia y Yerma, de esta manera los personajes se podrán relacionar a partir de los textos y las situaciones en

⁷⁶ *Ibíd*em

⁷⁷ Susana Degoy. En lo más oscuro del pozo, Figura y Rol de la mujer en el teatro de García Lorca, Ediciones Miguel Sanchez, Granada. 1999. P 24

común que cada dramaturgia posee. Una vez seleccionados los textos, se trabajará utilizando el Rizoma para generar la proliferación de una nueva lectura poética.

Otra de las características importantes en esta serie trágica es que las tres obras poseen la dualidad que se genera entre el amor y la culminación con la muerte.

Hay progresión en el mal, en la muerte que cada vez se asume con mayor voluntad y se ejecuta con mayor riesgo. Pero también hay progresión en el orden y en la recuperación que la sociedad puede alcanzar después de cometida la transgresión: en efecto, el acto final de las dos primeras tragedias deja escándalo, conmoción, un pueblo entero como testigo ocular de hechos atroces e inolvidables, sucesos brutales acaecidos

en medio de una boda y en medio de una romería. La negación de la muerte de Adela, en cambio, la casa sumergida en el luto y encierro. Con la blanca fachada intacta devuelven al pueblo a la paz, al silencio, a la "piedad" clásica de sujeción colectiva a la voluntad de las fuerzas superiores. Así el suicidio de Adela violento y desgarrador, se transforma en la pacífica desaparición de una nueva Dido.⁷⁸

Para Lorca trabajar con la temática del amor es fundamental en sus obras, pero inevitablemente en sus tragedias el amor iba acompañado de la muerte y por consiguiente de la frustración, la culminación de un amor que nunca llega a concretarse.

No son solo los desenlaces fatales los que conectan a estas tres dramaturgias, también hay un deseo transversal que las cruza y que tiene relación con la sexualidad inherente en los personajes femeninos de estas tragedias.

La novia huye con Leonardo porque se siente arrastrada por la pasión como por la cabezada de un mulo, pero opone su voluntad, trata de resistirse, demora el momento de la unión, pide que se le permita retroceder, y finalmente la muerte de Leonardo impide la consumación de un acto amoroso que la hubiera cubierto de dolor y vergüenza. Yerma solo busca en Juan el vehículo para llegar al hijo y esto surge nítidamente de sus palabras finales: el hombre que ella está matando es solo un hijo en potencia. Yerma no quiere oír hablar de la sexualidad, la niega para sí y para los demás, la considera un medio inevitable para obtener un fin bueno que es la

⁷⁸ Ídem p 133

fecundidad. No quiere unirse a su marido, ni amarlo, ni desearlo; rechaza de ese modo la única forma de sexualidad que su medio acepta. Solo Adela rompe todas las vallas, admite el deseo y se abandona a él, más allá del amor con lo que lo identifica.⁷⁹

Dentro de la trilogía, el concepto del poder es fundamental, son las mujeres quienes se ven enfrentadas a una soberanía masculina, su destino es cumplir un orden establecido. La tendencia es una autoridad patriarcal "la sociedad, fundada en lo estable, lo predecible y lo cíclico cuenta que la mujer sea fiel y sumisa. La pasión y la rebelión atentan contra lo establecido, así como la exhibición de actos prohibidos provocan el escándalo"⁸⁰

El personaje colectivo constituido por la Novia, Yerma y Adela reniega –voluntaria o involuntariamente- de todas estas pautas; es la anti-heroína, la "mujer floja" que "busca compañía", que no se resigna a vivir llorando, que estalla en plena juventud y opta por el escándalo. Es la mala mujer que se alza contra el marido, la madre, el padre, los hermanos, los hijos, contra sí misma y su misión en la vida. Esta protagonista múltiple, sin embargo, no es una verdadera rebelde. Es víctima de una tentación permanente encarnada en una realidad masculina sexual, fecunda y libre, que ronda su casa, que se le pone delante como probable, pero a la que no debe tocar.⁸¹

En el caso del personaje de Adela quien parece ser el más "rebelde" dentro de una familia estructurada y regulada por normas intransigentes, es ella quien acepta al hombre como dueño de su vida, -Seré lo que él quiera que sea-. Una afirmación que dicha desde la pasión la sitúa en un cuerpo dominado por el predominio que el género masculino representa en la obra.

⁷⁹Ibídem p 134

⁸⁰ Ibídem p 135

⁸¹ ibidem 136

El hombre es el gran ausente, porque su lugar es un ámbito enorme, fuera de la casa, y cabalga, cuida las viñas y el ganado, recorre otros pueblos o cruza el mar.⁸²

En el caso de Yerma, también existe una relación de dependencia con un hombre, Juan, su esposo que vive a su lado, pero permanece más en la periferia de su vida, ausente de sus sueños y alejado de su necesidad más fundamental, la de ser madre.

La imagen de Yerma, encerrada en su casa y encerrada dentro de sí, es la de una mujer forzada a un retraimiento interior, con su vida delimitada por el honor y por las personas que lo enarbolan (...) Juan comprende la necesidad de Yerma solo de un sentido muy superficial, pues o bien trata de complacerla haciéndole regalos para así apaciguarla, o evita su presencia yéndose a trabajar a las tierras. Y en lugar de acercarse Juan y Yerma, están cada vez más distantes, buscando cada uno una finalidad: Juan, el cultivo de sus tierras; yerma. La fertilidad de su cuerpo, que para Juan no tiene ningún significado.⁸³

Por otra parte, La Novia en *Bodas de Sangre*, rompe el vínculo sagrado del compromiso al matrimonio siendo infiel, se somete al destino trágico de la muerte de su amado por el honor y la tradición de su pueblo. Es así, como Lorca nuevamente establece el rol de la mujer desde el sometimiento ante el poder masculino.

La novia abandona el techo conyugal, pero no alcanza a consumir el adulterio; su castigo es la muerte de los hombres que comprometió en el hecho, y esto la condena a ser una muerta civil, una mujer sin honra y sin compañero que no es digna de pasar el umbral de las casas ajenas; la que abandono a su hombre vivirá sola, la que dejó su hogar no encontrara refugio, la que quiso morir deberá arrastrar una vida interminable.⁸⁴

⁸² Susana Degoy. En lo más oscuro del pozo, Figura y Rol de la mujer en el teatro de García Lorca, Ediciones Miguel Sanchez, Granada. 1999. P 25

⁸³ Gwynne Edwards, El teatro de Federico García Lorca, Editorial Gredos. Madrid 1983. P 255

⁸⁴ Susana Degoy. En lo más oscuro del pozo, Figura y Rol de la mujer en el teatro de García Lorca, Ediciones Miguel Sanchez, Granada. 1999. P 139

Ahora bien, dentro de la época y del contexto Lorquiano, nos encontramos con diversos puntos en común dentro de sus personajes y sus obras, y uno de los aspectos más significativos a nuestro parecer es la preponderancia del rol de la mujer en sus escritos. Entendiendo que el género femenino ha sido y fue vulnerado por una sociedad patriarcal durante gran parte de nuestra historia, para Lorca lo femenino fue transgredido por una sociedad moralista y conservadora.

El rol de la mujer en la trilogía dramática de García Lorca se ve enmarcada por la tragedia pues el aleccionamiento moral de ésta es preciso para reflejar la importancia de la honra y la tradición del mundo rural español, siendo las principales víctimas y por qué no, victimarias, las mujeres. Ya sea como matriarcas, esposas o futuras esposas, el campo de acción de estas mujeres se limita a una casa, espacio de pureza y alejamiento del mundo externo, un mundo vetado para su sexo. La tradición perpetúa esta vida, por ello, los actos rituales, el mundo gitano, el machismo y la negación de una libertad conforman un mundo naturalmente trágico, marcado por las muertes, por la importancia de la descendencia y la virilidad que es ratificada con la sumisión de las mujeres.⁸⁵

2.2 Rizoma aplicado a la obra de Lorca

A partir de lo descrito anteriormente, lo rizomático lo entendemos como la conexión que podemos lograr en relación a lo estudiado en el análisis de Lorca con respecto a nuestro medio actual, a nuestra biografía, nuestra época, nuestro contexto, nuestro país, nuestras historias personales y las no tan personales, todas líneas de fuga que se definen por el afuera, la naturaleza de los elementos cambia al conectarse con otros, eso es lo que Deleuze define como la desterritorialización.

Concordamos con Deleuze y Guattari cuando mencionan la importancia de la multiplicidad de los aspectos, creemos que lo rizomático en esta investigación está en hacer

⁸⁵ Leira Araújo Nieto. La mujer en la Trilogía dramática de Federico García Lorca [en línea] <http://www.matavilela.com/2013/08/la-mujer-en-la-trilogia-dramatica-de.html> [consultado 20 de octubre del 2016]

la conexión de la poética Lorquiana con nuestra propia sensibilidad, creemos también que para establecer una creación artística debemos involucrarnos en la diversidad de la materialidad perceptiva que nos rodea y a las vez en las herramientas teatrales que nos proporcionan los textos escogidos de Lorca, podremos contribuir a generar el agenciamiento. Un ejemplo que aclara este propósito es el siguiente:

Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y de la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos, territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generar fenómenos de retrasos relativos, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades medibles, constituyen un agenciamiento (*agencement*). Un libro es precisamente un agenciamiento de este tipo, y como tal inatribuible.⁸⁶

Serán los principios rizomáticos los que tendrán una participación específica durante el proceso de construcción escénica. Los que destacaremos con mayor precisión en el tercer capítulo de esta investigación. El tratamiento metodológico para generar un nuevo texto será a partir de la selección de textos en donde la presencia femenina será de mayor primacía.

La razón de esta decisión, no es solo porque es un factor común en las dramaturgias de Lorca, sino también, porque de todos los aspectos que el autor trabaja en sus obras, es el tema de la mujer lo que más nos interesa como material artístico para trabajar en nuestro montaje y como bien menciona Deleuze en su discurso denominado ¿Qué es el acto de creación? - Es imprescindible que exista una necesidad para el quehacer artístico-.

⁸⁶ Gilles Deleuze- Felix Guattari, Rizoma Introducción a mil mesetas, así hablaba libros, Chile p3

Queremos realizar un trabajo en donde se destaque el rol de la mujer impregnado en la poética Lorquiana, temáticas como, femineidad, vulnerabilidad, encierro, muerte y rito, serán parte de la investigación escénica de este proyecto, finalizando con la conectividad con otros puntos heterogéneos, apelando a una mirada horizontal propia del Rizoma.

Sin duda, los roles de género son distintos dependiendo del contexto socio cultural en que se sitúen. En nuestro país, ha habido muchos cambios que han favorecido la inclusión de la mujer en la sociedad, se ha emancipado de una manera paulatina. Pero también creemos que, a pasar del paso del tiempo, el rol de la mujer sigue siendo un tema a discutir. Se habla de una evolución económica, de liderazgo e igualdad con el género masculino, de independencia y soberanía personal, pero lo cierto es que sigue existiendo una distinción entre mujeres y hombres.

Hoy en día, los discursos más contemporáneos rompen con el género binario, con la dualidad sexual, y con la heteronormatividad. “A partir de los años noventa, se enfatiza el carácter analítico y abstracto de la categoría de género con el objetivo de romper con el sistema lógico binario. Dentro del feminismo se retoma el pensamiento de importantes filósofos como Derridá, para dar vida a nuevas teorizaciones que sobrepasen el dualismo heteronormativo. En este sentido trabaja la teórica Judith Butler cuando habla del cuerpo material y del género pformativo”⁸⁷

Butler, filósofa pos estructuralista, más allá del género como tal, hace alusión a la sexualidad como algo que al igual que el género es construido socialmente “Según Butler, una forma menos ingenua e inteligente de aproximarse a un discurso es analizarlo en cuanto a sus exclusiones, y a través de ellas hacer crítica de sus conceptos básicos. Releyendo lo que la filosofía clásica, matriz del pensamiento occidental, tiene que decir del cuerpo y de lo femenino, podemos acercarnos a la concepción tradicional que contrapone lo natural con lo construido, y por extensión, el sexo y el género. El sexo como lo natural, lo no

⁸⁷ La subjetividad de género. El sujeto sexuado entre individualidad y colectividad [en línea] http://www.ugr.es/~pwlac/G26_42Chiara_Cerri.html [consultado el 15 de enero del 2017]

determinado e intocado, es una definición que se queda corta, ya que bajo esa comprensión, la carne se diluye en el discurso.”⁸⁸

A pesar de existir discursos que rompen con las categorías de géneros y la rigidez del imperialismo heterosexual masculino, aun así, el patriarcado en nuestro país, perpetúa, de una manera mucho más tenue, pero sigue estando presente, encubierto por un modelo contemporáneo en donde la libertad de expresión parece estar normalizada. A pesar de ello, la mujer continúa siendo vulnerada, transgredida y castigada por la sociedad, la mujer es condicionada por ser madre o por no serlo, por ser fiel o infiel, por ser femenina o no serlo, son muchas las aristas o multiplicidades que definen el rol de una mujer hoy en día.

Si bien el hombre es sumamente importante en la dramaturgia de Lorca pues es a partir de él que se generan todos los conflictos, el autor los sitúa en la periferia, las mujeres son el centro y lo masculino siempre está rodeándolas.

Dentro de las decisiones directoriales solo trabajaremos con actrices para destacar el rol de la mujer.

La mujer siempre habla del hombre al que no ve y, desde el encierro en la casa, obedece sus leyes, aunque él ya no esté para dictárselas. Una a otras se transmiten las pautas del machismo; es una mujer la que dice en Bodas de sangre: “tú, a tu casa valiente y sola en tu casa- a envejecer y a llorar- Pero la puerta cerrada” Y otra mujer obedece⁸⁹

Creemos que mucho de lo que Lorca trabaja en sus montajes siguen siendo temas que trascienden nuestra época, son argumentos universales que continúan en la historia actual, temas como el fracaso del amor, el miedo a la exclusión social, la mujer vulnerada, dominada y castigada, siguen siendo foco de atención en nuestro país. Es ahí donde se

⁸⁸ Jessica Martínez V. Judith Butler, Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo» [en línea]
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200027.
[consultado el 28 de enero del 2016]

⁸⁹ Susana Degoy. En lo más oscuro del pozo, Figura y Rol de la mujer en el teatro de García Lorca, Ediciones Miguel Sanchez, Granada. 1999. P 25

origina la conexión rizomática entre el territorio Lorquiano y la desterritorialización que realizaremos en nuestro trabajo.

Capítulo III:

Realización del montaje práctico.

Lorca en Rizoma es el nombre de la obra teatral realizada a partir de la trilogía de Federico García Lorca, nos ofrece la posibilidad de reencontrarnos con textos cargados de poesía que perduran en el tiempo y con imágenes fragmentadas que interrumpen la línea temporal, esto gracias al rizoma que estuvo incorporado en todo el proceso de experimentación y creación del montaje.

Recordemos que la razón para realizar una exploración escénica en donde se toma un concepto filosófico como punto de partida, deviene por el interés de poder construir una nueva distribución escénica que sea vista de forma horizontal, sin poseer una subordinación jerárquica, en donde todos los elementos pueden o no conectarse con otros elementos diversos. “Lo importante no son las filiaciones sino las alianzas y las

aleaciones; ni tampoco las herencias o las descendencias sino los contagios, las epidemias, el viento”⁹⁰

Para generar las conexiones rizomáticas trabajamos a partir de textos extraídos de las tres obras de Lorca; *Bernarda Alba*, *Yerma* y *Bodas de sangre*, los cuales fueron conectados entre sí y luego con otros textos, como poemas, canciones y otros escritos de autoría personal, este proceso será explicado con mayor detalle más adelante.

Ahora bien, es primordial poder explicar en este capítulo final como los principios rizomáticos fueron utilizados al servicio de la puesta en escena:

1° y 2° principios de conexión y heterogeneidad: Este punto hace relación específicamente con la trilogía de Lorca. Tres historias distintas que tenían conexión por sus temáticas y sus personajes. Al ser dramaturgias diferentes con conflictos individuales cumplen con el segundo principio; la heterogeneidad y es ahí donde el trabajo se vuelve más atractivo e interesante, pues el desafío en *Lorca en Rizoma* fue justamente encontrar conectores entre los tres textos, para luego construir una sola narración con un nuevo enfoque poético.

3° principio de multiplicidad: Este es uno de los principios que más hace referencia a la horizontalidad. Pues al generar conexiones se crean múltiples posibilidades, múltiples aspectos, que surgen a partir de líneas de fuga que surgen a la periferia. En este aspecto podemos distinguir ocho momentos de fuga que aparecen en Lorca en Rizoma y que fueron surgiendo a partir de las tres obras trágicas:

1) Coreografía de máscaras vinculado al rito de la muerte. 2) frase de movimiento inspirado en la muerte de Juan (Yerma) 3) escena lúdica en donde las actrices ríen por contagio (Alba Emoting) 4) ejercicio de Eurytmia con barras de cobre. 5) escena en donde las mujeres toman la corporalidad de un animal. 7) escena de mujeres maquillándose. 8) escena de la mujer golpeada.

⁹⁰Deleuze.: Que es un agenciamiento [en línea]
<http://deleuzefilosofia.blogspot.cl/2008/10/qu-es-un-agenciamiento.html>

Es en esta diversidad de sucesos que nos encontramos con la horizontalidad pues no hay historias más o menos importantes, no hay personajes protagónicos, no hay un inicio o un final, tan solo hay relaciones, conexiones de situaciones, imágenes, sucesos, que originan una nueva lectura de la trilogía de Lorca.

4° principio de ruptura asignificante: Lo más indudable de este principio es que un rizoma puede ser roto en cualquiera de sus partes y puede volver a reconstruirse. Esa característica es la que tomamos para interrumpir tres obras teatrales, fragmentando sus textos, suprimiendo personajes como lo hace Carmelo Bene en su teatro, rompiendo la línea temporal para extraer los criterios que nos seducen y exponerlos en una nueva dramaturgia.

5° y 6° principio de cartografía y de calcamonia: Estos principios mencionan que un rizoma no responde a un modelo estructural, genético. Ni menos a una mimesis, no es un calco, reconoce más bien un mapa que está siempre en expansión.

En el trabajo práctico quisimos extraer lo sensible de la poética de Lorca, y no realizar una copia de las tres obras, no era nuestro objetivo calcar, sino más bien potenciar los textos, generando nuevas posibilidades, ampliando la indagación dramaturgica hacia nuevos textos, nuevos sucesos, generando un mapa abierto, poseedor de líneas de fuga que convergieran en una propuesta horizontal.

Estos seis principios rizomáticos fueron estudiados teóricamente y luego vinculados a la práctica escénica, convirtiéndose en herramientas fundamentales para poder realizar una exploración hacia un teatro rizomático.

Durante el comienzo de nuestro proyecto realizamos una pregunta de investigación que consistía en saber ¿Cómo podemos generar una lectura rizomática a partir de la poética de Federico García Lorca?

Y en esta última etapa, luego de haber realizado el montaje práctico podemos decir que el concepto del rizoma está tan arraigado en el ser humano que todo lo que hacemos tiene relación con sus principios fundamentales. Y es a partir de ellos que generamos una lectura rizomática de Lorca.

Antes de describir el proceso detallado y resultado de la obra, nos detendremos a explicar la manera en que utilizamos el Paisaje Dramático, como modelo referencial para la construcción de las escenas de *Lorca en Rizoma*. Para ello nos referiremos a dos conceptos; forma y contenido, los cuales permitieron generar las conexiones rizomáticas de la puesta en escena.

3.1 Paisaje Dramático utilizado al servicio de la puesta en escena.

Recordemos que el Paisaje Dramático se caracteriza principalmente en observar una escena teatral como si fuera un paisaje del género pictórico. Stein trabaja con un teatro visual en donde la historia relatada no es lo primordial sino más bien, la emoción y el tiempo son aspectos mucho más importantes. Visualizando la escena desde la horizontalidad, todo se conecta, no hay jerarquía en un paisaje, tampoco lo hay en una escena teatral. La importancia se la da el espectador.

A partir de la entrevista a Manuela Infante, quien ha sido un referente primordial para entender de manera práctica la utilización del paisaje dramático, podemos identificar que la conexión que surge en una escena, es a partir de la forma y el contenido. Estos conceptos han sido ocupados por Infante durante sus procesos directoriales.

Daremos dos ejemplos prácticos para comprender como se generan estas relaciones: En la obra *Lorca en Rizoma*, en el cuadro de Yerma y Juan las mujeres toman la corporalidad de Juan, se encuentran limpiando sus rostros, cuello y manos con paños húmedos después de una faena de trabajo. Inmediatamente después el cuadro se conecta con una escena de Bernarda Alba y las actrices ya no representan a Juan sino más bien representan a mujeres que están tendiendo ropa, utilizando los paños húmedos del cuadro anterior. Aquí vemos como una escena determinada de Yerma se conecta con la escena de Bernarda Alba a partir de la forma, en este caso utilizando el elemento del paño.

Ahora bien, una escena que termine en un canto, por ejemplo, se puede conectar con otra escena que no tenga una ligación consecuente a la acción de cantar, pero la conectamos

por contenido, la canción representa una emoción, una acción o un estado y este se puede extraer a partir de la representación de una nueva escena; para esto daremos un ejemplo práctico de la obra.

Hay un momento en que el personaje de Bernarda Alba enfrenta a Adela, y esta le responde a su madre— “seré lo que él quiera que sea.”

Este texto fue analizado por el elenco y decidimos conectarlo por contenido, esta decisión surgió porque la frase nos evocaba un mismo significado: la disminución de la mujer ante el hombre; una frase que favorece la dominación femenina escondido tras un lenguaje apasionado y romántico.

Luego de reflexionar acerca del significado del texto, realizamos una ruptura en la progresión de la escena. Inmediatamente después de que el personaje de Adela exclamara: “ ¡seré lo que él quiera que sea! ”, Las mujeres que estaban a su lado, abandonaron su estado interpretativo y compusieron un nuevo cuadro que apelaba a una imagen onírica, en donde se veía al personaje de Adela caminando en desequilibrio, revelando vulnerabilidad, exponiéndose a la ofensiva de una energía masculina y animalesca que fue representado por el resto de las mujeres que estaban en escena.

De esta manera se generaron la mayoría de los cuadros de *Lorca en Rizoma*, a partir de conexiones que apuntaban a la forma o al contenido.

Al ver un paisaje identificamos imágenes y las conectamos con otras, no solamente con otras imágenes del mismo cuadro, sino también con imágenes fuera de él, percepciones creadas a partir de una interpretación personal.

En el caso del rizoma se generan líneas de fuga que nos trasladan a otras formas, a otros tiempos, estados, cosas, significados, a multiplicidades como lo llamaría Deleuze.

Manuela Infante se refiere a este aspecto como: “el paso de una escena a otra a veces podía ser el vínculo, podía tener que ver con cosas que no necesariamente fueran la

escena, la idea, el recorrido de la historia, sino que: yo entro en una posición que después formalmente tomo la posición, la pura forma y la abro y la convierto en otra cosa.”⁹¹

Así mismo Robert Wilson, a partir de la forma genera conexiones de figuras estéticas sumamente atractivas, tal como lo señala Lehmann en sus escritos:

“El teatro de Wilson es un teatro de la metamorfosis; secuestra al observador y lo transporta hacia una tierra de ensueño donde dominan las transiciones, las ambigüedades y las correspondencias: una columna de humo puede ser la imagen de un continente; de un árbol puede surgir una columna corintia que, posteriormente se transforma en la columna de una fábrica de chimeneas.”⁹²

Otros de los mecanismos utilizados en la construcción de las escenas consistían en generar relaciones entre las temáticas centrales de la obra de Lorca con la significación que la directora les daba a esos tópicos; un ejemplo de esto fue el concepto de la muerte, utilizado en las tres obras de Lorca. La muerte se vinculó al rito, a la danza, a la ceremonia. Posteriormente, estos conceptos fueron conectados a partir del contenido. Uno de los ejercicios que se realizaron durante los ensayos, fue que cada actriz tomara el concepto de la muerte como rito y lo conectara con su propia biografía a partir del primer y segundo principio del rizoma; conexión y heterogeneidad, para posteriormente interpretarlo escénicamente. Luego de realizar este ejercicio, surgieron múltiples imágenes en relación al concepto de la muerte y del rito. Lo que originó una multiplicidad de aspectos que podían ser integrados en el montaje, por lo tanto, se seleccionaron algunos de ellos para ser trabajados en el montaje final, dentro de estos aspectos se distinguió una figura popular de origen mexicano que hace alusión a la muerte, la Catrina. Para ello utilizamos mascararas neutras que representaban el icono de la muerte y que a su vez ofrecía la posibilidad de trabajar el rito y la ceremonia.

⁹¹ Entrevista a Manuela Infante. Santiago Martes 22 de noviembre del 2016

⁹² Hans Thies Lehmann 2013, Para una lectura postateatral de teatro posdramático Cendeac, Alemania 2013, p136



Fotografía ensayo mascara neutra. Parque cultural, Valparaíso.

En el caso de la construcción de escenas autónomas, surgieron a partir de los textos de Lorca, se tomaron los diálogos que acentuaban la participación de la mujer y se conectaban con otros que remitían a situaciones más actuales y cotidianas, como fue el caso de la última escena de *Lorca en Rizoma* en donde se representa la preparación del matrimonio de la Novia, como un momento liviano, irónico, gracioso, donde las mujeres comparten dentro de una actividad cotidiana como es la de maquillarse, peinarse, etc...



Fotografía ensayo escena de la Novia. Parque cultural, Valparaíso.

De esta manera se fue generando la conexión de una escena con otra, a partir de la forma, en algunos casos y en otros a partir del contenido, logrando una narración horizontal de una nueva lectura de la trilogía de Lorca.

Así como se conectan las imágenes de un paisaje, quisimos vincular las escenas de *Lorca en Rizoma*, sin un orden establecido, o una coherencia dramática, más bien a partir de líneas de fuga que surgían de textos, escenas, poemas o imágenes que nos evocaban otras posibilidades de contar una historia distinta a la original.

3.2 Descripción a partir del proceso y resultado de la obra

Ahora bien, nos detendremos en detallar por etapas todo el proceso creativo del montaje describiendo como el concepto filosófico rizoma fue fundamental para poder generar la construcción dramaturgica y directorial desde el comienzo de este proyecto.

Primera etapa:

La llamaremos etapa pedagógica. Esta consistió en generar un trabajo de mesa en donde la directora, debía entregar los conocimientos teóricos del rizoma y los referentes teatrales que estaban sujetos a este concepto, tales como el trabajo directorial de Manuela Infante y Carmelo Bene, quienes realizaban un teatro basado en la multiplicidad, la fragmentación y la conexión. Aspectos que fueron explicados con detalle durante el primer capítulo.

Posteriormente, también fue necesario realizar un análisis teórico de las tres obras trágicas de Federico García Lorca, para poder extraer no solo la esencia de la trilogía, sino también, para poder complementarla con las opiniones personales de las actrices y a su vez, generar conectores entre lo teatral y lo vivencial.

Esta etapa fue fundamental para el trabajo posterior, no solo para aclarar aspectos filosóficos que eran inexplorados por la mayoría del elenco, sino también para generar un diálogo acerca de la importancia del rizoma en nuestra época actual y una relectura de temáticas esenciales y trascendentales que plantea Lorca en sus dramaturgias; el amor, la libertad, el encierro, la muerte, la mujer.

Es importante mencionar que, en este primer periodo, no se creó la dramaturgia, sino más bien fue una etapa de identificación de los temas a trabajar y de planificación para el desarrollo posterior del proyecto.

Entre los temas que surgieron en esta etapa, podemos distinguir los siguientes:

1. El rol de la mujer en la actualidad versus el rol de la mujer en las obras de Lorca.
2. La maternidad
3. El sistema patriarcal
4. La violencia hacia en género femenino
5. La primera infancia

Ahora bien, el dialogo que se generó a partir de estas reflexiones fue extenso, considerado que los temas fueron expuestos a partir de las propias biografías de las actrices y todas tenían opiniones distintas en algunos casos y en otros, muy semejantes.

Este ejercicio de reflexión, está ligado al tercer principio del rizoma: multiplicidad, caracterizado por la mezcla heterogénea de temáticas surgidas a partir de líneas de fuga, las cuales emergían muy naturalmente de las pláticas propuestas por el elenco.

Uno de los argumentos más disímil fue el de la maternidad, generado a partir de los textos de Yerma. Se reflexionó que hoy en día, se siga cuestionando a la mujer que no desea ser madre, y, por otro lado, a la que si quiere serlo. En el caso de Yerma, ella anhelaba tener descendencia, pero la moral la regia y la determinaba. Hoy en día si una mujer desea ser madre, hay múltiples maneras de lograrlo, que no están sujetos a condicionamientos sociales ni morales.

En el caso del sistema patriarcal, se generaron respuestas más similares, debido a que todas las mujeres del elenco convenían en que el patriarcado continua. El género femenino sigue siendo denigrado, desde situaciones cotidianas, hasta problemáticas violentas y contingentes como es el femicidio. De estas reflexiones surgieron opiniones compartidas, el patriarcado no solo responde a un contexto cultural y a una carga histórica, sino también se origina principalmente en la primera infancia.

Este último aspecto, fue interesante de reflexionar, pues la primera infancia es la base para todo nuestro comportamiento posterior como adultos, no solo porque queda en nuestra memoria emocional, sino también, porque cuando la primera infancia se ve irrumpida, agredida, o forzada a una maduración acelerada de los procesos naturales de un niño, esto queda en la memoria corporal del adulto y puede repercutir negativamente en él.

De esta aseveración, nació el interés por crear una escena que incorporara las reflexiones de los temas mencionados, en relación a la intimidación hacia la mujer, pero enmarcada en una justificación.

Surgió entonces la idea de escribir una historia cercana a una de las actrices, quien nos relataba, como un hombre agredió física y psicológicamente durante todo su matrimonio a su pareja, explicándonos que el repetía los patrones autoritarios de su madre quien también lo violento desde niño.

Concordamos con el elenco que esa última información era primordial para nosotros, debido a que nos permitía dejar de encasillar al hombre como el único agresor, pues él fue víctima en su niñez y de adulto estaba repitiendo un modelo adquirido.

Estas ideas fueron apoyadas con un texto de Alice Miller: *El cuerpo nunca mente*, que describe estos procesos que irrumpen la primera infancia, generando adultos opresores o bien adultos que guardan en su cuerpo síntomas que terminan por enfermarlos.

Llamo malos tratos a este tipo de "educación" basada en la violencia. Porque en ella no sólo se le niega al niño sus derechos de dignidad y respeto por su ser, sino que se le crea, además, una clase de régimen totalitario en el que le es prácticamente imposible percibir las humillaciones (...) el adulto reproducirá después este modelo de educación con su pareja y sus propios hijos, en el trabajo y en la política, en todos los lugares donde situado en una posición de fuerza, pueda disipar su miedo de niño desconcertado.⁹³

Fue a partir de esta manera, que se comenzó a propiciar el interés por trabajar temáticas relacionadas a la mujer, originadas a partir del principio de multiplicidad, en donde el rizoma se conecta con otro que no responde a una raíz, en este caso la escena que se comenzó a trabajar en esta etapa, no respondía a la línea dramática de la trilogía de Lorca, pero se originó a partir de ella. Es así, como pueden operar las líneas de fuga, generando multiplicidades, conexiones, rupturas, permitiendo ampliar las posibilidades dramáticas y escénicas.

Segunda etapa:

La llamaremos etapa de laboratorio, esta consistió en crear escénicamente a partir de ejercicios prácticos, de desarrollo corporal e interpretativo. Para ello se estimó un tiempo de tres meses de ensayos. En esta etapa, se comenzó a estructurar la línea dramática, a partir del trabajo práctico realizado en los ensayos del montaje.

En este periodo se realizó un trabajo basado en técnicas de entrenamiento actoral que propiciaron una relación más cercana con el rizoma. Como fue el caso del Alba

⁹³ Alice Miller, *El cuerpo nunca mente*, Tusquets, Editores, Buenos Aires, 2009.p 22

Emoting, método para inducir las emociones a partir de patrones respiratorios y corporales. Esta técnica fue bastante beneficiosa para las actrices y para el proceso formativo, pues otorga la posibilidad de habitar una emoción y posteriormente interrumpirla abruptamente sin estar sujeto a una historia dramática que la sostenga, lo cual era muy asertivo para generar un montaje de estilo rizomático en donde no había una línea dramática o más bien, no existía una continuidad de sucesos que favorecieran un desarrollo progresivo de una carga emocional.

Podemos observar en la dramaturgia de *Lorca en Rizoma* que muchos de los cuadros realizados están interrumpidos por acciones que requieren una carga emocional e interpretativa que difiere de la anterior, dicho de otra manera, una escena de carácter trágico y melancólico, se interrumpe para que surja una nueva escena de estilo cómico y absurdo, esto está ligado al cuarto principio del rizoma: ruptura asignificante. El principio nos permite romper de manera abrupta la progresión dramática de la escena.

Por otro lado, fue necesario incluir un entrenamiento específico para apoyar la escena creada a partir de la obra *Bodas de Sangre*, se pensaron en los conceptos del rito y la muerte, los cuales fueron conectados por las actrices a partir del primer principio rizomático: conexión y heterogeneidad, de este ejercicio surgió la figura popular, la Catrina, como lo explicamos anteriormente. Esta nueva imagen se conectó con el icono de la máscara. Y este último concepto fue utilizado como línea de fuga para vincularlo con el entrenamiento físico basado en los postulados del actor y maestro francés, Jacques Lecoq, en especial el trabajo del gesto del cuerpo a través de la máscara neutra. La finalidad era poder realzar el valor estético y corpóreo por sobre la narración, tomando en cuenta que las actrices trabajarían con el rito de la muerte a través de este elemento. Por lo tanto, debían adquirir un entrenamiento, que les permitiera desarrollar un vínculo con la máscara que ocuparían durante la escena de la muerte.



Fotografía. Entrenamiento mascara neutra. Parque cultural. Valparaíso

Luego de la practica corporal acompañada de las máscaras se construyó el cuadro donde las mujeres realizaban movimientos corpóreos en donde prevalecía un ritmo solemne al tratarse de la muerte de Leonardo, el cual fue llorado por la novia y su madre.



Fotografía Montaje. Enfrentamiento de la madre y la novia. Sala Arnaldo Berrios. Valparaíso



Fotografía de mascara de Catrina. Sala Arnaldo Berrios Valparaíso.

Una de las últimas escenas que mencionamos en la etapa pedagógica; una mujer violentada física y psicológicamente por su marido, no era parte de la trilogía de Lorca, sin embargo, a través del rizoma generamos el enlace a partir de la premisa del encierro al género femenino.

En la casa de Bernarda Alba, el encierro de las hijas es un tema protagónico en el texto; solo Adela es la única que desea enérgicamente la libertad para poder amar a un hombre. En Yerma el encierro se ve reflejado en el cuerpo de una mujer marchita quien no ama a su esposo y aun así permanece a su lado, reprimiendo su deseo más anhelado que es ser madre. En Bodas de Sangre pareciera ser que la fuga de la Novia y Leonardo son actos que representan la búsqueda de la libertad, sin embargo, ese suceso culmina en la muerte de dos hombres y es la mujer quien nuevamente termina aislada, abandonada por sus sueños que nunca llegaron a concretarse. Todas son mujeres encerradas en sus anhelos.

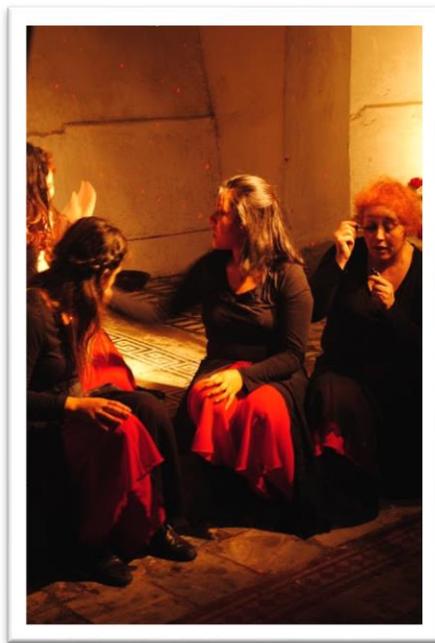


Fotografía última escena, Sala Arnaldo Berrios. Valparaíso.

El importante mencionar, que la construcción dramática se fue creando paralela a los ensayos, y muchas veces eran el resultado de diálogos grupales que surgían a partir de reflexiones acerca de las temáticas más emblemáticas de Lorca.

En el caso de la construcción de escenas autónomas, surgieron a partir de los textos de Lorca, se tomaron los diálogos que acentuaban la participación de la mujer y se conectaban con otros que remitían a situaciones más actuales y cotidianas, como fue el caso de la última escena de *Lorca en Rizoma* en donde se representa la preparación del matrimonio de la novia, como un momento liviano, irónico, gracioso, donde las mujeres comparten dentro de una actividad cotidiana como es la de maquillarse, peinarse, etc...

Por último, los otros momentos que tampoco estaban ligados a la trilogía de Lorca, como, el juego en que las mujeres corren por escena divirtiéndose unas con otras, el momento en que todas se maquillan y se distraen conversando de temas graciosos o el propio final de la obra que muestra a las mujeres bailando con los pañuelos y dos de estos permanecen bailando solos hasta que caen y la obra finaliza. Son cuadros construidos desde conexiones rizomáticas que fueron surgiendo durante el proceso de laboratorio y que propiciaron un tono más liviano en contraste con lo trágico de la trilogía de Lorca.



Fotografía momento del maquillaje. Sala Arnaldo Berrios. Valparaíso



Fotografía cuadro final. Sala Arnaldo Berrios. Valparaíso.

Una vez finalizado el montaje, se generaba un foro entre las actrices, la directora y el público para favorecer el diálogo y generar reflexiones que fueron de mucha utilidad durante el proceso de temporada de *Lorca en Rizoma*.



Fotografía del elenco en el foro con el público. Sala Arnaldo Berrios. Valparaíso.

Ahora bien, es importante mencionar que, durante esta etapa, también se contempló, otros aspectos más técnicos como la música y el trabajo del diseño teatral.

En el caso de la música, el proceso se creó a partir de las necesidades que durante los ensayos iban surgiendo, por lo tanto, se optó por trabajar con música envasada que fuera diversa en melodía y estilo musical. Lo cual era concordante con un trabajo rizomático, caracterizado por la pluralidad y multiplicidad. Quisimos utilizar melodías que fueran análogas con la situación escénica, con la finalidad de potenciar la carga emotiva, y para ello, experimentamos con distintos temas musicales que se adecuaron a las necesidades de la escena.

En este sentido cuando preparábamos el cuadro de rito de la muerte, por ejemplo, seleccionamos arreglos musicales que estaban más ligados a lo instrumental y ceremonial. Por otro lado, trabajamos con letras escritas por Lorca que han sido musicalizadas por artistas contemporáneos como Carmen París, cantante española o Carmen Linares, cantaora de flamenco. También utilizamos música más alejada del enfoque lorquiano como, por ejemplo, un tema de los Jaivas o de Natalia Lafourcade.

La música fue primordial para generar momentos de ruptura, pues por lo general era sorpresiva y contribuía a cambios atmosféricos que estaban vinculados a la puesta en escena.

En el caso del diseño teatral estaba apoyado por Claudia Mirauda Diseñadora Teatral quien nos sugirió propuestas de vestuario e iluminación.

El diseño del vestuario, fue pensado para favorecer la neutralidad de los personajes, debido a que *Lorca en Rizoma* es una obra que agrupa múltiples situaciones distintas al

estar bajo los principios rizomáticos y por lo tanto se caracteriza por la horizontalidad y por no poseer una jerarquía en relación a lo más o menos importante. Nos referimos, por ejemplo, a que no hay personajes protagónicos, sino más bien, son las actrices quienes interpretan roles que están en constante transformación y debido a esto no quisimos encasillar con el vestuario a los personajes de la obra.

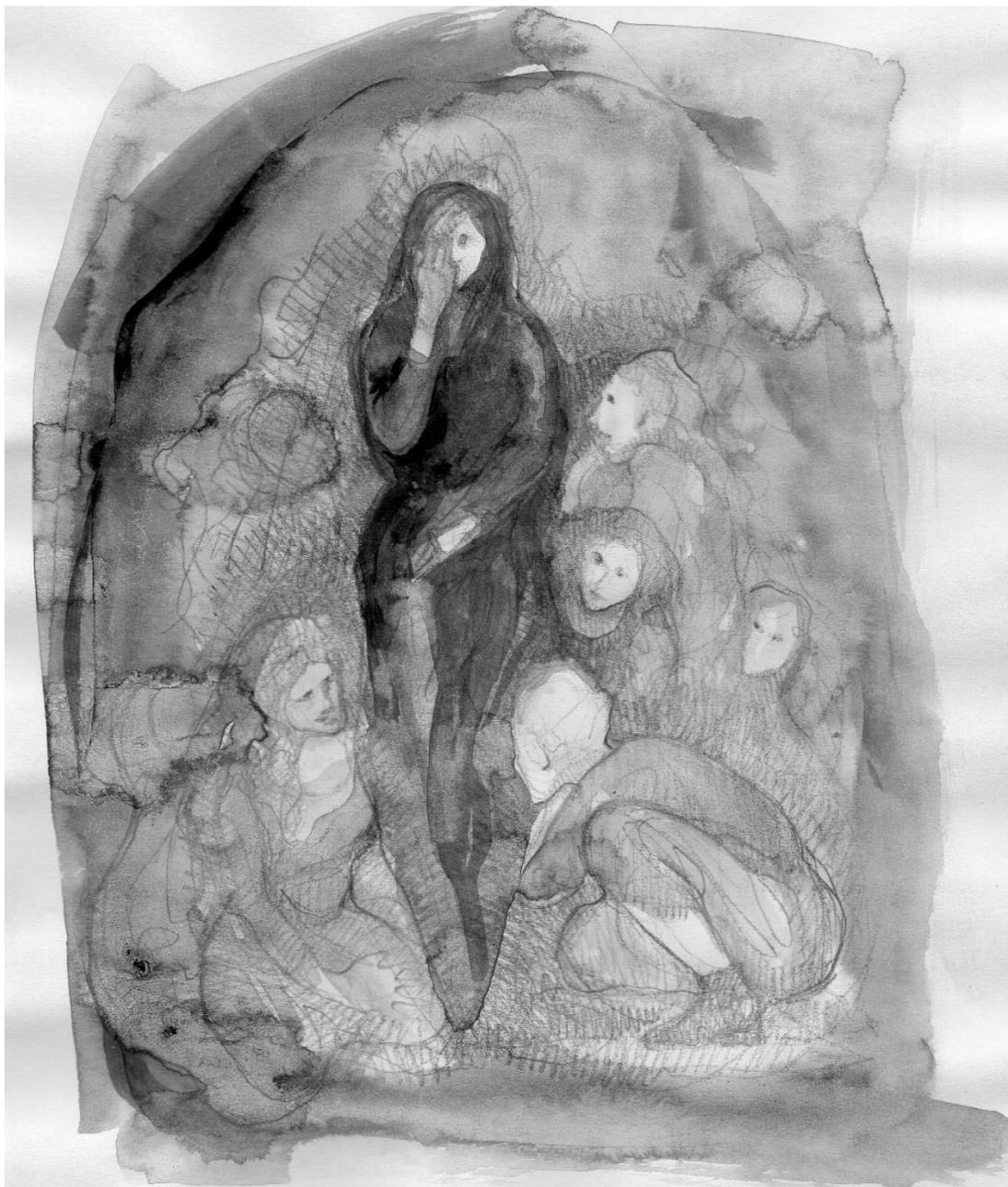
Por lo tanto, la elección del vestuario se enmarcó en favorecer la neutralidad desde una estética lorquiana, con colores muy característicos de su poética, el rojo y el negro, apuntando a las pasiones, a la sangre y al luto. Por otro lado, se pensó en un diseño cómodo para las actrices que permitiera una movilidad ligera, dado el trabajo físico que se realiza en el montaje y a su vez una apariencia femenina y a temporal.



Boceto la Novia. Realizado por Claudia Mirauda. Valparaíso.



Boceto del espacio Sala Arnaldo Berrios. Realizado por Claudia Mirauda. Valparaíso.



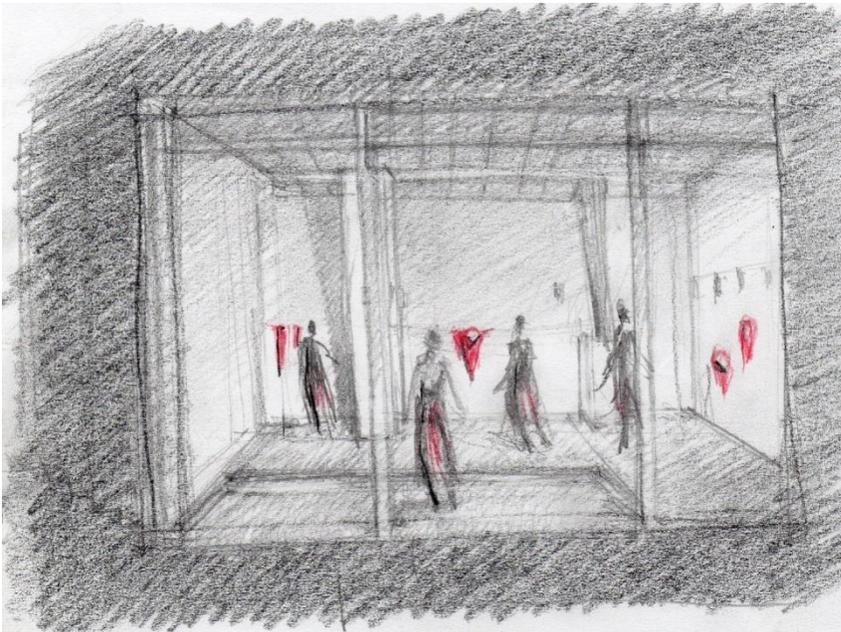
Boceto, las mujeres animales. Realizado por Claudia Mirauda. Valparaíso.



Boceto, enfrentamiento entre hijas y Bernarda. Realizado por Claudia Mirauda. Valparaíso.



Boceto del espacio sala
Arnaldo Berrios.
Realizado por Claudia
Miranda. Valparaíso.



Boceto cuerpos en el espacio. Realizado por Claudia Mirauda. Valparaíso.

Tercera etapa:

La llamaremos etapa de estreno, y se generó durante el mes de enero del presente año. Realizamos una temporada de seis funciones teatrales en la Sala de Teatro Arnaldo Berrios en Valparaíso. Pudimos habitar este espacio un par de semanas antes al estreno. Realizamos una adaptación de la planta de movimiento, debido a que la sala Arnaldo Berrios es un espacio con desniveles en su suelo, diferente a la sala de ensayo que era totalmente plana. Este espacio se adaptó perfectamente a las características estéticas del montaje, debido a que buscábamos un lugar pequeño e íntimo y que fuera no convencional.

Durante el foro posterior a la función, el público se mostró interesado en el concepto rizoma y en conocer el proceso del montaje. Cada valoración fue reflexionada con el elenco y a su vez discutida para generar un trabajo progresivo a nivel escénico.

Estas apreciaciones consistían en señalar que el montaje por sus temáticas y textos era muy emotivo. Y que más allá de estar basado en la trilogía de Lorca, se veía una obra que rescataba tópicos femeninos. Por otro lado, también se destacó que las temáticas expuestas no estaban profundizadas, al tener quiebres escénicos y pasar de un cuadro a otro. Y, por último, de manera positiva, se señaló el contraste entre las escenas del estilo de Lorca, versus escenas más cotidianas y cercanas a nuestra época actual.

Conclusiones generales:

Durante la investigación teórica, se señaló una pregunta de investigación que consistía en saber ¿Cómo podemos generar una lectura rizomática a partir de la poética de Federico García Lorca?, en otras palabras, se pensó si era posible realizar un montaje rizomático a partir de sus obras, y cuáles serían los procedimientos para lograrlo. En esta última etapa luego de haber realizado el montaje, podemos concluir que, si fue posible, gracias a la integración de los principios propios del rizoma que fueron la base primordial para su desarrollo.

A través de los principios, el montaje se construye escénicamente a partir de un conjunto de situaciones múltiples que se conectan entre sí, alejándose de una estructura tradicional aristotélica; un inicio, un desarrollo y un desenlace, la obra nos relata escenas que se vinculan de forma circular. Los cuadros se componen a partir de la ruptura y la conexión, para generar escenas distintas, no solo desde la perspectiva del texto, sino desde la imagen física, en donde los cuerpos de las actrices componen y descomponen momentos que van desde coreografías, ritos, juegos, enfrentamientos, bailes, cantos. *Lorca en Rizoma*, no es una obra que cuente una única historia, son más bien, fragmentos que relatan situaciones de mujeres que se cruzan.

De los seis principios rizomáticos integrados en la puesta, podemos constatar como todos, sin excepción están incorporados en el montaje. Creemos que se generaron dos maneras de relacionarnos con ellos. Una fue la fase previa al montaje, la etapa de exploración, de acercamiento teórico, luego era primordial el esclarecimiento acerca de cómo poner en escena fundamentos filosóficos. Una de las maneras más eficientes, quizás, hubiese sido partir a través del texto dramático, pues teníamos la trilogía de Lorca para experimentar la aplicación de los principios. En este sentido podríamos haber generado desde un comienzo, intertexto, conexiones con distintas escenas, rupturas, agenciamiento,

etc. Si ese hubiese sido el camino escogido, no cabe duda que la obra habría estado predeterminada al texto y no a la exploración dramática.

Mencionamos esta posibilidad, porque a pesar de que ocurrió y se generó una dramaturgia en donde los principios estaban incluidos, no fue hasta el final del proceso práctico que se finalizó el texto. -Qué quiere decir esto-. Los principios rizomáticos actuaron de manera intrínseca en la dirección. Fue un trabajo práctico en donde el ejercicio de reflexión y retroalimentación generado por el elenco, era el motor para crear la puesta en escena. Se generaron partituras muy generales que se fueron afinando durante el proceso creativo. Así funcionó el rizoma para nosotros. El principio de conexión y heterogeneidad, se expuso en el trabajo de mesa, resultó a partir de los primeros diálogos con las actrices, cuando se reflexionó acerca de la significancia de las temáticas de Lorca en nuestra propia biografía, de ese diálogo se generó el agenciamiento, la multiplicidad. Se conectaron ejercicios prácticos que fueron probados, algunos con mejores resultados que otros. Todo lo que se realizaba en los ensayos era material de montaje. Finalmente, el texto fue a partir de este proceso, completándose dos semanas antes del estreno.

Ahora bien, hemos señalado una manera en que el equipo de trabajo se relacionó con los principios rizomáticos. La otra forma que mencionábamos tiene relación con el público, pues el espectador desconoce estos principios filosóficos que convergieron en el desarrollo de la obra, pero, aun así, el público advierte, la fragmentación de una historia, y las conexiones con escenas heterogéneas. A partir de esto, creemos que el público tiene una manera particular de relacionarse con la obra, pues al no contar una historia de principio a fin, se desarrolla en el espectador un modo de percibir más cercano a la contemplación que a la interpretación, lo cual está más arraigado al concepto del paisaje. Y esto se debe, a que pudimos constatar luego de las funciones, que los espectadores no interpretaban mayormente la obra, sino más bien, las observaciones residían en las sensaciones que percibían, tales como, tristeza, risa, sorpresa o angustia.

Por otro lado, creemos que la obra no busca profundizar una historia dramática, pues la manera en que se narran las escenas son interrumpidas abruptamente y no permite generar un viaje progresivo por la emoción del intérprete. Si podemos concluir también que

al delimitar las temáticas en la obra (mujer, muerte, vulnerabilidad, encierro, rito) se propaga una exigencia trágica en todos sus argumentos, que fue contrastada con cuadros más livianos; un ejemplo de ello, es el paso de una escena lorquiana como es el de Bernarda alba a otro cuadro más contemporáneo como la escena del maquillaje de las mujeres, oposiciones que pueden catalogarse como incongruentes o como contrastes potenciadores del rizoma.

Fueron esos los momentos en que se apostó en la escena y que por lo demás a nuestro criterio fue coherente como resultado de un proceso creativo que estuvo vinculado a principios rizomáticos que arrojaron las pautas de composición del texto y la obra final.

Conclusiones proceso creativo:

Durante el proceso de laboratorio del montaje fue una experiencia innovadora desde la dirección de actores, pues el rizoma intervino también en la interpretación actoral, era un desafío para las actrices someterse a ciertos principios rizomáticos tales como por ejemplo el de la ruptura y la conectividad, debido a que la instrucción de transitar una emoción y generar una ruptura posterior, para luego conectarla a otra emoción era una dificultad al comienzo. Fue interesante observar como algunas de las actrices requerían un relato que antecediera a la escena dada. Esto nos hace creer, que en algunos casos hay una manera tradicional y lineal de la interpretación dramática. Mecanismos de actuación ya conocidos por cada actriz, que están tan naturalizados en el cuerpo que se tornan cómodos y convenientes, resultando difícil desprenderse de ellos para buscar otras maneras de enfrentarse a la acción dramática. Es debido a esto, que fue muy importante trabajar con planificaciones en los ensayos. Cada escena requería un tipo de training distinto, y ejercicios de entrenamiento actoral como los mencionados anteriormente. (Alba Emoting, entrenamiento máscara neutra)

Dentro de las dificultades que surgieron durante el proceso de ensayos fue, la unificación de criterios con respecto al modo de actuación. Estaba pensado desde la dirección en un estilo naturalista, para evitar el excesivo dramatismo propio de los textos de

Lorca. Lo cual no fue logrado en su totalidad, debido a que el tiempo de ensayo fue muy breve para generar este objetivo. Las actrices tenían muy internalizado esta manera de dialogar, solo en las escenas más cotidianas donde se desprendían de los personajes de Lorca surgía el estilo naturalista en la manera de decir los textos.

Por otro lado, ciertos aspectos técnicos también se vieron desfavorecidos por la premura del tiempo, la planta de iluminación no fue la más adecuada, se pretendía lograr un diseño que potenciara las atmosferas segmentadas de cada cuadro, por lo tanto se proyectaba poder generar más ensayos técnicos en la sala de teatro en la cual se darían las funciones, lo cual no sucedió debido a que la sala la obtuvimos dos semanas antes del estreno y debíamos priorizar ajustar la planta de movimiento a este nuevo espacio.

Uno de los momentos importantes tanto como para las actrices, y para la directora de la obra, fue la etapa pedagógica, en donde surgieron interrogantes, reflexiones y puntos de vista que se convirtieron en la base del trabajo posterior.

Dentro del elenco se cuestionaba, por ejemplo, que la apertura de la obra no parecía ser el inicio, lo cual dentro del contexto de la investigación era favorable, pues un rizoma se caracteriza por no poseer inicio o final, este tipo de criterios fueron importantes de unificar y asimismo delimitar los aspectos fundamentales con los que posteriormente se iban a trabajar. No solo para esclarecer dudas con respecto al rizoma, sino también para generar un modo de trabajo más eficiente sujetos a los esquemas de la investigación, todo esto enmarcado en un proceso que corresponde a una exploración teórica dentro de un contexto académico.

Por otro lado, nos parece pertinente mencionar que las técnicas de entrenamiento actoral; Alba Emoting, y entrenamiento basado en el trabajo de Lecocq, realizados durante la segunda etapa del trabajo de laboratorio, fueron de gran ayuda como preparación para cada actriz y para el grupo en general, no obstante, eran métodos que necesitaban de más tiempo de entrenamiento, considerando que esta etapa de indagación corporal solo se extendió por un mes y medio. En general podemos concluir que tres meses para realizar un montaje en donde no existía un texto terminado, sino más bien ciertas directrices generales

para comenzar a crear el montaje, en donde había que contextualizarse en discreciones teóricas y a la vez unificar criterios escénicos, es un tiempo breve, que no permitió ahondar en todo lo que fue revelándose durante el proceso creativo.

Un ejemplo de esto, es referente a *Yerma* y a la temática de la maternidad hoy en día. Creemos que sería importante profundizar acerca de la conexión que tiene *Yerma* con nuestra realidad actual. No parece relevante generar reflexión acerca de la mujer que no quiere ser madre y, por otro lado, de las muchas posibilidades que existen hoy para serlo.

Por último concluimos que el proceso posterior a la función, el momento del foro con el público, es de gran utilidad para la dirección. En ese diálogo surge la correspondencia rizomática por parte del espectador, pues el generar diálogo permite la retroalimentación y la profundización no solo acerca de la forma de hacer teatro, sino también de las temáticas desarrolladas en el montaje, pues más allá de haber sido una inspiración de la poética de Lorca, se trataron argumentos sensibles, como el tema del género, la mujer, la violencia, todos argumentos que hoy siguen siendo motivos por los cuales vale la pena reflexionar, y se vuelve interesante observar el fenómeno rizomático que ocurre con el público. Llamamos fenómeno al vínculo que se produce entre el público y la obra, el cual también se vincula a todos los principios rizomáticos; conexión y heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía. Esto sucede porque el rizoma es un concepto filosófico intrínseco en el ser humano.

Cada persona en su autonomía y heterogeneidad conecta lo percibido con una realidad personal e individual y a la vez genera multiplicidad de redes de pensamiento que son parte de sus vivencias, recuerdos, gustos. Y que no responden a un modelo estructural, el espectador percibe y reacciona espontáneamente, no hay una organización preestablecida acerca de sus emociones o de sus pensamientos. Es la percepción espontánea que se genera en él, lo que produce el fenómeno rizomático.

Anexo nº1: Texto dramático:

Lorca en Rizoma

Inspirado en la trilogía de Federico García Lorca

Escrito por Alma Cea

Cuadro 1: La muerte del Novio

(Las mujeres se encuentran preparando los elementos que utilizarán para el rito de la muerte; velas, cantaros de agua, máscaras, flores)

Ellas: ¿A ti te gusta tu marido?

YERMA: ¿Cómo?

Ellas: ¿Qué si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?...

YERMA. No sé.

Ellas: ¿No tiembles cuando se acerca a ti? ¿No te da, así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

YERMA. No. No lo he sentido nunca.

Ellas: Todo lo contrario que yo. Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los hombres tienen que gustar. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo. ¡Y resulta que estás vacía!

YERMA. No, vacía no, porque me estoy llenando de odio. Dime, ¿tengo yo la culpa? ¿Es preciso buscar en el hombre el hombre nada más? Entonces, ¿qué vas a pensar cuando te deja en la cama con los ojos tristes mirando al techo y da media vuelta y se duerme? ¿He de quedarme pensando en él o en lo que puede salir relumbrando de mi pecho? Yo no sé, pero dímelo tú.

La música interrumpe el diálogo- Las mujeres se ponen las máscaras, representan el rito de la muerte, se utilizan elementos como vasijas de agua, velas y velos.

MADRE: Me duele hasta la punta de las venas. En la frente de todos ellos yo no veo más que la mano con que mataron a lo que era mío. ¿Tú me ves a mí? ¿No te parezco loca? Pues

es loca de no haber gritado todo lo que mi pecho necesita. Tengo en mi pecho un grito siempre puesto de pie a quien tengo que castigar y meter entre los mantos. Pero me llevan a los muertos y hay que callar.

¿La ves? Está ahí, y está llorando, y yo quieta, sin arrancarle los ojos. No me entiendo. ¿Será que yo no quería a mi hijo? Pero, ¿y su honra? ¿Dónde está su honra?

NOVIA: (A la vecina) Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos. (A la madre.) Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos. ¡Déjala! Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me puedan enterrar sin que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.

MADRE: Calla, calla; ¿qué me importa eso a mí?

NOVIA: ¡Porque yo me fui con el otro, me fui! (Con angustia) Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre!

MADRE: Ella no tiene culpa, ¡ni yo! (Sarcástica.) ¿Quién la tiene, pues? ¡Floja! Delicada, mujer de mal dormir es quien tira una corona de azahar para buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer.

NOVIA: ¡Calla, calla! Véngate de mí; ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero ¡eso no! Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo.

MADRE: Pero ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea el agua, porque moja la cara de los muertos. (La madre escucha el sonido del agua y se detiene, una de las mujeres se acerca a ella para limpiarla)

El movimiento se va transformando y las vasijas se ocupan para lavarse y refrescarse. Se alude al calor y al trabajo.

Cuadro 2: Juan y Yerma

Las mujeres toman la corporalidad de Juan, se encuentran limpiando sus rostros, cuello y manos Yerma hace las preguntas al vacío, busca la imagen del hombre, pero este desaparece.

YERMA. ¿Y qué buscabas en mí?

JUAN. A ti misma.

YERMA. (Excitada.) ¡Eso! Buscabas la casa, la tranquilidad y una mujer. Pero nada más. ¿Es verdad lo que digo?

JUAN. Es verdad. Como todos.

YERMA. ¿Y lo demás? ¿Y tú hijo?

JUAN. (Fuerte) ¡No oyes que no me importa! ¡No me preguntes más! ¡Que te lo tengo que gritar al oído para que lo sepas, a ver si de una vez vives ya tranquila!

YERMA. ¿Y nunca has pensado en él cuando me has visto desearlo?

JUAN. Nunca. (Todas las mujeres se lo repiten)

Cambio de atmosfera, Juan pasa a ser ellas, el paño húmedo cambia de valor, ahora se trasforma en ropa colgada

YERMA. ¿Y no podré esperarlo?

ELLAS. No.

YERMA. ¿Ni él?

ELLAS. Ni nosotras tampoco. ¡Resígnate!

YERMA. ¡Marchita!

ELLAS: Marchita, marchita, marchita...

Música (Carmen – Paris, Nana del caballo grande) Frase de movimiento de todas las mujeres coreografía abstracta de la muerte de Juan (Conexión a otro cuadro, todas terminan en el suelo menos Bernarda)

Cuadro 3: Bernarda es enfrentada

BERNARDA: (descuelga la ropa) Las lágrimas cuando estén solas. Hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón. Habla si él habla y míralo cuando te mire.

ADELA: ¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a ustedes. ¡No quiero perder mi blancura en estas habitaciones!! ¡Yo quiero salir!

Bernarda se ríe y por contagio todas las mujeres se ríen, juegan en el espacio

MARTIRIO: ¡No me abracés! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es la tuya, y aunque quisiera verte como hermana no te miro ya más que como mujer. (La rechaza.)

ADELA: Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea.

MARTIRIO: ¡Calla!

Martirio lanza a Adela a Bernarda, está la aprisiona con la barra de cobre

ADELA: (Todas le hacen frente) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! No dé usted un paso más.

Bernarda suelta a Adela. Se genera una coreografía con las barras que se lanzan alrededor del personaje de Bernarda (ejercicio de Euritmia)

BERNARDA: (recita un poema de Lorca- Alma ausente)

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan

en un montón de perros apagados.

Las mujeres se detienen, Bernarda enfrenta a Adela y le quita la barra

ADELA: Seré lo que él quiera que sea.

Las mujeres dejan las barras en el suelo en línea, una de ellas camina por sobre las barras, las otras mujeres toman la corporalidad de un animal.

Cuadro 4: Mujer golpeada

Las mujeres se disponen en el espacio, todas a distintos tiempos cantan “El Lagarto está llorando”

El lagarto está llorando.

La lagarta está llorando.

El lagarto y la lagarta

Con delantalitos blancos.

Han perdido sin querer,

El lagarto y la lagarta,

Han perdido sin querer

Su anillo de desposados.

Ay, su anillito de plomo,

Ay, su anillito plomado, ay.

Las mujeres cantan de forma independiente de las otras hasta que se acoplan en una misma voz, realizan un gesto con sus manos hasta que la música las interrumpe y la actitud se transforma, se comienzan a preparar para la escena de la novia, se maquillan, se peinan. Generándose un cuadro más liviano y de conversación, surge a partir de la improvisación el humor. Esta escena finaliza cuando las mujeres insisten en que la novia debe maquillarse, esta se molesta y les pide a todas que se vayan.

CRIADA: ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

NOVIA: Calla.

CRIADA: Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor.

NOVIA: (Fuerte.) ¿Te quieres callar?

CRIADA: ¡Pero, niña! Una boda, ¿qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

CRIADA: ahhh pero niña ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

NOVIA: Calla.

CRIADA: Y lo mejor es cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de ruiseñor.

NOVIA: (Fuerte.) ¿Te quieres callar?

CRIADA: ¡Pero, niña! Una boda, ¿qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

(El personaje de la criada genera una transición vocal hasta llegar al personaje de la mujer, las otras se alejan)

CRIADA: Y lo mejor es cuando te despiertas y lo sientes al lado, cuando te despiertas, te roza los hombros con su aliento como una plumilla de ruiseñor, te despiertas, y lo sientes al lado, su aliento, te despiertas, lo sientes al lado, te roza los hombros con su aliento como una plumilla, en la cama, te despierta con su aliento, lo sientes al lado, te roza, y te vuelve a despertar, una y otra vez, te calla, te usa...

HOMBRE: ¡Te quieres callar!

MUJER: Estoy callada

HOMBRE: ¡Sigo escuchándote!

MUJER: En mí solo hay silencio...mis ojos, mi boca, mi cuerpo, están dormidos. Estoy callada, ya no puedo hablar, quisiera gritar, pero no me sale la voz.

HOMBRE: ¡Cállate! Mejor aún, deja de respirar.

MUJER: (Resignada) Yo también lo he querido, dejar de respirar... dejar de sentir la culpa de los golpes en mi vientre. ¿Tú no tienes culpa verdad?, a ti ya nada te conmueve, te volviste duro, rígido, es como si tu sangre estuviese heleada, estancada en tus venas, eres incapaz de ver a alguien más que a ti mismo, no sientes nada verdad. Yo tampoco sentía dolor, el cuerpo estaba dormido, anestesiado, la piel se convirtió en una capa gruesa que soportaba todo. Solo dolía la culpa y sigue doliendo muy fuerte, me duele, pero no sé donde aparece el dolor en mi cuerpo, me invade, pero no sé dónde parte, ni donde termina. Pero

esta acá, aquí, por todos lados y es más fuerte que el dolor de los golpes porque nunca deja de sentirse. Todos los días sigue estando aquí.

HOMBRE: ¡Cállate, no te quiero escuchar mierda!

HIJA: Entonces escúchame a mí. (El hombre esquiva la mirada de la hija) (se dirige a su madre) Dile que a mí si me dolió, dile que me mato el cuerpo y el alma, porque mi cuerpo si está vivo para recordarlo, porque ese día mi corazón si estaba latiendo (la mujer le señala que calle) No, no me voy a callar, voy a gritar por ti. Pareces tan fuerte, un gigante que todo lo soporta, tan intelectual, te veo tan linda, pero eres pequeña, él no te dejo crecer. Te dejo marchita. Eres lo que él quiere que seas. Y yo no quiero ser como tu mamá, no me heredes más tu dolor, ni tus miedos.

MUJER: No tengo más que entregar.

HOMBRE: (Se interpone entre ambas) Cállate, cállate, cállate puta. Eres igual a mi madre y a la madre de mi madre, todas las mujeres son unas putas de mierda.

El hombre toma un cinturón y comienza a golpear un pilar de la pared (cambio de atmosfera. Música)

HOMBRE: (recuerdo de su infancia, texto dicho a su madre) Si yo no lo vuelvo a hacer, te prometo que nunca más te voy a mentir. Si estaba jugando nomas, si no me estoy riendo po mama, si no me voy a ir más pa la plaza, me voy a quedar todo el día contigo, si yo te quiero mamita, pero no me hagas más sufrir que me duele mucho. Mamita por favor, por favor, por favor, por favor.

(El hombre cae luego de golpear el pilar, la mujer lo socorre, lo toma entre sus brazos)

Se escucha la canción de Natalia Lafourcade, Nunca es suficiente.

Las mujeres comienzan a bailar con los pañuelos rojos. El personaje de la hija que estaba jugando con muñecos los deja bailando y se reúne con el resto de las mujeres, todas bailan hasta que la luz baja, solo queda en escena los muñecos moviéndose solos, hasta que la música termina. Apagón final.

Anexo n°2

Entrevista a Manuela Infante

Por: Alma Cea

Santiago, martes 22 de noviembre del 2016.

Alma: ¿De qué manera influye la relación no jerárquica de la directora con los intérpretes para generar un proceso creativo?

Manuela: O sea, es no jerárquica en el sentido de que no hay un poder ejercido porque sí, pero hay una estructura donde yo decido lo que se hace, ahora lo que sí creo que es no jerárquico y que es quizás más interesante es que no hay elementos en la puesta en escena que sean más jerárquicos por sobre los demás, es decir: El otro día por ejemplo, cuando yo tengo preguntas y respuestas la gente siempre me pregunta, ¿pero de donde partió esta obra?, ¿cuál es el punto de origen?, ¿partieron con un texto, partieron con la idea escenográfica?, yo siempre digo que me parece que esa es una pregunta muy moderna-estoy diciéndolo peyorativamente- en el sentido de que es una manera de pensar muy antigua, tratar de entender el origen de algo para comprender de alguna manera su identidad y que efectivamente en los procesos nuestros las cosas se crean sin jerarquía temporal, no hay un texto que inaugura y el resto de las cosas le viene a responder a ese texto o a ilustrar, por ejemplo los personajes surgen a partir de los actores que tenemos, yo no digo: Tengo una obra y necesito dos actrices y actor, yo digo: Que grupo tengo con el que quiero trabajar, por ejemplo para realismo tenía a los de la compañía, Carbajal, Tito, Ariel y estaba obsesionada con que quería trabajar con Pérez y la Negra Salinas y entonces dada esa gente que yo tenía surgieron los personajes de la obra pero no al revés, en ese sentido yo creo que hay muchos elementos en donde no hay jerarquía o por lo menos no está esa jerarquía de ser tradicional.

Alma: No tienes un pie forzado, sino que también te dejas influir por lo que te da el material.

Manuela: Claro, las cosas se crean en simultáneo, se crean en red, y esto es algo que dice Wilson siempre, no hay una cosa y las otras las vienen a ilustrar, cuando el teatro es una ilustración de algo y los elementos del teatro son una ilustración de otros elementos del teatro que le antecedieron, como el texto dramático, entonces vienen los actores e ilustran el texto dramático, sino que como todas las cosas se van creando en simultáneo, los personajes y los textos que van a decir esos personajes y las situaciones en que van a estar y los elementos escenográficos, todo ocurre al mismo tiempo, obvio que después los

lenguajes están desjerarquizados. Si tú te fijas en el texto no está toda la obra y en los personajes tampoco está toda la obra y en lo visual tampoco está toda la obra, porque en el fondo nadie vino antes que otro como punto de origen. Yo hablaría en eso términos de desjerarquizar más que quien toma las decisiones.

Alma: ¿Cómo ha sido tu experiencia trabajando con el concepto del paisaje dramático a partir del hipervínculo? —Que fue algo que vi muy marcado en el montaje de *Fuegos artificiales*, egreso de alumnos de la Universidad de Playa ancha en conjunto con alumnos de la católica en el 2014-

Manuela: Yo creo que desde el egreso anterior a Fuegos artificiales *Una Odisea* yo empecé a explorar esas ideas, si bien estaban presentes en obras anteriores, la idea del Paisaje surge, yo creo que primero que nada de la lectura de Gertrude Stain, porque yo soy fanática de ella como escritora, antes de su teoría, porque me parece muy interesante y esto ya estaba en *Zoo*, el universo opaco del teatro o del arte, que es decir aquello que está presentado para no ser descifrado del todo, que se mantiene opaco para el espectador, si tú lees un texto de la Gertrude Stain, no vas a entender nada, hay una dimensión de la textualidad de la Gertrude Stain que es puro sonido, no es significado, está muy posada sobre la dimensión del significante que uno podría decir lo puramente formal, no lo que es forma para ser interpretada en algún significado. Si tú te fijas *Realismo* trabaja un kilo (sic) con eso, *Realismo* tiene momentos, que yo le llamo momentos abstractos de la obra, son momentos que están ahí, que no se prestan a la decodificación, hay gente que no entiende nada, y si tú piensas en *Fuegos Arificiales* también es una obra que tiene quizás de una manera más radical todavía muchos impedimentos de la decodificación. Y eso para mí tiene que ver con, – voy a decir una palabra muy soberbia – pero reeducar el ojo del espectador hacia la idea de la contemplación del arte, usando la idea de la contemplación pensando en la naturaleza, que es una forma de mirar que no está buscando siempre extraer algo de lo mirado, cuando tu contemplas unas montañas, un bosque no quieres sentido de ahí, entonces como podemos pensar una obra de arte donde obliguemos al espectador a que por lo menos por ratitos sea un contemplador y no un extractor de significados. Por qué, y aquí ya es político, porque yo pienso que vivimos en una era donde de todo hay que extraer algo, tiene que ver con el mercado, etc. Por lo tanto, se nos ha enseñado que las obras de arte nos tienen que dar sentido, ósea la gente quiere sentarse a ver una obra de arte y sacar algo de ella y yo pienso que hay una dimensión del arte que es inútil en ese sentido, tiene que mantenerse inútil del que no podamos sacar nada. Por eso en *Realismo* esta la inspiración del arte abstracto porque en el fondo el arte abstracto es un momento de las artes de la pintura en que a conciencia los artistas decidieron impedir la lectura, piensa que el paso de lo figurativo a lo abstracto es básicamente el artista diciendo: No te voy a dejar seguir leyendo el cuadro como- ¡ah interpretándolo!, ¡ahí hay una persona, ahí hay casa y ahí hay un árbol, vas a tener que enfrentarte con algo que no es decodificable!

Entonces yo creo que lo del hipervínculo surge como estrategia formal para echar a andar metodológicamente, tratar de llegar al resultado de una obra que, si bien no fuera toda

contemplativa, que eso igual es heavy (sic) no sé si es posible, pero por lo menos tuviera pasajes impidieran que el lector pudiera decodificar.

Alma: El concepto del hipervínculo fue utilizado de manera consiente en *Fuegos artificiales*. ¿Lo has utilizado en otros montajes de tu autoría como por ejemplo en tu última obra *Realismo*

Manuela: Claro, lo que te permite el juego del hipervínculo es que en el fondo lo que haces, es decirle al espectador, aquí los vínculos son pseudo arbitrarios. Ósea, algo que hacíamos mucho en *Fuegos Artificiales* que ejercitábamos y en ese sentido hacer clases es eso, uno ejercita lo que uno quiere ver si funciona. Que el paso de una escena a otra a veces podía ser el vínculo podía tener que ver con cosas que no necesariamente fueran la escena, la idea, el recorrido de la historia, sino que: yo entro en una posición que después formalmente tomo la posición, la pura forma y la abro y la convierto en otra cosa. Entonces lo que estás haciendo ahí es precisamente impedirle al espectador la lectura lineal de una historia porque los vínculos que estás haciendo son completamente arbitrarios y lo que terminas por hacer es pintar un cuadro japonés sin jerarquía, sin perspectivas, un cuadro japonés donde es todo plano, o azteca si quieres, la pintura precolombina no tiene profundidad, hay un mono (sic) aquí (hace un gesto hacia la tierra) y otro acá en el aire, y esta la imagen de planta, ósea ves el templo mirado del el aire pero hay un personaje ahí, ósea la mirada aérea y ésta (gesto hacia la tierra) están superpuesta en el cuadro. Lo terminas haciendo cuando haces un trabajo hipervincular como el de *Fuegos Artificiales* sobre un tema además es que rondas el tema, pero nunca construyes un relato lineal a propósito del asunto que en el caso del fuego era muy bonito porque esto lo sacamos de un texto de Bachelard que decía: Obviamente el fuego no se puede tocar por lo tanto el fuego no es algo que vamos a poder abordar, hay que bailar alrededor. Si bien en ese caso la metáfora se hace real y es muy bonita en cualquier asunto se da más o menos lo mismo creo yo, es más honesto un bailoteo ramificado alrededor de un asunto que la idea de poder tocarlo, tomarlo, apresararlo- no sé cómo decirlo-.

Alma: Si bien, muchos conocemos tu trabajo dramático. Quisiera preguntarte ¿Cómo se generó en ti, la inquietud por trabajar también desde la dirección? ¿Fue antes que la dramaturgia, antes que la actuación incluso?

Manuela: Si fue antes que todo. Es loco porque en la estructura jerárquica que tenemos del teatro, aquel que es un autor es siempre entendido como dramaturgo porque se supone que la dramaturgia es la autoría inaugural. En mi experiencia es al revés, yo quise poner en escena, quise hacer obras de teatro y no encontraba material dramático, de texto, que hiciera lo que yo quería hacer, entonces tuve que escribir, de hecho yo no escribo las obras, yo construyo una arquitectura que es la estructura de la obra pero no los textos, construyo una estructura en la medida que voy buscando y después veo improvisaciones y me las llevo para la casa y las escribo, yo nunca jamás en la vida he escrito una obra antes de ponerla en escena, si el *Rey Planta*, porque no la dirigí yo, la escribí yo, pero en ese sentido

no me considero dramaturga, me considero directora como quien fuera director de ópera, que tiene que tomar en cuenta todos los lenguajes y eso implica escribir también. Y la actuación, claro era lo que había que estudiar nomas.

Alma: Quiero mostrarte un cuadro comparativo entre el Rizoma y el Paisaje dramático. Yo tomo de referencia a Carmelo Bene como director y te tomo de referente a ti como directora chilena que trabaja con un concepto que a mí me interesa, que tiene que ver con la ramificación de la conectividad y desde ahí surge el encuentro también con Gertrude Stain que utiliza este concepto.

Manuela: Yo creo que Bob Wilson lo usa también, de todas maneras, sus obras son paisajes, porque tienen todos estos elementos que estamos diciendo, que no son lineales, se tratan más de los significantes que los significados.

Alma: Claro, es que el teatro Posdramático en general es muy rizomático, la fragmentación, lo no lineal son conceptos rizomáticos.

Manuela: (Lee el cuadro comparativo) claro a propósito de lo teleológico que es la idea de que algo va hacia un fin, la cosa vegetal es muy linda porque las plantas son sin fin en los dos sentidos, su crecimiento es sin fin en el sentido, una planta tiene vida eterna, la planta no es como un animal que tiene un ciclo de vida y después se va a morir, si tu no matas una planta, sigue, sigue, sigue, realmente sin fin. Pero también es sin fin en el sentido de que su crecimiento no tiene un objetivo que se va a cumplir un día y se va a terminar porque se cumplió, a propósito de lo teleológico.

Lo lindo de la filosofía vegetal que es como una corriente filosófica que está entrando, que se plantea, aparte de toda la discusión ética a propósito de las plantas, es como si vamos a tener ética con los animales porque no tenemos ética con la plantas, es el tema de que el mundo vegetal es efectivamente el ancestro del mundo animal, por lo tanto hay maneras de ser del mundo vegetal que siguen estando en el ser humano, como rasgos ancestrales, elementos, porque rizoma sabemos que es una palabra sacada del mundo vegetal. Hay funcionamientos vegetales en el ser humano permanentes que están de alguna manera aplastados por la evolución y la modernidad que es lo menos vegetal que hay.

Alma: ¿En tu opinión los conceptos de Rizoma por un lado y de Paisaje Dramático por otro son homologables?

Manuela: Si, de todas maneras. Yo te sugeriría mirar un poco de abstraccionismo porque en el abandono de la mimesis aparece lo que te digo yo, se abre la dimensión como de lo abstracto. En el fondo lo que ellos buscaban, los abstraccionistas que a mí me gustan que no son los más geométricos sino los más expresivos, los norteamericanos; Mark Rockton, están buscando que sea una experiencia estética, que sea una experiencia de contemplación y no una experiencia de interpretación, es el mismo objetivo que busca la Gertrude Stain cuando describe la obra paisaje.

Alma: Creo que es un ejercicio que falta en el espectador, falta ejercitar su modo de percepción, no se genera percepción en el cotidiano, incluso a veces en el dialogo con tus cercanos.

Manuela: Claro, para mi tiene que ver con la función política de la idea de lo útil, yo pienso que el arte tiene que ser inútil, en ese sentido tiene que estar desmarcado de toda utilidad incluso política, política en el sentido más contingente. Yo nunca en mi vida he hecho una obra sobre una revuelta estudiantil, un conflicto mapuche, cosas que me importan mucho, pero claro también tiene que ver con el regreso a la idea del arte y por eso menciono los abstraccionistas norteamericanos a la dimensión también más religiosa del arte, más mística.

Alma: Como el rito.

Manuela: Claro, el arte es una práctica que es una manera de comunicación con lo misterioso, no necesariamente una manera de interpretación hacia la contingencia política, se relaciona con otra dimensión de la experiencia del ser humano y como tenemos un hoyo tan grande desde el avenimiento de la ciencia digamos, se ha vuelto tan poco poderoso lo misterioso, el misterio como fuerza alrededor de la cual se organizan las actividades humanas, ya no existe, yo creo que lo importante es que el teatro mistifique, haga misterioso aquello que parece no serlo y ahí yo creo que surgen todos los deseos de opacar de impedir la comprensión, de ofrecer una experiencia que es más contemplativa que interpretativa, todos esos objetivos tienen que ver con producir un misterio donde no lo hay. Pero si esto yo encuentro que tiene todo el sentido del mundo, esta buena la relación (refiriéndose a los conceptos de Rizoma y Paisaje Dramático)

Alma: Claro es que había que encontrar un punto en común entre lo filosófico y lo teatral para términos prácticos.

Alma: Es indudable reconocer características rizomáticas en el teatro posdramático, ¿de qué manera crees tú que el rizoma ha enriquecido al teatro?

Manuela: Lo que te decía recién, evidentemente que el teatro tiene dos dimensiones la constatativa y la performativa como lo diría Osti, la constatativa dice representar el mundo como es y se supone que el teatro es una representación del mundo, pero también tiene una dimensión performativa que el teatro produce el mundo y en ese sentido obviamente un teatro rizomático significa a la larga un mundo que se entiende a si mismo más rizomáticamente y eso obviamente que es mejor y que es un derrumbe de lo moderno que es la idea del origen, de la unidad, de la razón de la teleología. Mas personalmente para mí el rizoma le exige al espectador una manera de aproximarse al teatro que es no solo intelectual o no solo tiene que ver con la interpretación o con la extracción de ideas o no solo tiene que ver con el conocimiento, tiene también que ver con su dimensión ritual, no porque el rizoma este directamente relacionado con la experiencia más mística sino

simplemente por el hecho de que bloquea lo otro, bloquea la comprensión lineal y al bloquearse la comprensión lineal se empiezan a prender otras maneras de mirar.

Manuela: Ahora yo siento que el momento para mí personalmente... el momento en que la idea del paisaje se volvió materializable fue *Fuegos Artificiales*, yo con ellos entendí como hacerlo físicamente y *Fuegos Artificiales* es una obra muy radical en ese sentido.

Alma: ¿Y en el caso de realismo?

Manuela: *Realismo* es una depuración, pero es un poquito más conservadora que fuegos artificiales, porque igual se trata de algo. Si bien, tiene estos momentos de ruptura y tiene donde aparece, lo que yo llamo, el abstracto reasumido como ritualidad. En el fondo para mí el recorrido de *Realismo* es que tiene *Realismo* como tal, teatral, tienes la irrupción de lo abstracto impulsado por la materialidad, por lo material, tienes unos seres humanos que se enfrentan al universo abstracto como un universo misterioso y después lo que hace el ser humano con este misterio construye ritualidad para tratar de contener o comunicarse con aquello que es misterioso. Entonces ese relato que yo te estoy diciendo igual es más didáctico.- tenemos que mirar el mundo desde esta otra perspectiva. *Fuegos artificiales* es una puesta en escena del hipervínculo sin ningún cuidado.- vamos a hacer una obra hipervincular alrededor del tema del fuego-.

Ahora para ellos en la experiencia física del hipervínculo era de locos, hacíamos unas improvisaciones, yo les llamaba bisagras, al punto en que se ramifica una nueva escena por decirlo así, de una anterior y esa bisagra podía ser temática, o podía surgir a partir de lo que estaban hablando, pero también podía ser formal, podía ser que yo y tu estábamos aquí empezaba a bajar la luz y nos quedábamos con la luz y nos fuimos por esa rama. ¡Esa fue una exploración súper entretenida!

Alma: Para el rizoma eso es línea de fuga, líneas que te conectan con otras líneas.

Manuela: Si la tentación más grande es querer volver al tronco, que es lo que a uno le han enseñado a hacer.

Trabajando ahora con las chiquillas de las plantas, que en el fondo es una obra que trata de ser ramificada. Su estructura dramática es que parte con un personaje y se va por otro y por otro. Y la actriz porque es un monólogo con la que yo estoy entrenado hablar yéndose por las ramas, le cuesta mucho no volver, uno está muy acostumbrado, muy entrenado a creer que hay un centro al que hay que regresar. Entonces lo que dices tú: dejar que la obra se fugue es muy contrario a lo que nos han enseñado a hacer.

Alma: Deleuze habla de la diferencia del modo de visión horizontal a la alborecente a esta visión de sociedad arborecente que tiene una raíz, un tronco y luego se ramifica. El rizoma es contrario a eso, es hierba propagada de forma horizontal.

Manuela: Por eso a mí me parecía interesante, que es lo que les decía a las chiquillas de las plantas, que más que hacer una obra que trate de los vegetales, hay que hacer una obra

vegetal, eso significa que se puede tratar de cualquier cosa, pero tiene leyes que le corresponden al mundo vegetal, como la ramificación, como no tener principio ni fin, bueno con las plantas hay otros temas que tienen que ver con la temporalidad, se mueven más lento, por lo tanto parecen quietas o que son fototropicas, en el teatro la luz está ahí para seguir a la acción , entonces como es pensar en una obra en donde la acción sigue a la luz como una planta, es al revés.

Alma: Eso Deleuze le llamaría agenciamiento. La propagación, habla también de que un rizoma nunca es igual a otro, no es un calco es un mapa.

Manuela: Claro no es clon

Alma: Claro por lo mismo en el montaje de egreso, tomo tres obras clásicas de Lorca que tienen una historia lineal pero lo que no hago es hacer un calco, no intento hacer una síntesis de Lorca sino hacer un mapa partiendo de esta base, para que desde lo clásico sea contrapuesto lo rizomático.

Manuela: No, buena idea hacer ese contraste. Ojalá no se confunda con la mezcla de las obras porque eso es un riesgo, que uno piense que lo que está viendo extraño es como se cruzan las tres más que la operación.

Alma: Claro, con lo que me he encontrado en los ensayos tiene que ver con esto que tú dices acerca de los puntos de abstracción. Escenas que surgen a partir de este cruce de escenas de Lorca. Y que rebelan lo contemporáneo, temas como el amor, pero el amor de hoy en el 2016. Como lo conectamos con nuestra biografía.

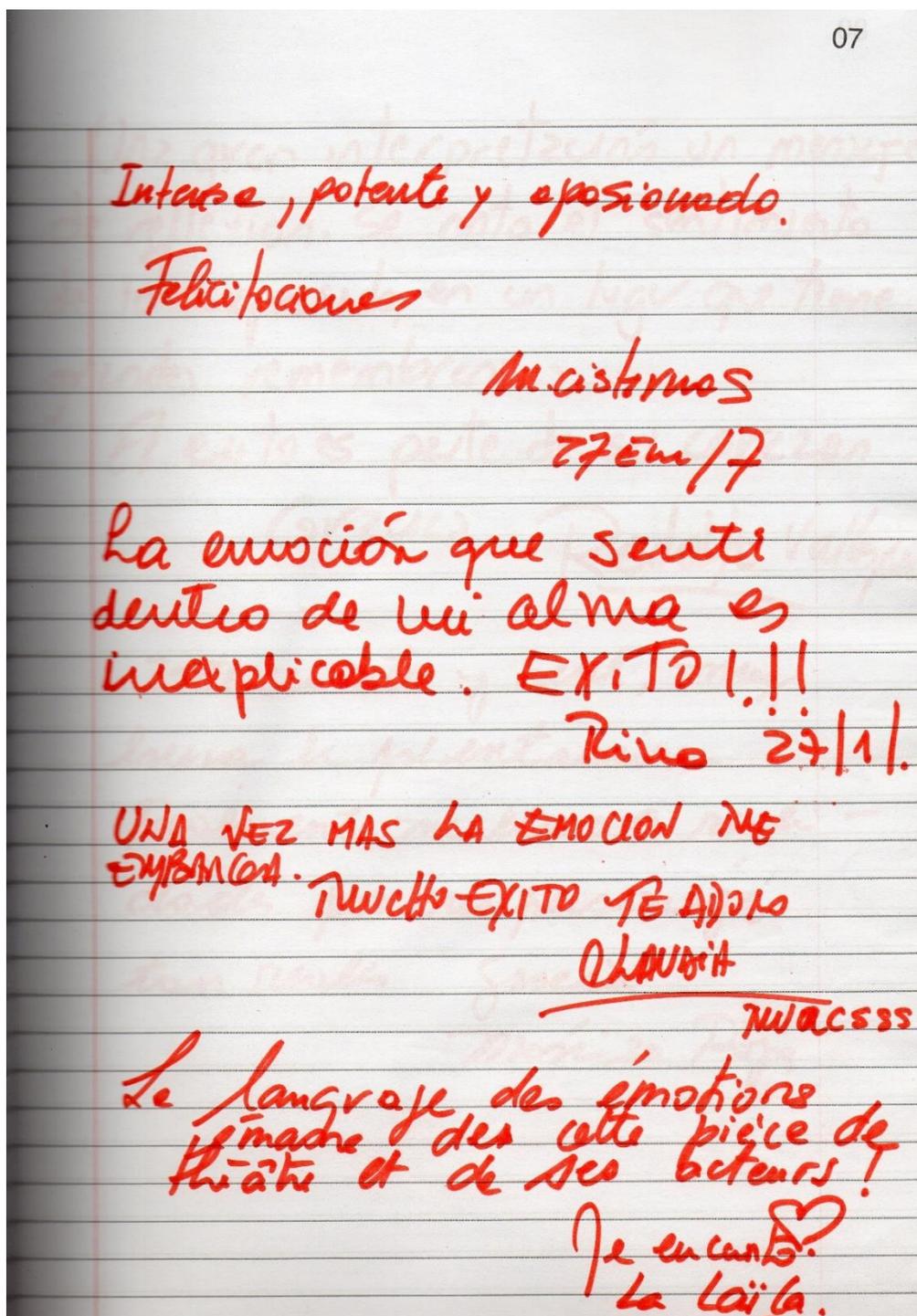
Manuela: Claro. Y has visto a Wilson

Alma: Si estuve revisando sus referentes.

Manuela: Son muy paisaje, igual uno tiene que hacer esa pega de verlo, por ejemplo, *Einstein on the beach* es un paisaje de principio a fin no las ultimas porque las últimas son historias ahí se puso latero (sic) pero hay que verlo porque hay algo potente ahí que es germinal, que es de los setenta también.

Alma: De todas maneras, lo revisaré. Bueno Manuela. Te agradezco por tu tiempo y toda la información, es de gran ayuda para esta investigación.

Manuela: Si claro, cualquier cosa que necesites me avisas.



¡Simplemente maravilloso!

¡Gracias totales!

alme

19/01/17

* Intensa, colorida, sentida, brillante,
lucaniza... bella obra

Felicidades

19.01.17

Constanza Balart.

Quisiera Alme:

linda llegar al
es importante 
este tipo de reflexiones.

gracias

Maravillosa, me conmovió hasta
el alma, los felicito a
todas, excelentes actrices.

Ahi y José

Fabulosa actuación!
Gracias.

chocante la Actuación
Gracias

Emocionante e intensa experiencia.

Bello trabajo

Felicidades

• BRAVO CARLITA!
 ¡ soy yo. —

Felicidades !!!

Extra admiración Trabajo

¡ Bravo! y Vaya.

Excelencia de trabajo, desde el
alma. Un abrazo y recomendar
la obra.

Paulina.

26-01-2017.

Infantante, potente,
evocadora del poder
ancestral femenino...
llorar, reír, amor, ...

Gracias, muchas
gracias

Carla 26/1/17

Una gran interpretación un mensaje de reflexión. Se nota el sentimiento de lo expresado, en un lugar que tiene grandes memorias.

El éxito es parte de su corazón

Gracias Rodolfo Valdez

Interesante y real, muy buena la presentación.

Realmente me llamo a resili-
dada por sus personajes
tan reales

Gracias
Monica Rojas

GRACIAS POR ENSEÑARNOS EL
LENGUAJE DE LOS SENTIMIENTOS.

UNA APUESTA ARRIESGADA PERO
REPRESENTADA Y DIFUNDIDA CON
GENIALIDAD.

MUCHO TALENTO; - JUAN ARAYA.

