



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES

TARAB TEATRAL: EL GOCE DE COMPARTIR LA EXISTENCIA

Una reflexión sobre la existencia del espectador en escena y el goce colectivo.

Tesis para optar al título de Magíster en Artes Mención Dirección Teatral

ALICE ABED CHEHAB

Profesora Guía: Ana Harcha Cortés

Santiago de Chile, 2019

Por las oraciones de nuestros Santos Padres y Santas Madres

*Por el grano de café que involucra mil universos,
y el universo del hombre que es un universo
dentro de quién sabe cuántos universos.*

Julio Cortázar.

*La música me sacaba del tiempo,
aunque no es más que una manera de decirlo.
Si quieres saber lo que realmente siento,
yo creo que la música me metía en el tiempo.*

Julio Cortázar.

Agradecimientos

No me queda más que expresar mi profunda gratitud a mi familia que desde el Líbano viajó y cambió sus costumbres e intenta adaptarse diariamente a los sistemas de otra cultura. A la riqueza de la unión de las tradiciones y del choque de las melodías. A mis amigos-amores que están repartidos en el cosmos y que a pesar de las distancias nos seguimos juntando en los sueños para hacerlos realidad. Y obviamente a la Tayta, Alice Simaan, la mejor actriz con la que trabajaré y una portadora viva de la cultura de un pueblo árabe que sigue subsistiendo, como el vapor viajero de la tetera hervida que se transformará cayendo en gota de agua sobre el nuevo suelo del pueblo de mi madre.

Expreso también mi gozo al haberme topado con una guía como la profesora Ana Harcha Cortés, que compartió sus experiencias conmigo, me acompañó en la reflexión sobre la búsqueda de las maneras del encuentro con otros y me enseñó el profundo poder político y argumentativo que encapsulan las preguntas. Un agradecimiento también a Mariana Muñoz, que abrió puertas de luz con sus metodologías pedagógicas en momentos de incertidumbre. Y a los profesores evaluadores por su trabajo y dedicación. Espero que todos se apoyen, se unan y puedan junto con los estudiantes y mucha paciencia y amor, resucitar al gran elefante del conocimiento de la escuela de teatro de la Universidad de Chile.

Tabla de contenido

Índice de ilustraciones y tablas	vi
Resumen	vii
Introducción.....	9
CAPÍTULO I: LAS IMPLICANCIAS DE ACEPTAR LA EXISTENCIA DEL CUERPO DEL ESPECTADOR EN ESCENA.	12
1.1. Una forma de descentralización del poder.....	13
1.1.1. El cuerpo del espectador como modificador de la realidad.....	19
1.1.2. Emancipación relacional	23
1.2. ¿Una forma estética escénica contemporánea? Diferentes niveles de aceptación del cuerpo de otros en escena: 4 obras presentadas y estrenadas en el año 2018.....	28
1.2.1. Integración por la dramaturgia: <i>Conejo Blanco, Conejo Rojo y Nassim</i> . .	29
1.2.2. Integración espacial/material: <i>Cuerpo Pretérito</i>	34
1.2.3. Integración en el proceso creativo: <i>Especulaciones sobre lo Humano</i>	36
1.2.4. Integración por la acción: <i>Trama Lana</i>	37
CAPÍTULO II: ACTOS PERFORMÁTICOS CULTURALES Y LAS FORMAS DEL GOCE COLECTIVO.	41
2.1. Rito y la unión a través de los estados del goce	43
2.1.2. Estados de goce.....	44
2.1.3. Estado de trance	45
2.1.4. Estado de transformación: antes, durante y después.....	49
2.1.5. Estado de catarsis.....	52
2.1.6. Goce de la música: Estado de <i>Tarab</i>	54
2.2. Jugar como acto colectivo social: la unión a través del goce lúdico.	57
2.2.1. El Taule: tradición, memoria y transculturación	59
2.2.2. Entrar en el trance del juego del teatro y la música.....	65
CAPÍTULO III: EL TIEMPO Y SU PERCEPCIÓN DURANTE EL GOCE, EL TRANCE Y EL TARAB.	70

3.1. El tiempo en las últimas décadas en el teatro: descripciones del teatro posdramático.	71
3.2. El tiempo cuando acepto la existencia del otro en el espacio dramático.	74
3.3. La percepción del tiempo en el goce, trance y <i>Tarab</i>	75
3.4. Sistemas de información en tiempo real y el teatro	78
CAPITULO IV: DOULAB: LA RUEDA	83
4.1. Reseña del mundo de la obra.	83
4.2. Descripción del proceso de creación y lugares de inspiración.	85
4.3 Proceso de montaje y decisiones directoriales.....	96
4.3.1. Fundamentación de decisiones espaciales	96
4.3.2 Fundamentación de decisiones dramatúrgicas	98
4.3.3 Fundamentación de decisiones actorales	100
4.3.4 Fundamentación de decisiones de diseño escénico	104
4.3 Resultados de la obra, comentarios y retroalimentación.	106
Conclusiones.....	112
Bibliografía	115
Anexo 1: Dramaturgia de <i>Doulab: La Rueda</i>	119
Anexo 2: Catálogo de imágenes.....	136
Anexo 3: Portafolio de diseño	153
Anexo 4: Planta de luces	161
Anexo 5 Esquemas de delimitaciones del espacio.....	162

Índice de ilustraciones y tablas

Ilustración 1 Nefertiti jugando al Senet.....	60
Ilustración 2 Esquema simple del sistema Doulab (Rueda).....	86
Ilustración 3: "La Tayta" Alice Simaan, 87 años.....	136
Ilustración 4: Primer experimento de "Doulab". Esquema a-b-a. diciembre 2017.....	137
Ilustración 5 Estado primitivo de <i>Doulab: La rueda</i> , mayo 2018. Constantino Marzouqa "El Anfitrión".	138
Ilustración 6 Estado primitivo de <i>Doulab: la rueda</i> , mayo 2018. Adel Abed Chehab y Alice Simaan	139
Ilustración 7 Ensayo junio 2018.....	140
Ilustración 8: Pasaporte libanés Alice Simaan	141
Ilustración 9: Pasaporte libanés, Alice Simaan	141
Ilustración 10: Pasaporte libanés 1962, Alice Simaan	141
Ilustración 11: Cartas enviadas desde el Monasterio Der Nuriye. (décadas del 90' y 00')	142
Ilustración 12: Las borras de una taza de café.....	143
Ilustración 13: Tazas y rakue; Escena Ritual del café <i>Doulab: La Rueda</i> 21/07/2018	144
Ilustración 14: Taule/Doulab el juego de La Tayta 21/07/2018.....	144
Ilustración 15: El nieto, moderador. Constantino Marzouqa, El Anfitrión 21 de julio, 2018	145
Ilustración 16: Las lecturas epistolares. "La historia de la familia"21 de julio, 2018....	146
Ilustración 17: Afiche estreno diciembre 2018.....	147
Ilustración 18 Estreno 13 Diciembre 2018, sala agustín siré.	148
Ilustración 19 Casilla "Escribe el peor insulto", función del 14 diciembre 2018	149
Ilustración 20 Puesta en escena, función 14 de diciembre 2018	150
Ilustración 21 El jugador descubre una casilla, función 14 diciembre 2018	151
Ilustración 22 Miembros del público respondiendo a la pregunta de ¿Quién quiere café? Función 14 de diciembre 2018.....	152
Ilustración 23 Voluntarios del público, función 15 de diciembre 2018	152
Ilustración 24 Frontera 1, Espacio escénico	162
Ilustración 25 Frontera 2, espacio escénico	163
Ilustración 26 Frontera 3 espacio escénico.....	164

Tabla 1: El tiempo en el teatro según <i>El teatro posdramático</i> Hans Thies-Lehmann... 72
--

Resumen

Esta tesis tiene como propósito investigar sobre los estados en los que el espectador se ve involucrado cuando presencia una puesta en escena, como el goce, el trance y el *Tarab* y las maneras en las que se puede habitar el espacio escénico pensando en el espectador como ente poético capaz de transitar hacia un goce colectivo. En el trabajo práctico, se escribió y dirigió la obra *Doulab: La Rueda*, que trata sobre la migración de una familia sirio-libanesa, y que utiliza dispositivos lúdicos y rituales culturales para proponer el encuentro. Se describen las posibles implicancias de aceptar el cuerpo del espectador en escena, proponiendo la integración de él a través de actos performativos culturales y aceptando el tiempo del cuerpo del otro como parte del tiempo estético de la obra, que está pensada desde el concepto de sistema en tiempo real.

Conceptos claves: Espectador- Goce-*Tarab*- Trance-Actos performativos- Sistema en tiempo real’.

Abstract

The purpose of this thesis is to investigate the states in which the viewer is involved when he or she sees a staging, such as enjoyment, trance and *Tarab*, and the ways in which the scenic space can be inhabited, thinking of the spectator as poetic entity capable of moving towards a collective enjoyment. For the practical work, it was written and directed *Doulab: La Rueda*, a play which deals with the migration of a Syrian-Lebanese family, and which uses playful devices and cultural rituals to propose a meeting. The possible implications of accepting the spectator's body on scene, proposing the integration of it through cultural performative acts and accepting the time of the body of others as part of the aesthetic time of the play, which is thought from the concept of real-time system.

Key words: Spectator- Enjoyment-*Tarab*- Trance-Performatic acts- Real-time system

Introducción

Sentir el tiempo presente u olvidarlo por completo o percatarse que el cuerpo de otro es mi propio cuerpo. Escuchar una entonación que estremece. Vivir un regocijo sin saber su claro origen ante el encuentro de personas desconocidas. No entender el lenguaje sin embargo entender el movimiento del cuerpo del otro. Las múltiples percepciones del acto teatral tienen un poder misterioso, sentir al mismo tiempo lo que otro siente, sin ser iguales, esto es un misterio de unidad en la diversidad.

En esta investigación teórico-práctica, se desarrolla la reflexión sobre las posibilidades de entender el acto teatral como un encuentro de goce colectivo. ¿Cómo podría habitarse el espacio escénico pensando en el público/espectador como ente poético capaz de transitar hacia el goce colectivo sonoro y teatral? ¿Cuáles son las implicancias de concientizar el poder poético del espectador en escena? Poner énfasis en la existencia del espectador y sus posibles niveles de interacción en una obra teatral vista como un sistema en tiempo real, o sea que reciba información del entorno mientras se realiza el acto, forma parte de la propuesta de *Doulab: La Rueda* que intenta construir un espacio escénico de goce y de choques de culturales

En el capítulo I se propone entender las implicancias de aceptar el cuerpo de otros en escena como fundamento para la nivelación de poder, pues ¿Cómo

se puede sentir un goce si no existo en el tiempo espacio propuesto? Se describen 4 obras teatrales presentadas en el 2018 que tienen algún tipo de integración del espectador en escena y que dialogan con el trabajo práctico.

Las principales motivaciones para realizar esta investigación teórico-práctica surgen del trabajo escénico realizado por más de 10 años en Chile sobre la música fusión árabe-chilena. Un concepto en particular encamina el proceso de investigación: *Tarab* en el idioma árabe significa el éxtasis máximo que puede sentir una persona que canta y/o escucha atentamente la música. El *Tarab* tiene un origen en la recitación entonada de poemas y se asemeja a la recitación teatral de las prosas. El objetivo no es definir un proceso fijo, o reglas para realizar una puesta en escena que incluye el goce colectivo como un ingrediente mágico, sino que abrir un hueco de reflexión sobre la integración de conceptos orientales sobre el quehacer teatral occidental y su posible transculturación.

Chile se ha convertido en un país multicultural que ha funcionado como asilo a personas que han migrado a causa de guerras, crisis económicas y quiebres sociopolíticos. Este espacio-asilo alberga también las performances artísticas interculturales y transculturales que renuevan la tradición local y la enriquecen. En el capítulo II se detallan los posibles estados de goce (trance, catarsis, transformación, *Tarab*, goce lúdico) que surgen desde los ritos religiosos, culturales y performativos que convocan a encuentros sociales y en los que el teatro, como acto social puede realizarse. En el capítulo III, se plantea

la cuestión de la percepción del tiempo y el vuelco que encuentra en los estados de goce teatral y sonoro y cuando se acepta el tiempo del cuerpo de un espectador en escena. ¿Cómo se percibe el tiempo en el trance, goce o *Tarab*? ¿Cómo se percibe el tiempo cuando el espectador existe en escena?

Finalmente, en el capítulo IV se describe y reflexiona sobre el proceso de creación y decisiones directorales de *Doulab: La Rueda* que es una obra teatral que busca acercar el público al rito, al tema de la migración, a la conciencia de la existencia en el espacio escénico y a las posibilidades de ocurrencia de un goce colectivo, a través de la concientización de la existencia del otro en escena.

CAPÍTULO I: LAS IMPLICANCIAS DE ACEPTAR LA EXISTENCIA DEL CUERPO DEL ESPECTADOR EN ESCENA.

En la problemática planteada en esta tesis, se propone pensar *el espectador como un ente poético capaz de transitar hacia el goce.*

El goce en su definición es sentir placer, pero también significa usar o poseer algo material o inmaterial. El goce está entonces sujeto a algo, a un cambio de estado. Es decir, uno siente el goce o goza de algo después de tener alguna experiencia o después que le entregan algo. Gozar viene del latín “gaudium”: regocijo. El goce, como cualquier otra sensación necesita de un cuerpo para manifestarse. En el fondo la capacidad de gozar es uno de los infinitos efectos que podría tener una persona que participa de un encuentro escénico. Un espectador podría transitar hacia el goce, o vivir un trance, un estado como fuera de sí mismo, quizás sentir la catarsis una liberación y purificación por la experimentación de emociones contradictorias ¹, un distanciamiento, vivir *Al Tarab* el éxtasis máximo logrado a través de la escucha de la música o quizás asustarse, estremecerse, etc. El asunto de fondo, al plantear de esta forma la problemática, es conocer teórica y experimentalmente

¹ Aristóteles y Mas, Salvador. 2007. La Poética. Madrid: Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. pág. 134. Vol. 4a. ed.

cómo sucede el encuentro de los cuerpos cuando se busca un goce colectivo.
¿Cómo se habita el espacio escénico si acepto la existencia del cuerpo del otro?
¿Qué implicancias tiene esta integración colectiva en una obra?

1.1. Una forma de descentralización del poder.

Para que exista teatro se necesitan por lo menos dos². Uno encargado de la acción y el otro de mirar. Hay dos cuerpos que se presentan friccionando sus energías estando o no totalmente abiertos a unirse en una realidad fuera de la física conocida, en un tiempo y un espacio particulares. La fuerza dispuesta a la acción tiene y controla un discurso, un tiempo, un espacio y la atención de un otro. En esta dinámica mínima para generar un acto teatral cada agente tiene un rol, específico y designado por años ancestrales de teatro. El espectador mira, y el actor actúa por convención en un espacio teatral o en una presentación escénica. Cuando son impuestos estos roles en sus formas de hacer, encuentran una tensión. José Antonio Sánchez comenta esta convivencia teatral:

La posibilidad de establecer ese espacio de encuentro (...) choca contra la inevitable tensión hacia el resultado, (...), donde una vez más se repite la división entre actores y espectadores. (...) hasta qué punto ese objetivo llamado espectáculo, puede a su vez funcionar como "productor de sociabilidad"³.

² Aristóteles y Mas, Salvador. 2007. La Poética. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. pág. 134. Vol. 4a. ed.

³ Sánchez, José Antonio. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid: Visor, 2007, pág. 263.

En una lógica de producción enfocada al resultado las divisiones entre actor y espectador son mayores. Y con esta brecha, ¿cuándo y dónde se sociabiliza? En una lógica de procesos de mercado la producción escénica es comparable a un monopolio del contenido del arte que lo concentraría el actor (o en su defecto todo el equipo técnico y artístico o instituciones o museos que deciden qué es o no arte), el único productor de valor teatral. La información es asimétrica en el espacio escénico. No se interactúa con las reacciones del entorno. ¿Será que las maneras de producción teatrales contemporáneas están convirtiéndose en procesos lineales en dónde sólo se paga y se ve? ¿Dónde queda el ritual social de encuentro?

Por otro lado, Josette Féral habla de la teatralidad como un proceso que puede originarse desde la escena, el actor o el mismo espectador. Que para que algo sea teatral solo debe existir un espacio virtual y que la teatralidad puede tener un carácter trascendental si se asume que existe fuera de la escena teatral. Pero que depende en el fondo del proceso, y de la mirada del espectador que es creador de un “espacio otro” que es “fundamento de la alteridad de la teatralidad”⁴. Cuando habla del espectador como creador del “espacio otro” habla de la posibilidad de mirar con predisposición a la teatralidad. O sea, la teatralidad puede existir sin un teatro, sin conocer necesariamente las convenciones, pero

⁴ Féral, Josette. 2004. Del texto a la escena. La Teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004, págs. 87-119.

es necesario un ojo que mira con ganas de ver teatro en frente suyo. Féral reconoce el poder creador de teatralidad que puede existir en el espectador. El espectador se vuelve un público, no sólo asiste a un espectáculo a ver algo, sino que se convierte en un ente que concierne al pueblo, a un presente y su imaginario se establece. Aun así, la descripción del poder que tiene el ojo espectador de encontrarse en el “espacio otro”, dado por Féral, está sujeto a un proceso individual y depende de la predisposición de quién mira y cómo mira. ¿Cuándo es efectiva la producción de sociabilización, si el proceso de teatralidad depende del ojo individual? ¿Cuándo se confrontan los elementos vivos en escena? ¿Cómo surge el encuentro vivo en un “espacio otro” cuando se busca un goce colectivo? ¿Cómo se habita ese espacio?

Podríamos decir que el encuentro en el “espacio otro”⁵ del actor y el espectador/público sucede aleatoriamente cuando el actor e individuo espectador están actuando en escena. El espectador asume su rol y el actor el suyo, cada cual, en su acción, inmerso en sus caracterizaciones. En esos momentos de cuerpos dispuestos al juego teatral, se contemplan los procesos teatrales que buscan la representación. Pero esto depende de muchos factores, la capacidad de cada uno a entrar en el juego propuesto, la identificación con el lenguaje, el símbolo, la sonoridad, la historia, la actuación, en resumen, con las formas teatrales. Féral comenta que “la teatralidad es un proceso que está ligado ante

⁵ Ibid.

todo a las condiciones de producción del teatro. Ella formula también la cuestión de los procesos de representación”.⁶ Pueden existir muchas condiciones de producción del teatro que formulen las maneras de representación. Es decir, cuando José Antonio Sánchez habla de la distancia creada entre actor-espectador, habla de las consecuencias de la producción teatral en un sistema neoliberal, en dónde los principales valores del encuentro social se encuentran diluidos a causa de las formas de producción, cada vez más competitivas. Esta distancia es quizás reflejo de la sociedad distanciada una de la otra. Distancias creadas por niveles socioculturales, niveles de acceso a tecnologías, niveles económicos, distancias políticas (de poder), distancias de credibilidad, etc.

Existen espacios de resistencia a formas de representación que buscan disminuir la brecha divisoria con el espectador y quiebran las configuraciones de creación en dónde el director o el equipo creativo abren parte del mundo ficticio a la co-creación. Artistas de la escena teatral latinoamericana generan procesos para crear teatralidad o espacios otros buscando un contexto común dentro de una localidad, buscando “un nosotros” en vez de mostrar un otros. José A. Sánchez describe cómo Yuyachkani realiza el proceso de recopilación de información y cómo la manera de dotar de contenido sus obras forma parte de sus performances. Los integrantes decidieron abordar sus proyectos realizando investigaciones de campo. Entrevistaron a campesinos y dirigentes, visitaron

⁶ Ibid.

madres y hermanas de desaparecidos. El espectáculo se construyó mediante improvisaciones y con estructura abierta que se podía modificar en función de la respuesta del público. El autor lo llama un “tratamiento teatral de la realidad histórica”.⁷

El autor pone también como ejemplo a Sara Molina en *Esto no es África: pornografía y obscenidad* como obra que utiliza el juego, lo lúdico y el humor para activar al espectador corporalmente:

Era precisamente el respeto a lo real, a la vida, a las preocupaciones y a los intereses de las mujeres participantes, lo que condicionaba el tono y el desarrollo del juego.⁸

Las maneras de confrontación con lo real están intentando agregar espacio escénico al público. Eso hace parte de aceptar el cuerpo del otro como modificador de la realidad, como actor que toma decisiones y que la teatralidad es afectada por otro. El espectáculo puede ser interactivo, y hay mil formas lúdicas para resolver esa inquietud. Lo interesante son las maneras de aceptar al otro cuerpo en escena, políticamente, aceptar la realidad contextual del otro y la del lugar. ¿Cómo se comparte el poder teatral? A partir del cuerpo material el ser humano se comunica con su entorno, el cuerpo es el templo, el límite finito construido social y biológicamente. A través de la materia conocemos lo posible y lo imposible. Para reflexionar sobre esta cuestión, se indagará en una forma de pensamiento, una filosofía de la concepción del cuerpo y cómo influye en el

⁷ Sánchez, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007, pág. 232.

⁸ *Ibid.* Op. Cit., pág. 251.

entorno material. El cuerpo puede ser una construcción social como el género. El género es, según la autora Judith Butler, una performance social.

Lo que constituye la persistencia del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, es lo material; pero la materialidad debe pensarse como un efecto del poder, su efecto más productivo.⁹

Esta filosofía y modo de ver el mundo abre la puerta para decir que el cuerpo es, en su estado material, un efecto de los juegos de poder, ¿Quién domina a quién? ¿El cuerpo al entorno o el entorno al cuerpo? (entorno social o cultural) ¿Cuáles son los verdaderos límites del cambio que realiza el cuerpo al entorno y viceversa? Y ¿qué pasa con el poder del cuerpo de unos sobre los otros? La gran versatilidad del teatro como lenguaje es que se puede experimentar las distintas creencias culturales o sociales en otros espacios. Sólo existe el cuerpo de otro si el actor (o en su defecto el director, dramaturgo o equipo creativo) lo permite(n), es decir si el espacio construido lo permite. Miles de formas posibles de coexistir, miles de formas posibles de concebir los límites del cuerpo y miles de formas posibles de quebrar la realidad propuesta.

Dentro de esos términos, el «cuerpo» se manifiesta como un medio pasivo sobre el cual se circunscriben los significados culturales o como el instrumento mediante el cual una voluntad apropiadora e interpretativa establece un significado cultural para sí misma.¹⁰

¿Cómo está considerado el cuerpo del espectador? Dicho de otra forma, ¿Hasta dónde podrían llegar los límites de una persona en la escena teatral? ¿Cómo se

⁹ Butler, Judith. 2007. El género en disputa. Barcelona: Paidós, 2007.

¹⁰ Ibid. Op. Cit., pág.. 58.

habita en un mismo espacio si la representación está basada en una estructura binaria y hegemónica?

1.1.1.El cuerpo del espectador como modificador de la realidad.

Se ha abierto el tema de aceptar la existencia de otro en escena, y una de las posibles implicancias es el quiebre de roles clásicos, y tomar en cuenta las posibles consecuencias de la existencia de otro cuerpo es también aceptarlo como creador y modificador del entorno. Es decir, tomar conciencia en escena de que los actos de otros pueden modificar lo construido y generan también una estética o poética particular.

Además, una aceptación de la existencia del otro implica forzosamente entender un contexto. El contexto de vida del otro. Tocar una fibra de alguien es conversar, sentir, experimentar las mismas sensaciones, conectar en un punto, en una idea, en una melodía, en un color o tal vez en una historia. Es conectar a través de la materia. ¿Qué pasa cuando en la escena artística se entrega la materia al otro? Entregar para gozar (utilice y/o posiblemente disfrute), entregar la materia en el teatro puede ser entregar posibilidades, de poseer tu propio cuerpo, porque no te lo habían permitido, porque no había posibilidad de existir en el espacio escénico.

Un ejemplo de esto es aquél que describe José A. Sánchez de María Jesusa, una artista mexicana y actual senadora suplente en la Cámara Alta de México, que con el cabaret El Hábito convirtió el espacio en un:

parlamento paralelo en que los asuntos de estado y especialmente los comportamientos corruptos del poder político eran sometidos cotidianamente a vigilancia mediante la invención de personajes y situaciones lúdicas. La confluencia de juego, enmascaramiento y realidad producía en ocasiones efectos sorprendentes, incluso sobrecogedores, como cuando la hija de José Francisco Ruis Massieu, cuñado de Salinas, no pudo reprimir su rabia e interrumpió la representación con insultos al personaje de Fernando Rodríguez González, que había ordenado el asesinato de su padre y que en ese momento era interpretado por Jesusa. Ésta hubo de interrumpir la actuación, invitó a la mujer a subir a escena y la relectura teatral se convirtió en un foro alimentado por el testimonio y la denuncia personal.¹¹

Jesusa pasó el mando, el generador de contenido era otro cuerpo, no contemplado, fuera de la norma, fuera de la física ficticia, pero ella se entregó a este inesperado acontecimiento. Esta labor, es una entrega de poder, es deconstruir la convención en el teatro del cuerpo del espectador como cuerpo ausente, independiente del sistema teatral, sin embargo, presente mentalmente. Es presenciar otra composición, que no sea la binaria, y conocer otros límites. Varios puntos se entrelazan para que un efecto tan espontáneo como ese haya ocurrido:

- Un atrevimiento de romper una convención
- Identificación personal que se vuelve social
- La posibilidad de existir en el espacio escénico.
- Uso del contexto político-social-cultural dentro del contenido de la representación
- Aparición espontánea del contexto real en la teatralidad
- Uso de estrategias lúdicas

¹¹ Sánchez, José Antonio. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007. 265-266 p.

Esta lista es elaborada a través del ejemplo de los procesos de Jesusa, y de otros ejemplos que entrega José Antonio Sánchez y se puede tomar como un resumen de posibles relaciones que podría haber para que el cuerpo del espectador modifique la escena.

Para Augusto Boal “hay que liberar al espectador de su condición de espectador, de la primera opresión con que choca el teatro.”.¹² Boal piensa que las personas, son actores constantes, son a la vez espectadores y actores, él los llama “espectadores” de la vida y en el juego del teatro también tiene ese rol. El ser humano “perfornea” es decir actúa y reacciona mientras su corazón palpita y las lluvias caigan. Es decir, independientemente de las circunstancias, el ser humano va a hacer algo. Cuando se analiza este punto, se podría pensar que el cuerpo es entonces un modificador de la realidad, sea donde sea que esté y además que, sean cuales sean las modificaciones que sufra el cuerpo material, estas estarán suscritas a conductas basadas en definiciones sociales. La necesidad contemporánea de incluir al espectador en escena va más allá que una moda, se puede interpretar directamente como una forma de compartir el poder, de sentir que la comunidad no ha desaparecido, de que, sí puede importar lo que el otro piense, diga o haga pues afecta a toda la célula social viva. Cito a José Antonio Sánchez resumiendo las fases de desopresión del espectador:

En ese proceso de conversión del espectador en actor es fundamental el descubrimiento del cuerpo, la liberación de la “alienación muscular” (primera fase) y el control de las

¹² Boal, Augusto. 1989. Primera parte: poética del oprimido. *Teatro del Oprimido 1: Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen, 1989, pág. 228.

potencialidades expresivas del cuerpo (segunda fase). “El espectador que cambiará la realidad la cambiará con su cuerpo”. Recuperada la integridad, el teatro se practica entonces como lenguaje “tercera fase”, “como lenguaje vivo y presente” por medio de la escritura, la imagen o la acción, antes de abordar la última fase, la del “teatro como discurso”.¹³

Las fases de la liberación del oprimido parten con el medio de transmisión de información: el cuerpo. La confianza que se debe generar para que exista una “alienación muscular” para que “obtenga un control”, son base para la posibilidad de cambio. Sin ellas compartir la información y el poder se dificulta.

Sin duda, adaptar el “espacio otro” para la participación de un cuerpo desconocido, un cuerpo que no ha ensayado es una decisión artística e ideológica. Ya que se toma el “riesgo” de que la transmisión de la información del cuerpo del otro sea completamente ajena al sistema construido por el actor. Los movimientos, gestos, maneras del cuerpo desconocido se vuelven parte del encuentro teatral. La experiencia de uno se hace experiencia de todos. Es un fenómeno teatral, vivir lo que el actor vive. Pero de alguna manera vivir lo que el espectador vive evidenciando que se está viviendo la misma experiencia al mismo tiempo, es la nivelación de poder. Todos sabemos que se presenta la acción por primera vez a través de ese cuerpo desconocido. No sabemos exactamente cómo lo hará. Lo vivimos al mismo tiempo, el “espectador” es espectador de sí mismo, el actor es espectador del nuevo cuerpo, y reacciona

¹³ Sánchez, José Antonio. 2007. Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Madrid: Visor, 2007, pág. 242. Las comillas dentro de las citas de J.A. Sánchez son citas del libro de Augusto Boal, (Boal, 1989).

ante las respuestas del entorno, todos son al mismo tiempo espectadores de un acontecimiento. Esto es reforzar la idea que estamos vivos.

1.1.2. Emancipación relacional

¿Cómo afecta la acción del otro en las relaciones que se establecen?

¿Cómo afecta la ausencia del otro? Bourriaud afirma, “lo que el artista produce en primer lugar son relaciones entre las personas y el mundo.”¹⁴

Una obra de arte posee una cualidad que la diferencia de los demás productos de la actividad humana: su (relativa) transparencia social. Si está lograda, una obra de arte apunta siempre más allá de su simple presencia en el espacio; se abre al diálogo, a la discusión, a esa forma de negociación humana que Marcel Duchamp llamaba “el coeficiente de arte”, un proceso temporal que se desarrolla aquí y ahora. Esta negociación se realiza en “transparencia”, es lo que la caracteriza en tanto producto del trabajo humano.¹⁵

Como menciona Bourriaud, estamos en “una sociedad en la cual las relaciones humanas ya no son “vivas directamente” sino que se distancian en su representación “espectacular”.” De esta reflexión nace también la pregunta de ¿cuánto aguanta una representación de la realidad en el teatro si ya estamos envueltos en mecanismos tecnológicos muy avanzados que recrean mucho mejor nuestra realidad física? El estado del arte contemporáneo busca relacionarse, hay una inquietud social de interactuar:

Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores. Los contratos estéticos y los contratos sociales son así: nadie pretende volver a la edad de oro en la Tierra y sólo se pretende crear *modus vivendi* que posibiliten relaciones sociales más justas, modos de vida más densos, combinaciones de existencia múltiples y

¹⁴ Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A., 2008, pág. 51

¹⁵ Ibid. Op. Cit. pág. 49.

fecundas. Y el arte ya no busca representar utopías, sino construir espacios concretos.¹⁶

Estos espacios concretos de relaciones se podrían generar en los actos sociales, en la realidad social, en las performances culturales. John L. Austin, es citado por Erika Fischer Lichte en su libro *La Estética de lo performativo*, y especifica que el término performativo viene de la palabra “performance” que traducido sería “realizar”. Como dice Fischer-Lichte, este “descubrimiento” es revolucionario en el sentido que los enunciados ahora son para realizar acciones, no son sólo para describir.

Cuando alguien al arrojar una botella contra el casco de un barco dice «bautizo este barco con el nombre de “Queen Elisabeth”, o cuando en una boda el funcionario del registro civil, tras preguntar a ambos cónyuges, pronuncia la frase: «les declaro marido y mujer», no está describiendo un estado de cosas previo [...]Lo que ocurre con ellos es más bien que se crea un estado de cosas nuevo: el barco lleva desde ese momento el nombre Queen Elisabeth, y la señora X y el señor Y son desde ese momento un matrimonio.¹⁷

Por lo tanto, el enunciado puede generar una realidad un cambio de estado, estatus, jerarquía o situación. Este enunciado viene de una voluntad del ser humano de hacer un cambio en sus hábitos, sus acciones. A través del lenguaje se transforma el mundo y se realizan las acciones. Hay una búsqueda del ser humano de encontrarse a sí mismo y de hacer, realizar y moverse en un entorno relacional.

La enunciación performativa se dirige siempre a una comunidad en una situación dada en la que alguno de sus miembros ha de estar presente representándola. En este sentido implica la realización de un acto social.¹⁸

¹⁶ Ibid. op. Cit. pág. 55

¹⁷ Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011, pág.48.

¹⁸Ibid. Op. Cit.pág.49

Esta idea de que el teatro es un acto social también es tomada por Dubatti que replantea la teatralidad a partir del análisis de las “estructuras conviviales” (desde la historicidad y la práctica escénica en Buenos Aires). Habla del “Convivio teatral” y define convivio como “festín, convite, y por extensión reunión, encuentro de presencias”.¹⁹ Estas presencias, las identifica y las clasifica primero como actores, espectadores y equipo técnico. Reflexiona sobre las relaciones que existen entre ellos, los roles y sus funciones. También habla del acontecimiento teatral: “Llamamos acontecimiento teatral a la singularidad, la especificidad del teatro según las prácticas occidentales, advertida por contraste con las otras artes”²⁰

En la práctica, si se invita al público a participar en la obra se le está dando el rol de “performer” y por lo tanto sería un co-creador de la obra, aunque se le esté indicando explícitamente lo que deba hacer, lo hará con la intención que tenga él desde su perspectiva, desde su cuerpo. Lehmann, comenta que:

los performers deben ser coautores, deben estar implicados en todo el proceso de creación. Los performers no deben ser un instrumento del director ni el proceso teatral ser un instrumento para el entretenimiento de la audiencia. Debe ser una actividad con un significado en sí mismo, que la gente piense sobre lo que se está haciendo.²¹

¹⁹ Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003, pág.9.

²⁰ Ibid. Op. Cit, pág.15.

²¹ Clarín. 2012. Hans-Thies Lehmann: "El teatro debe hacerse de un modo político". Clarin.com. [En línea] 15 de agosto de 2012. [Citado el: 10 de noviembre de 2018.] https://www.clarin.com/teatro/hans-thies-lehmann-teatro-posdramatico-politico_0_B15w7Tx2wmx.html.

Pero no se le puede obligar a alguien a actuar, ¿o sí? ¿cómo se le entrega el espacio para que la gente pueda pensar lo que está haciendo? Sería una pérdida de libertad generar la acción desde peticiones imperativas. ¿Qué pasaría si, por ejemplo, la obra está configurada para que empiece sólo a través de la acción de un espectador?

Tener la conciencia de que el otro ya tiene una conciencia, de olvidarse de las capacidades competitivas que tenemos entre nosotros y de aceptar la existencia completa de otro; esto quiere decir equiparar el poder dejando de pensar como dice Jacques Rancière, en el “embrutecimiento”, en la generación de un “profesor-alumno” sino que generar un “colectivo” o “comunidad” de individuos:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer, pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. ²²

Ahora bien, si se asume que nosotros como individuos somos “iguales en poder” no significa que seamos iguales en capacidades. El conocimiento de las diferencias de cada individuo genera la emancipación. Es decir, el estar consciente de que el otro tiene otras capacidades pero que éstas no son ni mejores ni peores es una emancipación colectiva y abre la posibilidad de transitar hacia otros mundos, hacia los mundos de las obras y sus discursos. De penetrar

²² Rancière, Jaques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires : Manantial SRL, 2010, pág. 19.

en el trance y de crear una poética con el bagaje de cada uno. Esto podría definirse como la creación de un conocimiento colectivo.

En un teatro los espectadores reciben individualmente el contenido visual, sonoro, kinestésico, sinestésico de una obra. Se vuelve a presentar la pregunta que acechó en las reflexiones de más arriba ¿Cuándo se supone que debería funcionar la obra como productora de sociabilidad? ¿Durante la obra? ¿Quizás es después de la obra donde se reúnen las personas y dejan su condición contemplativa y alrededor de unas botellas o comidas conversan sobre el espectáculo observado? Porque, si como espectador no se permite existir en el espacio ficticio de la obra, ¿Cómo podría sociabilizar? Si no se acepta el cuerpo libre de un otro, ¿De qué maneras se sugiere la participación del “convivio teatral”²³ o de este “acto social”?

El cuerpo del espectador es un cuerpo desconocido, un misterio en el espacio. Si se invita a existir en la escena se rompería la clásica composición física del espacio aristotélico en dónde el tiempo y el espacio de la acción es independiente del tiempo y el espacio del observador y sea cual sea la acción realizada no repercute ni puede ser influida por un espectador.

Las formas de interacción con el público pueden ser infinitas, tantas como la imaginación de los creadores artísticos dé. En cualquiera de los casos, esta

²³ Dubatti, Jorge. 2003. *El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.

aceptación implica algún nivel de acción, puede ser tan abrupto como Augusto Boal, que detiene la actuación de los actores para que el público improvise un final, puede ser espontáneo y surgiendo desde un contexto sociopolítico como sucedió con Jesusa en donde el acto se abrió al diálogo. O la aceptación puede ser a través de la dramaturgia del texto o espacial apelando y generando la oportunidad de respuesta en dónde el espectador, por ejemplo, decida dónde y cómo mirar.

1.2. ¿Una forma estética escénica contemporánea? Diferentes niveles de aceptación del cuerpo de otros en escena: 4 obras presentadas y estrenadas en el año 2018.

Ahora vamos a otra reflexión. Por un lado, las implicancias de aceptar el cuerpo del otro en escena pueden relacionarse con la nivelación del poder, con la posibilidad de modificar la realidad escénica y con poner en relieve el teatro como un acto social y relacional. Por otro lado, la inclusión del otro en escena puede ser, a parte de una decisión ideológica o política, estética. El espectador visto como un recurso estético en escena, siendo parte por ejemplo de la creación de la obra, o siendo el medio de comunicación particular, cobrando belleza poética integrándose al acto o siendo este parte del espacio dramático.

En el año 2018 fueron puestas en cartelera de Santiago de Chile varias obras que entregaban espacio de acción al espectador. ¿Cómo integrar el cuerpo del otro en escena? Y cómo esta se vuelve un recurso estético, poético y discursivo. Miles de formas pueden crearse.

Se ha decidido en esta tesis describir las maneras de interacción, integración y aceptación del cuerpo del espectador de diferentes obras estrenadas y reestrenadas el 2018 en diferentes lugares de la Región Metropolitana que han servido de reflexión y diálogo con el propio proceso creativo de la obra *Doulab: La Rueda*.

1.2.1. Integración por la dramaturgia: *Conejo Blanco*, *Conejo Rojo* y *Nassim*.

En 2017 se estrenó *Conejo Blanco*, *Conejo Rojo* y el 2018 *Nassim*, ambas obras del dramaturgo iraní Nassim Soleimanpour, que al rechazar el servicio militar no pudo salir de su país hasta el año 2013. En las obras de Soleimanpour, que él llama “experimentos”²⁴, usa la dramaturgia para entregar espacio de reacción al público, contar una historia y romper los roles clásicos del teatro. Las obras no las conocen ni los actores ni los espectadores.

²⁴ Revisar entrevista de Yasmin Solaiman a Nassim Soleimanpour en The List.co.uk: <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/82366-interview-nassim-soleimanpour-i-receive-thousands-of-personal-stories-from-people-so-i-thought-i-owed-them-a-story-machine/>

Las obras son sin ensayo previo, sin director, con el requerimiento de un actor nuevo para cada función que no sepa casi nada del contenido de la obra, y un sobre sellado con el guion en el escenario.

En *Conejo Blanco, Conejo Rojo*, escrita con mucho ingenio, se pone en duda, en varias partes de la obra, el poder entregado por el autor hacia los espectadores, que se convierten en algunos momentos en actores, lectores o escritores. ¿Quién tiene el poder? ¿Quién es realmente libre? ¿Hasta qué punto la sociedad obedece los estándares hegemónicos? Esas son algunas de las problemáticas que se rescatan de la dramaturgia.

Éste ocupa diferentes mecanismos para dar cuenta diferentes niveles de interacción con el público. logra posicionar al público, al escritor y al actor en un mismo nivel de presencia para poner en tensión la hegemonía clásica del teatro. Se ponen al mismo nivel al público, al actor y al dramaturgo. Esto significa, en primer lugar, que no niega la presencia del espectador, le da un lugar y hasta le da espacio de acción junto con el actor/actriz. Éste último funciona como un mediador para el objetivo de él; que es que se lea su obra. Entonces le otorga a al actor/riz y al público un mismo nivel de poder con diferentes roles. En segundo lugar, logra dar el mismo punto de partida a todos los presentes, nadie conoce la obra, ni siquiera la actriz (al menos eso es lo que se pide). Y, en tercer lugar, él como escritor de la obra, entrega las pautas y las reglas del juego, pero como la acción sucede en su "futuro" se tiene poder sobre él. Al plantear una simetría de

información y admitiendo la presencia activa de cada uno de los presentes, se logra que el público obtenga “poder” sobre el acontecimiento (es decir que intervenga en el presente del juego teatral) y, (lo que más se disfruta), sea testigo de la complicidad entre todos los presentes sobre lo que ocurre en la obra con esa actriz en particular. Esta nivelación de roles se logra con diferentes mecanismos dramáticos. En la obra se le pide a la actriz como indicación que absolutamente todos en la sala se enumeren desde la primera butaca hasta la última. Se contaron 220 personas en el teatro más la actriz.²⁵ Cada uno tenía un número, cada uno estaba presente en el relato. Si bien, el hecho de enumerar al público generaba una presencia individual que se integraba al espacio escénico, no era una manera cercana de poner en escena al público ya que objetizaba o utilizaba al público para contar su historia obligándolo a estar presente en vez de invitarlo a estar presente. Por ejemplo, al que se enumeró 5, Nassim le pide que en un vaso con agua ponga veneno y lo revuelva, al número 3 que sea un conejo, al número 9 que sea un oso, a un voluntario que lea, a otro voluntario con lápiz y papel que escriba notas de la obra y que le mande un correo. De esta forma hay una búsqueda de crear la ilusión de que la obra “horizontaliza” el poder porque le entrega roles específicos a “entidades” que sólo “deberían” ser espectadores y no actores. Digo “ilusión” porque atrás del papel que lee la actriz está el dramaturgo exigiendo los requisitos para que se complete la obra. En ese contexto emergen muchas preguntas: ¿Cuál es el límite de la obediencia?

²⁵ Obra asistida el 26 de abril del 2018, en teatro Mori Parque Arauco.

¿Hasta qué punto manejamos nuestra voluntad en la acción? ¿Cómo entendemos nuestros límites si nos invitan a participar en escena o a hacer algo juntos?

Otro mecanismo que utiliza en las dos obras para integrar al público a través de su dramaturgia es mantener un constante diálogo. Más que una conversación entre personajes la obra está escrita como un texto de acotaciones que dialogan con un público, lo que lleva al límite las formas clásicas de dramaturgia tomadas desde el punto de vista de José Luis García Barrientos, que cita a Roman Ingarden cuando reflexiona sobre los modos de mimesis y donde diferencia el *Haupttext* (texto principal) del *Nebentext* (texto secundario) es decir diálogo y acotación²⁶. Así de manera casi imperceptible el autor aparece materializado en forma de texto, actriz, palabra y obra completa. El autor transita por diferentes metáforas y utiliza un lenguaje cómico, frío y ácido que a la vez rompe el esquema esperado de cualquier obra de teatro en donde el autor brilla por su ausencia.

En la obra *Nassim*²⁷ el momento mágico sucede al final de la obra cuando el espectador se da cuenta de la dimensión teatral de la realidad social. Nassim, el dramaturgo que sube a escena, y es el que entrega el guion y marca los tiempos de acción sin hablar, sólo con el texto escrito y proyectado en una

²⁶Moncada, Luis Mario. 2004. Modos Aristotélicos y dramaturgia contemporánea. [aut. libro] Chabaud, y otros. *Versus Aristóteles*. Madrid: Anónimo Drama, 2004, págs. 17-27

²⁷ Obra asistida el 20 de octubre del 2018, Sala A1 en GAM, Santiago de Chile.

pantalla. Casi al finalizar la obra, habla con su madre que está en Irán a través de una llamada por Skype para que la actriz/actor le interprete la obra en idioma farsi. Y durante la obra el autor invita al público a aprender a hablar su idioma natal, recordando tiernamente cómo una palabra conocida teletransporta al hogar sea dónde se esté. La unión a través del lenguaje, la manera cómica de invitar al público y la nivelación del pasado con el presente para concientizar la teatralidad de lo real fue fundamento para el desarrollo de la obra y la integración del público. Tres voluntarios subieron a escena para aprender de memoria unas frases en farsi y recibir un diploma impreso por el dramaturgo.

Finalmente, en las dos obras había un espacio para el espectador y para el actor de sentirse juntos como cómplices de la misma ignorancia, y por tanto libres de equivocarse, libres de la presión de la convención separatista espectador/actor. Existió y entregó una visión personal, un cierto goce colectivo apareció con el hecho de aceptar al otro en el contexto escénico y aceptarlo con lo que tiene para ofrecer, porque en el caso de la obra *Nassim*, ¿quién podría hablar bien el idioma farsi, si es la primera vez que se escucha? Compartir por un momento el mismo lugar y conocimiento forjaba el encuentro social y el goce a través de la ternura de aprender algo nuevo juntos.

1.2.2. Integración espacial/material: *Cuerpo Pretérito*

*Cuerpo pretérito*²⁸ dirigida por Samantha Manzur y escrita por Bosco Cayo fue estrenada el 5 de mayo del 2018. Plantea un teatro museo para recordar los vestigios de *La Negra Ester* basada en las décimas de Roberto Parra Sandoval, y llevada al teatro por Andrés Pérez Araya. La proposición espacial entrega al público la oportunidad para revisar de cerca y hasta tocar parte de la escenografía de la *Negra Ester*. Todos los elementos de la obra están dispuestos para ser observados y el espectador es libre de pasear y estar en el espacio escénico. También invita a un miembro del público elegido por un actor a caminar como la Negra Ester y conocer los movimientos de los personajes del pasado representados nuevamente por actores en escena que, en la obra precisan, se han convertido en “patrimonio gestual”. Este acercamiento a las materialidades e inmaterialidades de la obra tiene como objetivo plantear la historia teatral como patrimonio aún vivo.

El público está en escena antes que comience la obra. Tiene la oportunidad de ver y tocar lo que se utilizará en la obra y entender la historia previa de lo que se presentará comprendiéndolo como la utilización de un patrimonio teatral chileno. En la obra el encuentro de los actores con el público parte desde la invitación a salir del rol de “espectador de teatro” y jugar un rol de

²⁸ Obra asistida el día 27 de mayo del 2018 en Sala B del GAM, en Santiago de Chile.

“espectador de museo” y hasta ser parte de la exhibición museo-teatral. El mecanismo utilizado para integrar el cuerpo del espectador son instrucciones desde un audio, peticiones para caminar y realizar un pequeño acto frente a los otros espectadores que se posicionan espontáneamente alrededor del cuerpo en movimiento. La noción de Teatro Museo es un desafío al espectador pues debe tomar acciones diferentes de codificación de mensajes. Este quiebre de roles convoca a una reunión y pone en discusión la censura, la poca difusión y el acaparamiento de los materiales teatrales, sean registros audiovisuales, sean objetos de utilería, o sean gestos, propuestos en la obra como patrimonio del chileno. Si Andrés Pérez, Roberto Parra y el Gran Circo Teatro querían dejar un legado, como un sistema eterno de interpretación, faltan entonces investigadores que recolecten los lenguajes expresados, y los regeneren en otros procesos creativos que tengan otros objetivos.

Cuerpo Pretérito me generó las siguientes cuestiones: ¿Cuántos cuerpos (reales, de carne y hueso) habita un gesto? ¿En cuántos personajes pueden generarse los gestos originales de un posible patrimonio gestual chileno? Con lo que existe como patrimonio inmaterial teatral chileno, ¿Cómo rescatarlo y mantenerlo? ¿Cómo vivir lo que nos dejan los muertos? ¿Cómo construir sistemas teatrales que sostengan dinámicamente las formas de hacer teatro un teatro chileno (local)? ¿Cómo vive la Negra Ester en nuestros cuerpos?

1.2.3. Integración en el proceso creativo: *Especulaciones sobre lo Humano.*

Especulaciones sobre lo humano, un trabajo colaborativo entre Circo Hechizo y Circo Virtual que empieza el 2016 a desarrollarse y parte su proceso creativo a través de una pregunta: ¿Qué hace al ser humano lo que es? La inclusión del público se manifiesta durante los primeros minutos y al finalizar la obra: se puede interactuar con los objetos que constituyen la obra previa presentación. Entonces el público escribe, comenta, imagina, saca fotos, revisa, lee y registra parte de su “ser humano” en los objetos predispuestos (cuadernos, libros, figuras, tejidos, etc.). Las graderías están en 360°, como en el circo y la obra parte luego de los minutos entregados para conocer, fuera del espacio escénico, los objetos que constituyen la creación de la obra. Así, las intervenciones de cada persona que asiste a la obra se adicionan para la próxima presentación. Las acciones individuales realizadas constituyen las próximas funciones. Quedan a la vista para las próximas presentaciones lo que escribieron las personas antes de la función abriendo el espacio creativo y sumando cada idea para conformar el todo de la obra que nunca ve un fin si no una continua generación de posibles respuestas a la pregunta planteada “Qué hace al ser humano lo que es”.

Son interesantísimas las formas que pueden tomar los objetos con las intervenciones individuales creando un orden-caótico, una obra afectada estéticamente por la acción del público. Aun así, durante la obra el público es

invitado a tomar su rol clásico de espectador, para apreciar la creación del grupo de artistas, no es afectada dramáticamente, sólo estéticamente en los lugares predispuestos para ser afectada.

1.2.4. Integración por la acción: *Trama Lana*

El Núcleo de Arte, Política y Comunidad ha desarrollado un trabajo de investigación sobre las capas culturales que habitan la Plaza de Armas, llamado *Trama Lana*²⁹. Con una pregunta que ha irrigado el proceso creativo desde hace 4 años, ¿Cuántas capas subterráneas hay en esta plaza sosteniéndonos el presenta? Se han presentado en diferentes espacios públicos con una performance que invita a interactuar con el espacio de las plazas, los orígenes, lo que se teje y desteje en la sociedad y con el encuentro espontáneo de los pasantes. La performance del 10 de octubre del 2018 mostraba a través del cuerpo de las intérpretes los enredos y complejidades que vive el individuo actual y cómo se manifiestan las diferentes capas colonizadoras y colonizadas de la ciudad en nuestro entorno. En paralelo las capas sonoras estaban pensadas para recordar el río fantasma que alguna vez cruzó Santiago centro con un diferente flujo, y que hoy se avanza escuálido, sin vida entre la ciudad, a través de los movimientos enredados del santiaguino. El camino de la muestra partía específicamente desde la escultura del caballo de Pedro de Valdivia y seguía en línea recta hasta unos metros antes de la entrada de la Catedral, poniendo en

²⁹ Participación y asistencia a *Trama Lana* el 10 de octubre de 2018, Plaza de Armas, Santiago de Chile.

vista la tensión entre los movimientos, las materialidades (lanas, bolas de lanas, enredos de lanas y mantas de lana) con los símbolos de la época colonial en lo que alguna vez fue un asentamiento inca y que es la actual Plaza de Armas. La experiencia culmina con un círculo espontáneo de transeúntes alrededor de mantas de lana tejidas a mano. Comienza un juego casi naturalmente, las personas comienzan a lanzar de un extremo del círculo al otro las bolas de lana preparadas para tejer, entre desconocidos, un telar actual de las personas presentes en la Plaza de Armas.

La magia resulta del momento de encuentro entre las personas que con entusiasmo se arriman para poder lanzar y tomar un hilo de lana y ser parte del tejido lanar. La oportunidad de entrar en la acción, de jugar, se da a través del camino y de la espontaneidad natural que generan las actrices al lanzar la primera bola de lana. Se arma de inmediato, sin vacilación. Es como si, sólo por ser un espacio público, estuviera permitido jugar y comunicarse entre los presentes. Ese final se contempla como un encuentro ancestral, como si todos en la Plaza de Armas estuvieran sosteniendo un cultrún y manteniendo su ritmo continuo, mientras yace erguido a las espaldas de unos el caballo de Pedro de Valdivia y despiadadamente gris, a espaldas de otros, la catedral de Santiago. La invitación natural a un juego inocente mueve espontáneamente el cuerpo del otro, el cuerpo del caminante de la Plaza de Armas es invitado al círculo para lanzar y ser parte de un enredo cultural sobre las capas superpuestas de los imperios sociales precedentes a nuestra época.

Con estos ejemplos contemporáneos se describen algunas maneras del encuentro teatral y de la conexión con el espectador. Sin tecnología digital avanzada, la búsqueda del encuentro de los cuerpos y las dimensiones de integración del público a las problemáticas planteadas por los directores/dramaturgos y colectivos creativos se hacen estéticas y políticas. El cambio de roles y la participación constituyen el núcleo de estos procesos teatrales. Una cosa en común entre estos trabajos es la búsqueda de romper las representaciones de la construcción de la obediencia (que lleva en sí cómo se censura, se limita y se ordena la sociedad) para vivir un encuentro. Robert Bernat, director y dramaturgo catalán, no utiliza actores en sus presentaciones. El 2014 hizo un trabajo en Santiago de Chile con diferentes organizaciones sociales que levantan una maqueta del Palacio de la Moneda y lo trasladan al barrio con la menor renta per cápita de la ciudad: La Legua.

Cada colectivo se hace cargo de llevar el Palacio a hombros durante un tramo en el que decide qué comunicar desde el balcón y si adornar el tramo con música, baile o el silencio.³⁰

Las decisiones de cómo presentar un hecho histórico presente y/o pasado y trasladarlo a los cuerpos de los vivos para que se viva conlleva al júbilo colectivo de la reflexión sobre la construcción de la legitimación del poder:

En mi teatro, no hay espectadores ni mediadores. Solo hay actores. El mediador eres tú mismo. Uno se ve vivir... y al sentirse un pésimo intérprete de su propia vida se abre a una perspectiva crítica. Es más directo, pero también más peligroso. Mi teatro no busca movilizar sino rechazar las distintas formas de inhibición. La desinhibición es el lema del fascismo: actuar al son de las

³⁰ Bernat, Roger. 2014. En gira: Roger Bernat Info. Roger Beranat.info. [En línea] 8 de enero de 2014. [Consulta: 25 de enero de 2019.] <http://rogerbernat.info/general/desplazamiento-del-palacio-de-la-moneda/>

emociones. Al contrario, yo quiero hacer reflexionar sobre la construcción de la legitimación del poder.³¹

Deconstruir las edificaciones de legitimación del poder no se puede realizar sin aceptar el movimiento humano como motor del cambio. La capacidad de interactuar juntos como espect-actores abre una puerta para utilizar la materia, para entrar en juego, para reflexionar, emocionarse, integrarse a través de la conciencia de la existencia del otro en el mundo de la obra ¿Cómo se haría esto de manera orgánica, dinámica y dialéctica si no se acepta la existencia del otro en la realidad teatral?

³¹ Roger Bernat, 2017. En gira: Roger Bernat Info. Roger Beranat.info. [En línea] 19 de enero de 2017. [Consulta: 25 de enero de 2019.] <http://rogerbernat.info/en-gira/no-se-registran-conversaciones-de-interes/>.

CAPÍTULO II: ACTOS PERFORMÁTICOS CULTURALES Y LAS FORMAS DEL GOCE COLECTIVO.

En el capítulo I de este trabajo, se habló de la aceptación del cuerpo del espectador en escena y sus posibles implicancias dando algunos ejemplos de la práctica teatral. De alguna manera la experiencia de sentir que el cuerpo interviene y cambia el espacio ya sea dramático o estético, atraviesa la pantalla imaginaria de la inmovilidad del cuerpo en la física espacial. Cuando se integra el público al mundo poético, la existencia del cuerpo del otro se transforma en la posibilidad colectiva de soñar en conjunto maneras de existir.

Pero volvamos a la pregunta de investigación, porque, qué tiene que ver el goce con que el espectador esté en escena ¿Por qué tanto afán por integrarlo? ¿A caso no se puede gozar, estando tranquilamente sentado viendo una obra o escuchando un concierto? Claro que sí, como negarlo.

Claramente, como artista, la inquietud personal que está en vigilia busca las relaciones, los conceptos, las filosofías y las prácticas que forman un todo para la comprensión y el aporte a otras cuestiones. ¿Qué se busca yendo al teatro? ¿Escapar de una realidad? ¿Enseñarle al espectador cosas? O ¿simplemente encontrarse en un espacio teatral? ¿Con qué efectos se puede uno encontrar?

Cuando se viven ritos sociales y culturales, cuando se vive el teatro y cuando se vive la música, hay una entrega, alguien entrega algo a otro, el arte es compartido. Por eso en el capítulo I se insiste en la aceptación del cuerpo del otro en escena, porque la puerta que se abre tiene relación con el encuentro social y la posibilidad de convivir con otros límites y ser capaces de vivir un goce colectivo a través de la conciencia de la modificación de esa realidad, de la implicancia del cuerpo del otro, de los cambios de roles, de las capacidades de entrar en un juego (entrar en acción). El goce, no necesariamente alegre, aparece como posibilidad para el que quiera tomarlo. Aparece como manto invisible para el dispuesto, al que voluntariamente se entrega al estado.

Aceptar el cuerpo del otro en la realidad construida, es un acto de unión y es un paso de partida a conectar en algo. ¿Cómo se manifiesta un goce colectivo a través de la aceptación del cuerpo del otro? ¿Cuáles goces pueden vivir los cuerpos en una realidad? En este capítulo el viaje conceptual parte con las definiciones de los estados de goce que se pueden vivir a partir de actos rituales, performáticos o escénicos. Estas definiciones abren pie para dar el marco cultural y sus formas performáticas, que se ilustra con un juego de mesa tradicional árabe que delimita el trabajo práctico y el mundo de la obra.

2.1. Rito y la unión a través de los estados del goce

Schechner define en su libro *Performance teorías y prácticas interculturales* que “el ritual es conducta transformada por condensación, exageración, repetición, ritmo y organizada en secuencias especializadas que cumplen funciones específicas.” Los rituales han sido considerados como “sistemas performativos dinámicos que generan nuevos materiales y recombina acciones tradicionales en modos nuevos”³². Este autor plantea las generalidades del ritual en 5 puntos:

1. Son parte del desarrollo evolutivo de los animales
2. Tienen estructuras formales y relaciones definibles
3. Son sistemas simbólicos de significado
4. Tienen acciones o procesos performativos
5. Son experiencias³³

Como los rituales en su generalidad tienen un sistema simbólico de significado, que puede ser complejo, a través de la experiencia (de estar efectivamente presente en un ritual) se genera un intercambio muy complejo de información, de sensaciones y de creencias. ¿Cuáles estados podría experimentar el cuerpo durante un ritual?

³² Schechner, Richard. 2000. *Performance teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, págs. 96-98.

³³ Ibid.

2.1.2. Estados de goce

Para delimitar el concepto y luego profundizar, comencemos por la definición. El goce, (de gozar), es un verbo que infiere el placer, el regocijo, el uso de algo, el deleite y el disfrute. También el goce podría depender del contexto. Dependiendo de la cultura y lo socialmente correcto, se puede gozar la violencia, se puede gozar un parto, se puede gozar la primavera, gozar el sacrificio, los juegos colectivos, las alabanzas a entidades divinas, se puede gozar la muerte, la construcción o destrucción, etc. O bien se puede gozar el tiempo, gozar de buena salud, gozar de excelentes capacidades.

El goce, entonces, contempla un aprovechamiento de lo que esté ocurriendo, o lo que haya para el uso y además un placer. Pero, en otros idiomas de origen latín como el francés y el portugués gozar se traduce como *profiter* y *aproveitar* y el goce como *le plaisir* y o *prazer*. No hay una palabra que englobe estos dos conceptos de aprovechamiento y el disfrute.

Así cuando se experimenta un goce en el teatro es un aprovechamiento del tiempo y del espacio compartido no sólo como un placer o un regocijo sino también por la vivencia. El goce teatral que se vive a partir del disfrute de una obra, el goce musical que se vive a partir de la escucha activa, el goce visual que se vive al contemplar imágenes de todo tipo y que en general están relacionadas a una mirada subjetiva y personal. Ahora bien, una cosa es el gusto y otra distinta la experiencia del goce.

El goce se podría experimentar a través del trance, desde el actor, o desde los participantes.

El goce se podría experimentar a través de una buena historia, una historia inspiradora que genere regocijo o una identificación.

El goce se podría vivir a través del éxtasis de la escucha de la palabra, de un texto o una poesía. O a través de la purificación, la misma catarsis. El goce de no sentirse solo, sentirse acompañado. Todo esto está profundamente ligado con la capacidad y la oportunidad que se dan para entrar en un juego teatral. Cuando se acepta el otro en escena, cuando acepto que el cuerpo del otro influye en una presentación ¿Cómo se vive un goce colectivo? ¿Gozar es entrar en algún trance? ¿O viceversa? ¿necesito entrar en trance para descubrir el goce? ¿Cuáles son los puntos en común?

2.1.3. Estado de trance

Uno de los estados en los que puede entrar un participante o un realizador de un ritual es el estado de Trance. ¿Pero qué registros existen sobre la experiencia del trance?

Un sinfín de ejemplos de rituales de diferentes culturas podríamos aportar para ilustrar el estado de trance. Tomemos la danza Sufí como ejemplo, la cual busca entrar en trance a través de movimientos constantes y música. Los intérpretes aplican el “*Sama3*”, la escucha activa, girando sin parar sobre ellos

mismos. El son de la música, el poema cantado/recitado y el movimiento circular constante hace que ellos entren en trance ritualístico. Esta danza, que hoy en día puede ser por si sola un hermoso show³⁴, nació de la voluntad del hombre de encontrarse con Dios. La danza del *Sama*, la escucha activa, imita el movimiento del universo mismo que nunca se deja de girar con relación a un centro y en sentido del corazón. La mano izquierda mira hacia arriba y la mano derecha hacia abajo simbolizando que lo que recibimos desde el infinito macro lo damos al infinito micro. Y la *Tannoura* (la falda) blanca hace alusión a un horno que hace cocer o madurar los aspectos inmaduros del alma, pues el sufí busca ser *Al Insan el Kamil* El ser humano completo ³⁵. Esta búsqueda de conexión con la deidad y el encuentro con el equilibrio cósmico y atómico son principios para sanar o purificarse. El que gira nunca termina el ritual siendo el mismo.

En una performance, el trance lo pueden vivir los actores que entran en la “rueda del éxtasis-trance”. “Estar en trance no es quedar inconsciente o fuera de control.”³⁶ Schechner describe las características del término comparándolo con lo que se vive en algunos rituales, danzas tradicionales o folclóricas: “los

³⁴ Ghareb, Mohamed. 2016. Youtube. Youtube.com [En línea] Chile, Ecuáliza, 20 de marzo de 2016. [Consulta: 14 de diciembre de 2017.]

<https://www.youtube.com/watch?v=rU4fR0OHJRU&t=1s>.

³⁵ Fatih, Citlak y Hüsein, BinGül. 2009. Rumi's path of love and being freed with the Sama. Rumi and his Sufi path of love. New Jersey : Turgha Books, 2009, págs. 160.

³⁶ Schechner, Richard. 2000. Performance teorías y prácticas interculturales. Buenos Aires: Libros del Rojas, págs. 96-98

balineses dicen que, si un bailarín en trance se lastima, el trance no ha sido genuino.” Pero también especifica que:

El trance belinés, la posesión chamánica y el embaucador no son ejemplos de actuación en la tradición de Stanislavski. Pero tampoco son esencialmente diferentes. [...] El método Stanislavski es humanista y psicológico, pero sigue siendo una versión de la antigua técnica de actuar convirtiéndose en otro o siendo poseído por otro.³⁷

Entonces el trance es un estado de inmersión completa en la realidad propuesta por el ritual. El trance descrito por Schechner y comparado con el método Stanislavski, es un estado por el cual el cuerpo real vive otros mundos y al mismo tiempo está consciente de su mundo. Se podría decir que se vive un desdoblamiento del cuerpo/mente, pues el que está en trance está consciente de ambas realidades y transita en ellos.

Por otro lado, Keith Johnstone, profesor de teatro e improvisación habla del trance que entran algunos actores cuando ocupan las máscaras. “En los casos extremos el cuerpo se encarga de las cosas por nosotros, haciendo a un lado a la personalidad como un estorbo innecesario.”³⁸ Es el cuerpo fuera de su contexto físico el que empieza a actuar. Este autor describe cómo algunos intérpretes se olvidan de las acciones que realizaron durante un lapsus de tiempo donde ocuparon las máscaras y ya no eran ellos, eran los personajes que emanaban de la máscara. Este tipo de trance es diferente al descrito arriba con la danza sufí o con el rito belinés. Pues esas descripciones en las notas de

³⁷ Ibid.

³⁸ Johnstone, Keith. 1981. *IMPRO, IMPROVISATION & THEATRE*. London: Mathuen Drama, 1981, pág. 144.

Johstone, están enfatizando la pérdida de las nociones del tiempo y de las acciones del cuerpo y esto lo define como “un trance amnésico”. En cambio, el sufí o el balinés saben perfectamente lo que hacen, comparten los tiempos tanto místicos (tiempos del ritual, de las creencias) como físicos (tiempos de la vida material compartida y medible), las existencias de los del mundo real están aceptadas, mas no todos podrían saber entrar en un trance. Aun así, Johnstone, desarrolla brevemente otro tipo de generación del trance, que es “el trance controlado, donde el permiso a permanecer en trance lo da otra gente, ya sea un individuo o un grupo”³⁹.

Cabe reflexionar sobre el proceso para llegar a este estado. Controlado o no, ¿el trance puede generarse sin otras personas? Porque, si se piensa en el teatro, una obra no existe sin co-presencia ¿Cuál sería el punto de mostrar una obra sin alguien que la vea? Es difícil pensar en la posibilidad de entrar en un trance sin la presencia de otro. Por ejemplo, qué pasa si en una obra el actor mismo no está cómodo en su rol, o hay dudas en la puesta en escena, en cómo realizar la performance, porque no se está completamente inmerso en el juego. ¿Se podría conectar el espectador a la obra, no sentiría éste la incomodidad del otro (actor)? Porque al final ¿Qué es entrar en trance sino un traspaso de un lugar a otro, si no están abiertos esos portales? ¿Cómo se transita libremente? ¿Cómo se transita al espacio escénico colectivamente?

³⁹ Ibid. Ot.Cit, pág.149.

El objetivo de invitar al trance o, también se podría decir, invitar al tránsito, podría compararse a un ejercicio de existencia. Sólo estando vivos en el espacio transitamos y percibimos, por eso la insistencia en el capítulo I de reflexionar sobre la existencia de todos en escena.

Por eso, ¿cuán influyente podría ser el otro en la capacidad de entrar en trance? En realidad, no es el objetivo responder a todas estas preguntas, pero sí enfatizar la aparente importancia que tienen otros en el trance, tanto para controlar, apoyar, entrar o salir de trance, todo esto sin olvidar el aporte personal y consciente del individuo que también podría influir considerablemente en la capacidad de entrar en estado de trance.

2.1.4. Estado de transformación: antes, durante y después.

El trance tiene relación con una tensión constante entre la realidad y la ficción. Pues es en lugares reales donde la performance se realiza, es en tiempo real donde la performance se consume, y hay cuerpos reales que se mueven a través del espacio real compartido. Pero al mismo tiempo el espacio real puede parecer un espacio ficticio, el tiempo en el que se performea no es un tiempo idéntico con el tiempo representado y el cuerpo real de un actor usualmente representa otro cuerpo. Entonces hay un traspaso constante o una “transgresión” constante o “pasajes de liminalidad” entre un estado a otro. Este concepto de liminalidad está ligado a los estudios realizados por Arnold Van Gennep (1960) en los “rites de passages” que los definió como “ritos que acompañan todo

cambio de lugar, estado, posición social y edad". Estos ritos de pasaje se caracterizan por tres estados: "separación, margen (umbral), agregación o reincorporación."⁴⁰ Estos estudios están especificados para los ritos de transición. En general en los ritos hay un "antes y un después" un cambio experimental. Algunos rituales son hasta cambios sociales. Ceremonias de intercambios de poder (de ciudadano a presidente), de estado social (soltero a casado o de infante a adulto), y cabe mencionarlo pues tiene relación con la consecuencia de la experiencia. Es decir, al igual que el sufí, que cuando gira, entra en la dimensión espiritual y divina, no vuelve a su vida cotidiana de la misma forma, algo aprende o de algo se desprende o algún cambio vive. La experiencia escénica podría entregar algo parecido, o sea si se entiende el teatro como nuevas posibilidades de existencia, se podría igualar a un rito espiritual, en dónde el participante tiene la oportunidad de entrar en otra dimensión y luego quizás transformar su propio cotidiano.

Es pertinente para este trabajo colocar un ejemplo para ilustrar el estado de transformación entendido desde el punto de vista Cristiano Ortodoxo de Oriente Medio ya que tiene estrecha relación con el mundo propuesto en la obra *Doulab: La Rueda* y fue parte del fundamento ideológico de las decisiones estéticas. El ritual es experiencia y en la Iglesia Ortodoxa del Oriente, se cree que, viviendo la liturgia, o sea existir en ella, ir al rito es una práctica de desarrollo

⁴⁰ Schechner, Richard. 2000. Performance teorías y prácticas interculturales. Buenos Aires: Libros del Rojas, págs. 71-237.

espiritual máxima. El goce espiritual buscado es el compartido. En la Tradición Ortodoxa, los vivos que oran pasan al mismo nivel que los muertos que oran, los santos son ejemplos y los vivos son considerados en ese estado de oración Santos. Al final de todas las oraciones y sacramentos se dice “por las oraciones nuestros Santos Padres y Madres, oh, Señor ten piedad de nosotros y sálvanos, Amén”. Estos Santos no son sólo los colgados en íconos y mártires, sino que los que estuvieron vivos y presentes en la oración y en esa oración y en todas las oraciones eternas. El estado de conexión entre los vivos, los muertos y los eternos, en el momento de la experiencia de la liturgia y de otros tipos de oraciones en la Iglesia Ortodoxa, es fundamental para el goce espiritual. (nos unimos a la oración permanente de los Santos Padres y Madres en un lapsus de espacio y tiempo). Cuando es ofrendado el Santo Sacrificio, lo presencia no solamente la congregación local, sino la Iglesia universal-los Santos, los ángeles, la Madre de Dios, y el mismo Cristo, “Ahora están presentes con nosotros las potestades celestiales, invisibles ofreciendo alabanzas.”⁴¹ Hay un traspaso, un tránsito de una realidad a otra y hay una transformación de estado cotidiano. Cuando se eleva genuina y libremente en meditación colectiva, el individuo nunca es el mismo.

La liturgia completa es un diálogo, nunca un monólogo. Está escrita de manera que el sacerdote dice súplicas y el pueblo en forma de coro responde a

⁴¹ Ware, Timothy. 2006. La iglesia Ortodoxa. Buenos Aires: Angela, 2006, pág. 239.

todas las oraciones en canto. La forma dialéctica incluye a los que rezan en sus bancas transformándose en una sola voz. Esta dialéctica constante, refuerza el estado común del que va a orar. Orar se puede hacer siempre, en cualquier parte y solo. Pero en la Eufkaristía (agradecimiento bondadoso), invita a la experiencia, a vivir la contemplación el ensimismamiento colectivo, el canto como respuesta unitaria y sobre todo a vivir en cuerpo la unidad en la diversidad. Los ortodoxos viven según su cultura local, música local y desarrollo cultural local. El dogma no se impone sobre el arte o música local, sino que se adapta:

Los ortodoxos conciben a los seres humanos, ante todo, como criaturas litúrgicas que llegan a ser verdaderamente ellas mismas en la glorificación de Dios, y que hallan la perfección y la plenitud en el culto. (...) En la Liturgia se inspiró todo lo mejor de su poesía, arte y música. Entre los ortodoxos, la Liturgia nunca se ha convertido en patrimonio exclusivo de los eruditos y los clérigos, como solía suceder en el occidente medieval, sino que permaneció siempre popular-posesión común del pueblo cristiano entero⁴²

2.1.5. Estado de catarsis

Aristóteles describe la catarsis a partir de las sensaciones de piedad y temor que despiertan en el espectador la tragedia. La palabra catarsis en griego significa purificación, limpieza del cuerpo y espíritu a través de las emociones. En el fondo es una purgación que se vive a través de la conexión con las emociones. La catarsis es una respuesta a la representación, al ritual, al acto, es una de las respuestas a la experiencia. Esta respuesta se podría considerar como un efecto de la experiencia escénica artística. La catarsis puede resultar al escuchar una

⁴² Ibid. Op. Cit., pág. 240.

melodía o un poema como el efecto que se traspasa desde un intérprete y complejamente llega al receptor que siente diferentes emociones a través del arte. Es aquella sublimación que se encuentra en el placer de la contradicción entre las emociones.

Podemos encontrar una semejanza en el modo de plantear sus ideas con el concepto que utiliza un autor del siglo XVIII, Friedrich Schiller: lo sublime. Los dos dicen que se deben sentir dos emociones opuestas o contradictorias. Primero Aristóteles plantea que el “placer trágico es el de la piedad y el temor”, luego Schiller plantea que el sentimiento de lo sublime radica en la experiencia de las siguientes emociones paradójicas: el dolor exteriorizado como “estremecimiento” y el “contento”⁴³ que puede crecer hasta el éxtasis. Lo interesante también en este punto es comentar que, según las descripciones de Aristóteles de cómo debería ser una buena obra (poema, tragedia, etc.), hay un acercamiento a la manera en la que Schiller define lo Sublime. Es decir, que para Aristóteles la obra estaría completa si se vive lo sublime, una sensación contradictoria entre lo que da horror y lo que nos da misericordia. Según Aristóteles la estructura garantiza el efecto, o sea, el temor y la piedad pueden ser provocados por el espectáculo. En palabras de Schiller lo Sublime puede llegar a vivirse a través de la

⁴³ Schiller, Friedrich y Zubiria, Martín tr. 2016. De lo sublime, sobre lo sublime. [aut. libro] Friedrich Schiller. Cartas sobre la educación estética del hombre. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras, 2016, pág. 194.

experiencia de lo patético que voluntariamente lo tomamos en serio como real, construcción vívida y verosímil.

2.1.6. Goce de la música: Estado de *Tarab*

En la música árabe existe un concepto *Tarab*, que significa el gozo máximo que puede llegar a generar el intérprete músico/cantante junto con el que escucha activamente. Estos conviven en un espacio preciso en el cuál espontáneamente se vibra en el mismo grado y se genera una interacción dinámica de interpretación-recepción y acción. Esto significa que, por ejemplo, si un intérprete está tocando una melodía o cantando y se vive el *Tarab* el público oyente reacciona ante el encuentro, grita, aplaude, pide otra canción, pide que se repita la melodía, cantan todos en unísono, se genera histeria colectiva, etc. Esto se puede vivir en cualquier lugar en cualquier momento con cualquier música. El *Tarab* es un momento virtuoso y único.

Oum Kalthoum (también escrito Umm Kulthum), famosísima cantante y oudista egipcia, lograba crear con sus interpretaciones una atmosfera en la cual el público la “obligaba” a cantar varias veces los mismos versos una y otra vez al sentir esta euforia.⁴⁴ En la música árabe el intérprete puede jugar con la escala de notas, muy similar al *jazz* cuando se improvisa, y hacer *takasim* o *mawawil*

⁴⁴ Goldman, Michal. 1996. Umm Kulthum A voice like Egypt. The Filmmakers Collaborative, 1996. Este documental puede encontrarse completo en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=SgKTIAxgcTE>

(improvisaciones con instrumentos o cantados) dentro de un género musical. Por lo que cada vez que el público insistía en que repitiera los versos, la gran artista era capaz de hacerlo todas las veces de diferente manera, generando otras intenciones en la interpretación de los versos musicalizados (que eran poemas), el público finalmente “controlaba” por efecto del *Tarab*, por efecto de este éxtasis violento, los tiempos y repeticiones de esta intérprete.

En la Iglesia Ortodoxa, así como en la Iglesia primitiva, todos los oficios se cantan o entonan. Se usa el incienso y se entona el oficio. La tradición antigua oriental y griega siguen usando los ocho modos⁴⁵. Cada uno de estos modos en su construcción musical (escala de notas) invoca un estado anímico que acompaña las fiestas religiosas. Las diferentes tonalidades empleadas elevan al partícipe a entrar en el trance del goce espiritual. Son estructuras musicales que no están construidas al azar, no son simples acordes que “suenan bien”. El canto bizantino en su fondo llama al estado de oración profunda.

La típica composición vocal es de dos voces, una melódica y otra de *ison*, que funciona como pedal y acompaña en un “oum” constante la voz melódica. Cada tropario, himno y canto es una respuesta a la dialéctica entre el clero y el pueblo (coro), la conversación colectiva (que es oración) es la conversación con

⁴⁵ Los modos, en la música bizantina, están definidos por conjuntos de notas musicales que hacen una escala musical. Cada modo tiene sus notas y están contruidos de forma tal que coincidan con la conmemoración del oficio y el ánimo común que se busca en el rito espiritual. En la fiesta de Resurrección, se canta todo el oficio en modo 5, cuyas notas varían desde el Re-Mi-Fa-Sol-La-Si b-Do-Re.

Dios. Las dinámicas de respuestas son, con su debido uso, en las mismas escalas. “No se consigue *Tarab* a menos que se encuentren melodías que afecten al oyente y se envíen emociones que puedan ponerlo en ese estado.”⁴⁶

Los músicos árabes se volvieron creativos en las nuevas formaciones musicales, de modo que el oyente se familiarizó gradualmente con este nuevo género de composición musical, desarrollando las técnicas de interpretación y sus métodos, así como la composición, hasta que los instrumentos árabes se hicieron populares. Con un enorme equilibrio automático y, por lo tanto, estamos hablando de actuaciones individuales en las que el jugador intenta adaptarse a través de la actuación de una manera que afecta al oyente.

En los trabajos mecánicos modernos del expresionismo libre, el experimento muestra la expresión activa de la división y la improvisación donde se lleva su libertad. En la prolongación de la melodía y su decoración. Y es una condición que afecta al intérprete, se afecta a sí misma, y el receptor responde. El nivel de gusto varía de un destinatario a otro dependiendo del grado de cultura musical de este último y de sus antecedentes culturales, civilizacionales e intelectuales.

⁴⁶ Ben-Ahmad, Al Mahdi. Arab Music Magazine. arabmusicmagazine. [en línea] [consulta: 28 de enero de 2019.] <http://www.arabmusicmagazine.com/index.php/ar/2012-03-12-12-52-35/539-2015-08-02-14-39-01>.

Todos estos factores pueden hacer que el fenómeno de la interpretación y la identificación del *Tarab* sea compleja debido a su asociación con la belleza de la música y el marco cultural y temporal.

Esta definición de *Tarab* y la experiencia de esta, ha servido de base inspiracional para la realización de la obra *Doulab: La Rueda*. Se ejerció un paralelo en la dramaturgia musical que acompañaba sensiblemente la dramaturgia espacial y epistolar (el texto leído por el público) buscando la intención de generar *Tarab*.

2.2. Jugar como acto colectivo social: la unión a través del goce lúdico.

Hay un goce que es transversal, que es independiente de las creencias culturales o religiosas, se vive desde lo lúdico es el goce del juego. “El juego es más viejo que la cultura”, así parte su libro Johan Huizinga, dónde desarrolla varios temas sobre la autonomía casi biológica del juego y su estrecha relación con la cultura, siendo el juego un modelador o detonador de ella. El viaje discursivo de Johan Huizinga pasa por las reflexiones sobre la trascendencia de los juegos y el rol social y cultural que pueden cumplir. “Las grandes ocupaciones primordiales de la convivencia humana están ya impregnadas de juego.” Introduce este tema asociando el carácter lúdico que tienen los mayores pilares que construyen nuestro orden social. El lenguaje, el derecho y orden (leyes), los mitos, los cultos, la economía, la artesanía y el arte, poesía y ciencia tienen sus

“raíces en el terreno de la actividad lúdica”⁴⁷. Le otorga además un carácter sagrado a la acción de jugar “al conocer el juego se conoce el espíritu”⁴⁸. Los jugadores, entran en otra dimensión de la realidad, tal como lo hacen los sacerdotes o chamanes entrando a un templo y haciendo sus ritos, o el actor interpretando sus personajes, entrar al juego es una “cancelación temporal del mundo cotidiano”. Son como “absorbidos” en las reglas y el orden propuesto, sin necesariamente obtener algo de ganancia. Semejante al trance y al goce, el juego invita a traspasar espacios cotidianos.

Varias décadas más tarde el autor francés Roger Caillois quien toma a Huizinga como referencia, escribe en su libro *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, “los juegos dependen en gran parte de las culturas en que se les práctica. Revelan las preferencias, prolongan los usos y reflejan las creencias de esas culturas.”⁴⁹ Es decir, que los juegos son característicos de las culturas y sus reglas o condiciones definen de alguna manera las formas y los actos sociales.

Para profundizar en esta idea, se desarrollará un ejemplo del juego de mesa con los registros más antiguos encontrados. Este juego es el Taule, también conocido como Backgammon. Cuya configuración, estética, reglas,

⁴⁷ Huizinga, Johan. 2007. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial/Emecé Editores, 2007. pág.16.

⁴⁸ Ibid. Op. Cit. pág. 14.

⁴⁹ Caillois, Roger. 1986. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 138.

formas de juego comunitarias sociales y familiares han cambiado a través del tiempo, se han adaptado, sin embargo, permanece intacta su naturaleza social y trascendente. Este juego ha servido de inspiración y desarrollo del trabajo práctico y de la obra *Doulab: La Rueda*.

2.2.1. El Taule: tradición, memoria y transculturación

El Taule es un juego de mesa que se origina Mesopotamia, actualmente se le considera un juego del medio oriente y uno de los países caracterizados por construir los tableros artesanalmente es Siria. Hoy los árabes los llaman Taule, en árabe esto significa mesa. Pero este juego ha vivido transformaciones de nombre, ha traspasado fronteras, ha vivido batallas y ha sido jugado por todas las castas sociales del mundo. Se podría decir que es un juego transcultural. Fernando Ortiz habla del concepto de transculturación, investigando sobre el traspaso de costumbres del consumo y producción del tabaco y el azúcar y comenta que:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana aculturation, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación.⁵⁰

Varias fuentes concuerdan que el ancestro del Taule, el juego de mesa más antiguo encontrado en la historia data de aproximadamente 4500 a.c. Es el

⁵⁰ Ortiz, Fernando. 1978. Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, págs. 95-96.

juego Real de Ur. Con este juego fue encontrada la explicación de reglas más antigua que haya existido.⁵¹ Es un juego de estrategia, de a dos jugadores, cada uno tiene 7 fichas y hay unos dados que se tiran estos son de forma de pirámide y el número de puntas, cuando se lanzas estos dados hace avanzar las piezas. Como en el Taule o el Backgammon, las piezas tienen que salir del tablero, pero pueden ser comidas por el adversario al igual que el Taule. Este es un juego de estrategia combinado con azar.

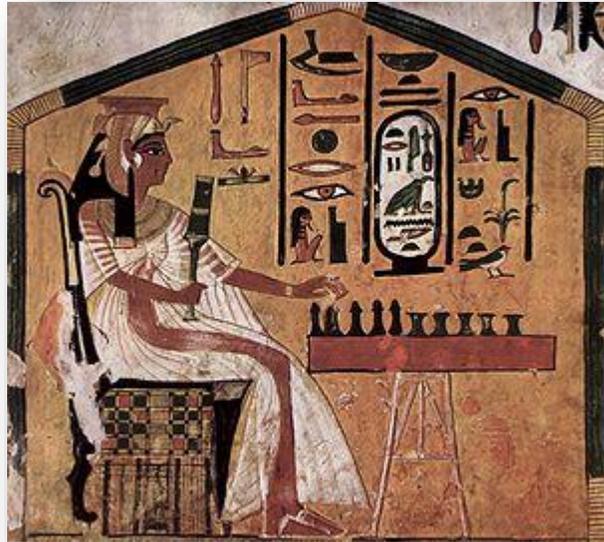


ILUSTRACIÓN 1 NEFERTITI JUGANDO AL SENET

Luego fue encontrado en Egipto, e inmortalizado con Nefertiti: el Senet⁵². A los antiguos faraones los sepultaban con juegos de mesa, para que jugaran en la eternidad. En la tumba de Tutankamón encontraron 4 Senet. Este juego era asociado a la creencia de la derrota de la muerte y sólo lo jugaban los faraones. El azar, en este tipo de juegos es gatillador del carácter místico. La creencia era

⁵¹ The British Museum. 2017. Youtube.com. Youtube.com. [En línea] The British Museum, 28 de abril de 2017. [consulta: 20 de marzo de 2019.]

https://www.youtube.com/watch?time_continue=217&v=WZskjLq040I.

⁵² La reina egipcia Nefertiti jugando al Senet. Pintura en su tumba (siglo XIII a. C.), dominio público, The Yorck Project (2002) 10.000 Meisterwerke der Malerei (DVD-ROM).

que el jugador jugaba contra deidades, por eso pintaban a los faraones jugando sin contrincante, dejando al azar el destino del jugador.

Aun así, enterrarlos con ellos no hizo que desapareciera el espíritu del juego de mesa de los faraones ya que traspasó las épocas y la geografía. En el imperio romano el *Ludus duodecim scriptorum* era un juego de mesa muy popular. Es el juego de las doce casillas y hace referencia al número de casillas que existen en los tableros que se han encontrado. Sus normas tenían bastante parecido con el Taule. Al igual que el Senet en el imperio romano los juegos de mesa eran juegos entre emperadores y elite social y hasta servía de método estratégico para las batallas.

Siglos después, en el imperio otomano, los turcos dominaban toda Mesopotamia y la costa mediterránea europea y africana. El Taule, se convirtió en el juego favorito de los soldados otomanos. Luego pasó desde la aristocracia hasta el pueblo, entrando así a las casas de las familias.

Hay algo que nunca podremos saber por completo, si los juegos fueron inventados en un lugar por una persona y esto se pasó de boca en boca lo que fue generando algunos cambios por la transculturación o si los juegos fueron inventados por diferentes personas de diferentes culturas y épocas que no necesariamente hayan visto, escuchado o jugado el juego y tienen una originalidad particular. Lo cierto es que en muchas culturas existen los mismos tipos de juego. Hasta se encuentran claramente categorizados en el libro de

Roger Caillois, *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*, (también lo menciona Huizinga) por Agon (competencia), Alea (suerte), Mimicry (simulacro), Ilinx (vértigo). En casi todas las culturas existe la pinta, o las pilladas, las representaciones teatrales, juegos de apuesta, de competencia y adrenalina.

Al final el ser humano juega para sentirse vivo, “en el juego “entra en juego” algo que rebasa el instinto inmediato de la conservación y que da un sentido a la ocupación vital”⁵³. También juega para sentirse en compañía, el mismo concepto sajón lo justifica: *gamen*, en su origen significa participación y comunión. O sea, lo común entre las personas.

Por otro lado, ninguno de los juegos descritos como ancestros del Taule ha desaparecido, se siguen construyendo sus tableros (cada uno con sus diferencias) y siguen reuniendo personas. Pasa algo similar a lo que dice Fernando Ortiz cuando describe la corriente biológica de Milanowski “la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos”⁵⁴ El Taule tiene algo de sus ancestros, sin embargo, es también único.

Ahora bien, ¿con qué fin se describe brevemente esta historia? ¿Qué guardan las piezas y el tablero en su memoria? ¿Cómo se reúnen hoy las

⁵³ Huizinga, Johan. 2007. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial/Emecé Editores, 2007, pág. 11.

⁵⁴ Ortiz, Fernando. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, págs. 95-96.

personas a vivir el goce lúdico del Taule? Un buen café, o un buen vaso de Arak (agua ardiente de anís), algo para picar, maní, pistachos y el encuentro de dos contrincantes que ya no son reyes, sino hermanos, amigos o algún familiar. La reunión frente al Taule es hoy en una casa, a menos que se esté compitiendo a nivel mundial o jugando solo en el computador, que también en el mundo contemporáneo existen esas posibilidades, pero no se tomarán en cuenta para este trabajo ya que lo que interesa para el trabajo práctico, es el acto performático social y cultural de jugar el Taule en una familia árabe. En lo que conlleva este rito de encuentro lúdico y las maneras de llevarlo a escena para potenciar la participación del público. De alguna manera jugar al Taule contemporáneamente, tiene estrecha relación con comer, beber y contar historias. El encuentro no es sólo para sentir el placer de jugar y ver quién gana, sino entrar en un goce más completo, que abarca más sentidos del que puede entregar el juego mismo.

Este escenario puede parecer una generalización. Pero es que jugar, es un acto cultural, social, y gracias a ejemplos particulares, se podría entender un poco más el funcionamiento complejo del núcleo de una cultura. Es como dice Diana Taylor en su libro *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*:

Las performances encarnadas siempre han tenido un papel central en la conservación de la memoria y la consolidación de identidades en sociedades alfabetizadas, semialfabetizadas y digitales.⁵⁵

⁵⁵ Taylor, Diana. 2015. *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015, pág.18.

El juego del Taule y la invitación completa con la bebida, la comida y las historias, es para considerarlo un acto performático en sí. Performático porque es espontáneo y al mismo tiempo por que conlleva ciertas pautas de realización, el tablero con las mismas reglas, casi siempre algo para beber y comer y no se puede jugar solo, la invitación y toda la bienvenida es parte del juego en un núcleo social como el familiar o el de amistad. Y no sólo esto, pues ese acto contiene más que pautas, contiene las maneras de ser y de creer. Diana Taylor lo resume en una frase:

Aprendemos y transmitimos conocimiento a través de las acciones encarnadas, los agenciamientos culturales y las elecciones que hacemos. Para mí, la performance funciona como una episteme, una forma de saber, y no como un mero objeto de análisis.⁵⁶

Se toma esta frase y el acto en sí del juego con sus costumbres, como un mensaje completo, una puerta al conocimiento de una cultura, de las formas de convivencia y comunicación. Es decir, en un acto cultural cotidiano, se podría acceder al funcionamiento de una cultura y su cosmovisión. Dicho de otra forma, desde un acto tan simple como tomar café se puede conocer una cultura ajena. Es lo mismo que plantea Huizinga y reconoce Caillois cuando enfatizan la interrelación cultural de los juegos con la cultura. La etimología que Victor Turner entrega en su libro *Del ritual al teatro: La seriedad humana del juego*, contribuye al entendimiento de performance cultural como conocimiento que se traspasa de generación en generación. Turner toma el término del idioma francés *parfounir*,

⁵⁶Ibid. Op. Cit. pág.16.

que significa hacer algo completamente, llevar a cabo por completo⁵⁷. Entonces la performance es un acto completo, y el saber hacer puede ser transmitido desde la experiencia, desde la acción y de generaciones en generaciones⁵⁸. Por eso hay juegos que se mantienen con el tiempo, comidas que se realizan casi de las mismas maneras, se baila o se goza parecido entre los humanos.

El desafío que va a la realización práctica es el siguiente: ¿Cómo se lleva un acto cultural, cotidiano a una escena performática? ¿Cómo invito al espectador a vivir una experiencia performática de una cultura en particular?

2.2.2. Entrar en el trance del juego del teatro y la música

Permitir jugar: libertad y voluntad

Jugar implica una voluntad, una cierta libertad para decidir y aceptar las reglas propuestas. Johan Huizinga define el juego como:

un acto libre ejecutada “como si” y sentido como situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo puede absorber por completo al jugador, sin que en ella haya algún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y de un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido de reglas y que origina en asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual.⁵⁹

Si se hace el ejercicio de comparar el teatro con esta definición, es como si se estuviera casi describiendo un acto teatral. No por casualidad se dice que

⁵⁷ Turner, Victor 1982. *From Ritual to theatre*. The human seriousness of play. Nueva York: PAJ. Publications, 1982, pág. 14.

⁵⁸ Ibid. Op. Cit. pág. 22.

⁵⁹ Huizinga, Johan. 2007. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial/Emecé Editores, 2007, pág. 27.

el actor “juega” un papel, en francés *il/elle jou (e)*, o en inglés *he/she play*. Los actores juegan, son poetas inmersos en un mundo diferente con otras reglas y son “como absorbidos” por sus personajes y por el mundo teatral. El espectador entra también en ese encuentro con un rol y con una presencia en el juego. Es un jugador también, aunque las reglas indiquen que su acto es sentarse en el teatro y observar. El acto teatral en su esencia invita a un grupo de personas a compartir tiempo y espacio. Esta invitación, libre, requiere de la voluntad de todas las partes para ser realizada. La voluntad principal del espectador es aceptar las condiciones propuestas en el acto, asumir que se está en un juego y dejarse llevar por la acción. En el fondo aceptar el acuerdo tácito de que lo que se está experimentando es un juego.

Algo similar sucede cuando hablamos de la música, los cantos y los juegos que implican ritmos o diálogos. La poesía misma, dice Huizinga, “se halla más allá de lo serio, en aquel recinto, más antiguo, donde habitan el niño, el animal, el salvaje y el vidente, en el campo del sueño, del encanto, de la embriaguez y de la risa.”⁶⁰ Un capítulo completo le dedica a la poesía, pues en toda cultura ella existe, forja la liturgia, los dramas, las obras teatrales y es un “juego de sociedad”. “El poeta es vates un poseso, lleno de Dios un frenético. Es el que sabe; *scha'ir*, como le llaman los viejos árabes.”⁶¹ Comenta el frenesí, el éxtasis que se

⁶⁰ Huizinga, Johan. 2007. *Homo ludens*. Madrid: Alianza Editorial/Emecé Editores, 2007, págs. 153-154.

⁶¹ Ibid. Op. Cit. pág. 154

apodera de los poetas, cantantes que parten alternando sus palabras siguiéndose rítmicamente, parecido al canto bizantino en una liturgia ortodoxa.

El concepto de *Tarab* se debe, de hecho, a la era antes del Islam, y fue evidente especialmente en el campo de la espiritualidad y la poesía⁶². El investigador Yusuf Eid dijo al respecto: "Encontramos el arrebatamiento claro en su poesía y la resonancia resuena en sus sentidos".⁶³ El *Tarab* como concepto, que se comenta en este apartado para relacionarlo con la actividad teatral, tiene un origen desde la palabra, la melodía de un verso entonada con las emociones y el modo adecuados generan un éxtasis. El fenómeno del *Tarab* se refleja en la improvisación y la libertad en el canto y el uso prolongado de suspiros y melodías. En cuanto a la música instrumental llegó en forma de la llamada *Taqsim* (improvisaciones instrumentales).

El *Tarab* es un estado de introspección e interacción emocional y sentimental buscada por el cantante y el músico que no puede ser sino un acto libre y con la voluntad de aceptar la existencia de otro. El *Tarab* no existe si el cantante (poeta) no está con todos sus sentidos entregándolos al oyente. Por ejemplo, el cantante busca utilizar los suspiros prolongados y los *Layali*. Se utiliza esta última palabra que también significa noche, para cantar y preparar el estado del modo y el estado interno del que canta, para experimentar antes de recibir al

⁶² Ben-Ahmad, Al Mahdi. Arab Music Magazine. Arab music magazine. [En línea] [Citado el: 28 de enero de 2019.] <http://www.arabmusicmagazine.com/index.php/ar/2012-03-12-12-52-35/539-2015-08-02-14-39-01>.

⁶³ Eid, Youssef. 1993. *El viaje del Tarab en los países árabes*. Beirut: Dar al Fikr, 1993, pág. 5.

receptor y así reflejar el ritmo en su alma. Quizás una de las ventajas de la música árabe es que es un santuario donde cada modo (escalas musicales estudiadas con un fin emocional) tiene su influencia en el alma y genera emociones especiales en el receptor.

La diversión y el placer a través de la buena poesía y el hermoso canto es un fenómeno inherente a la música. Se puede lograr en las artes que dependen del sonido. El poeta es entrenado por su hermoso reparto y, por lo tanto, emite un sonido cargado con los significados que son capaces de elevar. La semántica se convierte en lugar de experimentación a través de imágenes poéticas, metafóricas y otras herramientas de estéticas rítmicas. La palabra encapsula sonido y significado. Al recitar, o al entonar un texto un poeta es quien marca el ritmo y media un estado. Entonces el *Tarab* se podría encontrar también en la palabra declamada. Así el goce musical, que depende del ritmo, del sonido, la destreza del intérprete y la atención activa del oyente puede expresarse a través de un poema como imagen transmitida por palabras melódicas. Esta descripción del *Tarab* hallada en la recitación de la palabra hace pensar en el posible encuentro del estado de *Tarab* en el teatro ¿Dónde se unen el goce teatral y musical? ¿Podría entender el fenómeno del *Tarab* en el teatro?

Si se intenta encontrar el fenómeno del *Tarab* en el teatro habría que reconocer la palabra como melodía. El teatro en su palabra, en su poesía refleja a través del cuerpo del actor el sonido vibrante. Igual que un cantante el actor se

prepara con sus metodologías, inmerso en sus “gemidos” para entregar las emociones al espectador.

Invitar a jugar es invitar a ser libres actuando dentro de un marco de normas y límites temporales. Cuando uno entra al teatro, entra libremente en un acuerdo tácito aceptando el lugar del espectador. Ahora bien, el desafío sigue en pie ¿Cómo invitar al juego, al acto, a hacer sin obligar? ¿Cómo apelar a la voluntad del goce colectivo? Se deja de disfrutar o “entrar” en un juego sobre todo cuando no se está de acuerdo con las reglas. Es decir, en una obra participativa puede ser completamente legítimo no querer participar activamente, sino que querer ver y disfrutar tranquilamente la obra desde el asiento. Por eso, los niveles de participación pueden ser muy profundos como superficiales, pero ¿Cómo se hace para que no sean violentos y que simplemente dejen abierta las puertas para el que quiera jugar pueda hacerlo libremente?

CAPÍTULO III: EL TIEMPO Y SU PERCEPCIÓN DURANTE EL GOCE, EL TRANCE Y EL *TARAB*.

Las definiciones, reflexiones y planteamientos sobre las formas de aceptar el cuerpo del otro en escena y los actos cotidianos culturales vistos como performances sociales que generan conocimiento se entrelazan con la hipótesis planteada para la obra práctica de este trabajo. Esta hipótesis parte por proponerle al espectador la existencia en el espacio escénico, dramático, poético y/o sonoro para abrir las posibilidades del goce. Es decir, que se podría compartir el goce extendiendo la posibilidad de estar o actuar, hacer algo en común en un espacio a través de un acto performativo cultural como jugar, tomar café o cantar.

Al plantear esta forma de encontrar el goce, es indispensable hablar del tiempo. Las leyes de la física aclaran que el tiempo no existe sin movimiento de masa y además es relativo.⁶⁴ Un hombre que tiene 50 años percibe el tiempo más rápido que un niño de 1 año. Cumplir 2 años sería vivir una vida completa, porque se vive un año más de existencia, que es la misma cantidad de existencia que ya vivió ese niño de 2 años. En cambio, cumplir 51 sería vivir 1/50 más y eso equivale sólo al 2% de la vida del hombre de 50 años. El tiempo se relativiza a los ojos de un bebé o a los ojos de un adulto dada la experiencia de tiempo de

⁶⁴ Penrose, Roger. 2006. Espaciotiempo. El camino a la realidad. Barcelona: Random HouseMondadori S.A., 2006, págs. 525-563

existencia, la persona de 50 años percibe el tiempo mucho más rápido que el pequeño.

Lo que se propone en la práctica está sujeto a reacciones del público. Por lo que el tiempo del mundo de la obra transita por el tiempo de la física material donde se hayan todos en común. Hay constantes choques entre realidad común y realidad teatral. Choques de espacios-tiempos escénicos. ¿A partir de qué definiciones de tiempo se ha construido la obra *Doulab La Rueda*? Y ¿Cómo se percibe el tiempo cuando se busca un goce compartido?

3.1. El tiempo en las últimas décadas en el teatro: descripciones del teatro posdramático.

En el teatro pasa que el tiempo puede ser relativo, y pueden ser muy diversas las razones por las cuáles el tiempo se siente dilatado, o veloz. La acción (el movimiento) evidencia el tiempo (su percepción). Según Hans Thies-Lehmann es difícil de medir porque está sujeta a la experiencia y la percepción individual. Por eso la concepción del tiempo en las artes es compleja y muy variable desde las definiciones del teatro posdramático y dramático.

Lehmann, ordena las concepciones del tiempo en el teatro dramático y las compara con el teatro posdramático buscando integrar las nuevas prácticas del nuevo siglo y entrega marcos de definiciones para el análisis del tiempo en el

teatro y toma como punto de partida el análisis de las capas temporales en el texto. Esta categorización se puede resumir en la siguiente tabla⁶⁵:

TABLA 1: EL TIEMPO EN EL TEATRO SEGÚN EL *TEATRO POSDRAMÁTICO* HANS THIES-LEHMANN.

En la dramaturgia escrita	El tiempo puede estar concentrado, en una palabra. O una época entera puede ser pulverizada en una palabra
El tiempo del drama	Es el aristotélico basado en la secuencia de acontecimientos. Se haya el formato de inicio, desarrollo, final que conforman las etapas temporales de una obra.
El tiempo de acción ficticia	El universo imaginario, independiente del tiempo de representación y el tiempo de la realización escénica.
Dimensión temporal de la escenificación	Engloba la esfera atmosférica y el espacio mismo que posee un ritmo único de tiempo (luces de día a noche) v/s la mente del individuo y su realidad mental.
Tiempo histórico	Personajes e historias pasadas y tiempo histórico del autor que influyen en las épocas en las que se realizan las acciones.
Tiempo del “performance Text”	Tiempo sujeto a la relación entre teatro y público como proceso social. Tiempo teatral y

⁶⁵ Tabla de fuente propia que resume la categorización que Hans Thies-Lehmann realiza en su libro *El teatro postdramático* sobre el tiempo y su percepción. Referencia completa: Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Tiempo. El teatro posdramático*. Murcia: Paso de gato, 2013, págs. 299-344.

	tiempo fuera de lo teatral son parte del tiempo completo de la existencia.
“El Otro Tiempo”	Habla del desmoronamiento del tiempo dramático entendido como un tiempo secuencial lógico de acontecimientos en unidad temporal y dramático. Beckett y el tiempo distorsionado, fragmentado, inmesurable, “la realidad de un personaje es una proyección de otro, su tiempo no es claro ni “identificable”.
Relatividad del tiempo	Se convierte en una nueva estética del tiempo en el teatro y afecta a las formas de escritura del teatro. Formatos de cartas, narración en prosa, etc. (Heiner Müller)
Lógica épica	Desaparición del foso de la orquesta que implica el rescate de una colectividad en el plano de la reflexión.
“Cristales de tiempo”	imagen-movimiento/imagen-tiempo
Estética del teatro posdramático	Idea de la pérdida de un marco temporal versus una lógica dramática dónde el espectador entra al tiempo onírico y deja su espacio temporal.
Estética de la duración.	Dilatación/estrechez, distorsión del tiempo percibido a través de la repetición; velocidad y/o simultaneidad.

3.2. El tiempo cuando acepto la existencia del otro en el espacio dramático.

De la tabla anterior se destaca un tipo de categorización del tiempo que es acorde a la búsqueda y a la posible manera de percibir el tiempo en una obra en donde se considera al otro primordial para la continuidad de la obra, para su existencia y para llegar a un goce, o algún tipo de éxtasis. Catalogado como “tiempo del performance text”, sugiere que el tiempo de la obra se extiende al tiempo del público integrando la existencia de todo. En el fondo, se basa en que el tiempo de la acción está sometida a un tiempo de respuesta, por lo que la espera de la reacción de otro cuerpo ante una invitación hace parte de la percepción completa del tiempo teatral.

Por ejemplo, en la obra de Nassim Soleimanpour, *Conejo Blanco Conejo Rojo*, la actriz, y todo el público tuvo que esperar a que las docientas y tantas personas se enumeraran, podrían haber sido sólo 20 y la percepción de ese momento hubiera cambiado. Hay varias preguntas que la actriz le hace al público y tiene que esperar la respuesta para continuar. Otro ejemplo es el de *Trama Lana*; al final de la performance, la intérprete performer lanza una bola de lana, y hay que esperar el tiempo que sea para que alguien de vuelta tome la lana y la tire de vuelta para unirse a la red y compartir el momento del goce lúdico a través de una lana.

Aceptar el cuerpo del otro es aceptar su propio tiempo. El tiempo y la memoria individual y colectiva aparecen en el mismo instante como el tiempo concreto complejo y enredado. La percepción del tiempo cambia cuando se invita responder, cuando hay que esperar al otro, se tensan los espacios-tiempos que chocan, el espacio-tiempo donde ocurre el teatro y el espacio-tiempo donde el cuerpo efectivamente existe en materia.

3.3. La percepción del tiempo en el goce, trance y *Tarab*

Se tomarán en cuenta nuevamente los conceptos que se han definido en el capítulo II de este trabajo de investigación. El goce, el Tarab, el trance, catarsis, ¿Cómo se percibe el tiempo cuando se goza, cuando se está en un trance?

Muchos trances rituales y puestas en escena son descritos y estudiados por investigadores como Richard Schechner, Keith Johnstone, Magaly Muguercia. Estos autores usan ejemplos muy similares de la cultura haitiana: los rituales vudú. Hay descripciones en común sobre la percepción del tiempo en el trance. Muchos de los poseídos por las deidades no recuerdan el acto, ni lo que hicieron ni como lo hicieron, por lo que no tienen percepción de un tiempo pasado ni de su duración. Una reflexión inmediata surge, ¿Si no se recuerda algo, el tiempo no ha pasado? ¿El tiempo se relaciona a la memoria? ¿Cuál es el tiempo presente si no existe el tiempo pasado y cómo se proyecta? Estas preguntas se

entrelazan con las reflexiones del musicólogo británico Simon Frith que abre la pregunta hacia la percepción del tiempo en la música:

Para San Agustín, nuestro sentido del tiempo depende de tres funciones que tiene el espíritu: "espera, atiende y recuerda". Y esto es lo que medimos cuando utilizamos metáforas espaciales: "Un futuro largo es la larga expectación del futuro", "Un pasado largo es un largo recuerdo o memoria del pasado". Pero incluso aquí la metáfora espacial se presta a malentendidos: la memoria y la espera no son tanto largas como plenas, la memoria de algo que ocurrió hace mucho está más grabada que un recuerdo reciente; cuanto más lejos está el futuro, más grande es el tamaño de la expectativa. La pregunta que esta perspectiva plantea -una pregunta bastante peculiar- es la siguiente: ¿cuánto dura el presente? Más específicamente, ¿la música puede extender el presente? La respuesta, que no es después de todo tan peculiar, es que si "el presente" se define actualmente por la cualidad de la atención, entonces la música expande el instante al enmarcarlo. Y es precisamente esta "atención temporal" lo que define el placer de la música.⁶⁶

A diferencia del tiempo amnésico que viven algunos en trances vudúes, Frith pone en relieve el poder temporal que evoca la música: la "atención temporal" del presente. Es justamente el tiempo consciente de la existencia mutua en el presente dónde se encuentra el placer de la música. La improvisación, la melodía, el instante de sonido no es ni recuerdo ni expectativa, es el estado de presencia. Ese estado de presencia con otros encuentra su espacio en el tiempo lo que deriva al placer de existir en el instante. Goce desde un lugar temporal que se manifiesta por la escucha enmarcada en compases temporales. El sonido es vibración temporal. Es el instante que se manifiesta, "la música estructura al tiempo"⁶⁷. En este sentido, una melodía escuchada no

⁶⁶ Frith, Simon. 2014. *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós, 2014, págs. 267-268. Las comillas dentro de la cita de Simon Frith son de San Agustín, *Confesiones*, trad. de Pedro Rodríguez, Madrid, Alianza, 1990, Libro XI, sección 14; y véase sección 24, pp. 329,337-338.

⁶⁷ Ibid. Op. Cit. pág. 268

depende de la duración de los compases, sino que de los matices, acentuaciones y ritmos que evoca y además del bagaje del oyente mismo. Frith lo resume claramente:

el tempo musical no es algo que está objetivamente en la música (la programación de un metrónomo, las pulsaciones por minuto), sino un efecto de la "sensibilidad auditiva" del oyente.⁶⁸

Entonces el tiempo puede tener diferentes percepciones dependiendo de quién escucha. Así, el tiempo se marca por el sonido que culturalmente se conoce o se percibe. Por ejemplo, la velocidad no necesariamente depende de tempo musical de la partitura, si no que puede estar designada por un énfasis sonoro particular o por cortes, silencios o variaciones en el volumen del sonido. Así la rapidez del tiempo musical no se manifiesta objetivamente, sino que auditiva o perceptualmente. En el fenómeno del *Tarab*, la escucha activa es la que mantiene esa consciencia temporal de la presencia. El que canta o toca e improvisa, escucha por primera vez el sonido, y el oyente escucha por primera vez la música. Los presentes en el acto se encuentran en una nivelación temporal, (que puede durar pocos segundos o muchos minutos) pero que perciben juntos.

El tiempo en la música, o en un estado de trance o *Tarab* se desvinculan del posible tiempo objetivo y medible, y se convierten en tiempo perceptivos a través de la materia. El tiempo no se percibe cuando las máscaras vudú están puestas, el tiempo se convierte en sonido, que puede ser rápido o lento y tener

⁶⁸ Ibid. Op. Cit, pág271.

la misma duración cuando se escucha, el tiempo se transforma con los demás cuando se presenta en la escena, se transitan tiempos personales como tiempos colectivos y se concientiza el tiempo presente de la existencia.

3.4. Sistemas de información en tiempo real y el teatro

El Tiempo Real en el teatro es comparado con el Tiempo Ficticio. El tiempo real corresponde al tiempo reloj en el que estaría el público observando una presentación escénica, es decir el momento preciso en el que se está compartiendo el evento de ver una obra. Y el tiempo ficticio es el tiempo en el que se “cuenta la historia” o la forma temporal en la que se narra algo, desde el primer hasta el último evento. Por ejemplo, la temporalidad Aristotélica es progresiva, se define con inicio, desarrollo y final y para este estudio se pretende expandir este concepto para poder fundamentar en la práctica la incorporación de la participación del público en tiempo real.

Si se considera el acto teatral como un acto social (como lo desarrollamos en el capítulo I) o como un ritual que está inserto en un contexto particular (ver capítulo II), podemos hablar de que éste es un “pequeño” sistema. La noción de sistema, comúnmente muy utilizada y transversal a las diferentes disciplinas, es un concepto ambiguo y puede sonar vago, pero tiene una potencia unificadora y de integración. Pues si tomamos la definición más corriente “un sistema es un

conjunto de elementos en interacción”⁶⁹, una ciudad es un sistema, una célula es un sistema, un software es un sistema, un rito es un sistema, un acto social es un sistema y, por lo tanto, el acto teatral es también un sistema. Eso sí, hay que aclarar que el acercamiento de la idea de que el teatro es sistémico está muy lejos de un acercamiento a la noción de sistemático. Ya que lo sistemático apela a las acciones secuenciales (una cosa después de la otra) detalladas sin dejar espacio a la incertidumbre o al azar o bien, a lo que acontezca.

Ahora, si tomamos el concepto de Tiempo Real como se definen en los sistemas operativos (como los softwares), podemos tener otro punto de vista que enriquece la reflexión. Un sistema de tiempo real tiene dos características principales:

1. Se produce en un tiempo determinado (sin importar si el resultado es correcto)
2. Debe responder ante estímulos generados por el entorno dentro de un periodo de tiempo finito.

Es decir, un sistema en tiempo real interactúa con el entorno (mundo físico real) adquiriendo estímulos y estados del entorno y generando una Acción sobre dicho entorno⁷⁰. El mundo en el que todos compartimos (tiempo-espacio delimitados

⁶⁹ De Rosnay, Joël. 1975. *Le Macroscopie. Vers une vision globale*. Paris: Éditions du Seuil, 1975, pág. 92.

⁷⁰ Jimenez, Luis M y Puerto Menchon, Rafael. 2017. *Sistemas Informáticos en Tiempo Real: Teoría y Aplicaciones*. S.I: Universitas Miguel Hernández, 2017.

por normas sociales comunes, aseveraciones comunes), es afectado por nosotros como el mundo entero afecta a nosotros. Vivimos en un sistema complejo, en el cuál nuestras acciones podrían influir en todo, todo el tiempo.

El tiempo real es el deseo de que no se pierda nada, trata de lo que está sucediendo. No se refiere a la información que se recauda por lo que ha tenido lugar o hechos que han ocurrido si no, que se refiere a la información recaudada que está sucediendo. “La noticia del tiempo real significa darla mientras está sucediendo”⁷¹. Tras estas definiciones surge una duda clave: ¿Toda presentación escénica está construida como sistema de tiempo real?

Por un lado, se podría decir que sí, evidentemente todo el teatro sucede en un sistema de tiempo real, ya que, si ponemos de supuesto que al mismo tiempo en que la obra que se está dando, un terremoto derrumba el teatro, podemos todos morir. El entorno ha afectado a la obra. Pero no es lo mismo decir que el teatro sucede en un sistema de tiempo real a decir que la obra es un sistema de tiempo real que vive a través de los estímulos del entorno.

Pongamos un ejemplo, supongamos que un teatro tiene butacas para 100 personas, pero en la noche de estreno sólo llegan dos espectadores, una madre y su hijo de 6 años. Los actores y el equipo técnico deciden realizar la presentación de igual manera, aunque haya un espectador, el *show* debe

⁷¹ Cendeac. 2008. Heterocronías Tiempo, Arte y Arqueologías del presente. Cartagena: Cendeac, 2008

continuar. Así que conversan con la madre, que un poco avergonzada acepta a quedarse y ver la obra con su hijo por respeto al acto y a los artistas, recordemos que son los únicos espectadores. En la mitad de la función, el hijo de 6 años le dice a su mamá que quiere ir al baño urgentemente. Pero la madre, no lo deja, pues son los únicos espectadores del acto y porque: ¿Cómo van a interrumpir el tiempo de la función? ¡Qué vergüenza! La obra no está construida como sistema de tiempo real, el tiempo que comparten los espectadores con los actores no es el mismo. Son tiempos diferentes, que no permiten la existencia de todos en el espacio-tiempo. Cada cual está en su “mundo”, en sus propias leyes físicas. Entonces vuelven las preguntas que irrigan la discusión desde los primeros capítulos ¿Cómo puedo vivir un goce sin existir? Porque ¿dónde existe el tiempo del otro?

La madre y su hijo no existen en escena, claramente tienen el poder de parar la función para ir al baño si tienen el coraje o la poca vergüenza para hacerlo. Pero sus cuerpos no pueden implicarse en la puesta en escena, no pueden interactuar, ni en el drama ni tampoco en el tiempo teatral. Es decir que la obra, en este ejemplo, no requiere estímulos del entorno ni genera acciones en el entorno para sobrevivir como sistema. Aunque vayan al baño, ¿cómo se haría? ¿Las escenas se pausarían, o seguirían sin ser interrumpidas como en una película? Sus cuerpos o lo que hagan está fuera del espacio-tiempo teatral, sus cuerpos son ignorados, su libertad ignorada, dicho de otra forma, sus acciones no tienen implicancia en la dramaturgia.

En rigor todos estamos en el mismo espacio-tiempo y somos afectados por el entorno. Si la madre pide permiso, disculpas, podría llevar a su hijo al baño. Pero ella y su hijo siguen sin existir en el espacio-tiempo propuesto de la dramaturgia.

Con esta reflexión se busca entender desde otra definición lo que podría generar el teatro, los espacios-tiempos en los cuáles se podría invitar al espectador y cómo una obra podría ser construida en base al entendimiento básico de un sistema en tiempo real. Una obra construida y pensada como sistema de tiempo real, que pueda interactuar en diferentes niveles de comunicación con el espectador. Entendido de esta forma, el acto teatral se podría alinear con la forma de pensamiento que propone Humberto Maturana llama la autopoiesis: “El observador es un sistema viviente, y el entendimiento del conocimiento como fenómeno biológico debe dar cuenta del observador y su rol en él”.⁷² El teatro visto como una célula tendría la función de intercambiar, interactuar y de regenerarse con el entorno. Eso asume la condición de vivo en la que se encuentra el entorno completo y la obra en sí. No se asume como algo separado del tiempo ni del espacio ni de otro.

⁷² Maturana R., Humberto y Varela, Francisco. 2003. *El árbol del conocimiento*. Buenos Aires: Lumen/Editorial Universitaria, 2003, pág. XIX. Prefacio escrito por Rolf Behncke.C.

CAPITULO IV: *DOULAB: LA RUEDA*

Los capítulos anteriores han servido de marco teórico para entender algunos conceptos como el goce, el trance, el Tarab, la aceptación del otro en escena, los rituales culturales vistos como performances generadores de conocimiento y el tiempo en el teatro visto como sistema de transmisión de información en tiempo real. Todos estos temas están conectados con diferentes partes del proceso creativo de la obra Doulab y forman una red de conectores que soportan el mundo de la obra.

Si bien aparecen en la primera parte del trabajo como tópicos, de primera vista, separados, este capítulo en primer lugar tendrá como objetivo relacionarlos con el trabajo práctico y entrar en la especificidad de las decisiones directorales, actorales, escenográficas, espaciales, semióticas y temporales para mostrar el grado de reflexión y profundización sobre los asuntos. Y en segundo lugar presentar la reflexión sobre las dificultades encontradas y las nuevas cuestiones que salen a raíz de la construcción de la obra.

4.1. Reseña del mundo de la obra.

El mundo de la obra tiene como contexto histórico y espacial el Líbano. Un país dividido por la guerra de sus vecinos desde 1970 a 1990 el partido de

derecha cristiana está en contra de los izquierdistas cristianos y musulmanes y contra los campamentos de refugiados Palestinos. Comienza un enfrentamiento sobre todo en el sur del Líbano. La guerra civil deja 200.000 muertos y desaparecidos. En este contexto, una familia sirio-libanesa ve su futuro y el de sus hijos complejo y deciden salir de su país. Pasan por España y llegan a Chile gracias a la ayuda de familiares autoexiliados y amigos. Se comunican a través de cartas. La obra busca transitar por 3 culturas y generar conexiones objetuales, musicales e históricas a través de un tablero de juego como dispositivo escénico que genera la posibilidad de un encuentro participativo entre intérpretes y espectadores. La invitación al público es a reflexionar sobre sus orígenes y cómo una cultura como la árabe se relaciona con otra como la chilena.

Personajes:

- Tayta Alice: La abuela de los jóvenes que organizan el encuentro. Portadora de recuerdos y anécdotas. Viene como mensajera para recordar las reglas de un juego que no recuerdan otras generaciones.
- Anfitrión: Nieto de Tayta Alice, Prepara el encuentro, recibe a los invitados, él es el anfitrión de la casa, invita a las personas y media entre el juego y la historia, el español y el árabe.
- Oudista y cantora: son primos del Anfitrión y sostienen la acción dramática con la música. Dialogan con el acontecimiento y generan el ambiente sonoro.

4.2. Descripción del proceso de creación y lugares de inspiración.

Desde la penumbra y el olvido despertó una anciana que caminó hacia mí pidiendo ser recordada. Es la portadora de cultura, portadora de recuerdos e historias de personas obligadas a salir de sus casas. Una conjugación de pañuelos, velas, melodías con aromas a café e historias de tinta marcadas en un papel que viajó sobre el mar tomaron forma y tejieron el universo de la obra.

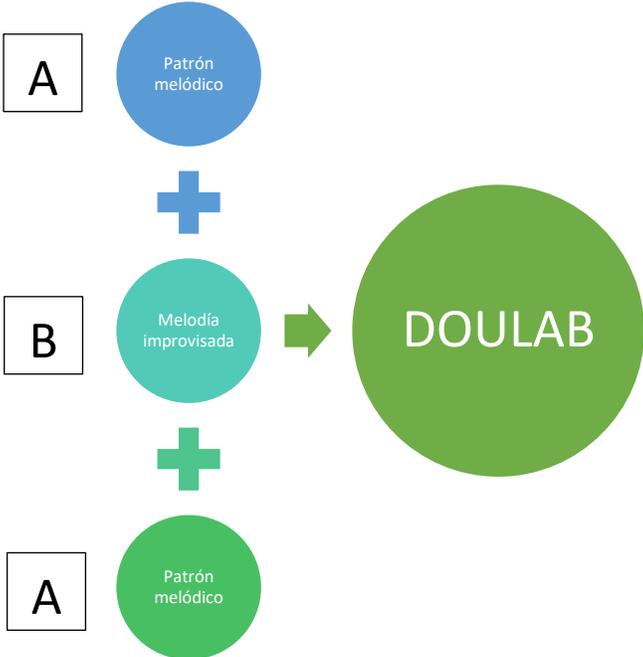
Cuando se es hija de migrante, obtienes pedazos de otros que a veces chocan con la imagen de ser que exige la sociedad de acoger. Recogí cuentos mágicos de tierras divinas y bendecidas que nunca he visto u olido. Son fragmentos de sueños ajenos que me hicieron yo.

La migración es una carga, a veces voluntaria y a veces obligada, que se disipa de generación en generación. Es la ventana a un choque violento de colonización cultural, una lucha por ver prevalecer creencias y ritos por sobre otros. ¿Qué signos culturales se mantienen? ¿Cuáles colonizo? ¿Cuáles adopto? ¿Habrá maneras de intercambios sin genocidio cultural, sin cortar pedazos sin buscar un poder sobre otro sino buscando una elección voluntaria?

Doulab es la creación de un choque constante. Cuando pensé en el qué ¿de qué hablaré? Y el cómo ¿cómo lo haré? El proceso de este trabajo partió

primero desde mis inquietudes sobre la música fusión chileno-árabe, la guerra en Siria que duró 8 años (desde 2010) y la comunidad de árabe-palestina de cristianos ortodoxos que cumplió 100 años de existencia, materializada a través del patrimonio de la Catedral Cristiana Ortodoxa del Patriarcado de Antioquía, en dónde han luchado culturalmente para subsistir ante la exterminación étnica realizada por el estado de Israel. Mi inquietud fue, cómo replanteo la cuestión de la migración, sin recurrir al odio o al sentimiento de resentimiento. Cómo puedo traducir la poderosa transición de una cultura a otra a escena. El primer pie de apoyo para la creación fue la música. La repetición, la improvisación cíclica y el *Tarab*.

ILUSTRACIÓN 2 ESQUEMA SIMPLE DEL SISTEMA DOULAB (RUEDA)



Doulab significa rueda, y también se le designa a una estructura musical en la que los intérpretes improvisan entre una melodía conocida. Es un patrón melódico que se repite (A) y cuando termina se entra a la improvisación (B). Ya se ha definido que *Tarab* se puede vivir a través de la escucha activa y recíproca entre el espectador y el intérprete y que surge también en momentos de improvisación melódica. Esta estructura aporta de dos maneras alimentando las posibilidades de entrar en goce musical, desde el goce de la repetición de la melodía, que se puede volver conocida, cercana y familiar y desde el goce de la única oportunidad de escuchar la melodía que aparece desde la improvisación.

Es muy apasionante conocer que esta forma simple se repite en otras culturas, y hasta tiene el mismo nombre. El hecho de repetir algo conocido y atreverse a conocer algo nuevo es una forma que se encuentra en varias culturas. En la cueca chilena existe el mismo concepto de Rueda, en la que se improvisa una letra en 8 sílabas mientras corre la rueda y donde cada participante tiene su turno. Funciona como un juego, con reglas claras de participación. Por otro lado, Los mapuches también tienen esta estructura en dónde espontáneamente se juntan personas con sus instrumentos (a cantarle a la lluvia, o al momento de encuentro) y se repite un patrón de sonidos mientras se improvisan cantos con sentido de contexto y cuentan historias además de los contextos de reunión social o espiritual como el *wetripantü*, *ñeikurewen*, *machitún* o *mafun*⁷³.

⁷³ José Alberto Velásquez Arce, *Patrimonio Musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela*. 2017. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, págs. 188-210.

Los árabes llegaron a España al área de Andalucía y se quedaron desde el año 710 hasta el año 1400, integrando e imponiendo algunas características de su cultura. Influyeron tanto en el lenguaje como en la comida, la manera de bailar y de cantar. La raíz de la música española folklórica como lo es el flamenco y hasta los cantos gitanos nómades tienen raíces arábicas, desde el antiguo Egipto. Estas manifestaciones culturales han traspasado barreras geográficas y temporales manteniéndose en ciertos planos y mutando en muchos otros. Esta raíz, llega hasta Chile a través de la época de la colonización en donde los españoles llegaron a tierras americanas e invadieron territorio, mapuche, aimara, y selknam entre otros. Las tradiciones musicales, también mutaron desde el folklore español hasta el chileno y se “transculturalizaron” con sonidos autóctonos.

La raíz cultural no es identificable ni única y el mundo parece entrar y salir cíclicamente en situaciones que son similares a lo largo de la historia y en diferentes escalas. Alexander Deulofeu, formuló la *Matemática de la historia* en donde básicamente revisó los principales hitos de la historia de los grandes imperios y visualizó un patrón que redactó en lenguaje matemático y que apoya la idea que cada civilización o imperio cumple un ciclo comparado con los ciclos naturales de los seres vivos. O sea, las civilizaciones pasan por épocas de fraccionamiento, imperialismo y unificación en tiempos “predecibles”. El ciclo evolutivo comprende todos los órdenes de la actividad humana, es decir, que

hemos de considerar, además de un ciclo político, un ciclo social, artístico, filosófico, científico.

La música por otro lado une, genera reencuentro, moviliza el cuerpo de manera casi natural. Las ondas sonoras reverberan a través de los cuerpos y el oído que escucha aprecia los cambios de tonos, las melodías y los ritmos. La música permite ligar culturas y civilizaciones que tienen kilómetros de distancia. Evocan paisajes, emociones, historias, estados de ánimo y atmósferas.

Se buscó en *Doulab: La Rueda* el encuentro de lo diverso en lo unificado. Por eso la estructura A-B-A, constituye la base del funcionamiento del sistema de la obra (el juego y la música) en donde una melodía repetida puede ser familiar y se abre posibilidad a las melodías desconocidas (improvisación). A-B-A es una estructura que permite lo individual en la repetición colectiva. (encuentro de la unicidad en la diversidad).

Los primeros ejercicios prácticos fueron a partir del rol de directora-performer, en dónde ocupaba mi propio cuerpo para poner en escena mis ideas. Este hecho hizo que la acción performativa se volviera imagen, es decir el relato cobraba sentido a medida que se actuaba en escena. Primero acción luego relato, o, mejor dicho, el relato aparecía conforme se vivía la performance. El sentido performativo y el grado de improvisación hicieron que aconteciera y apareciera sin pedirlo o sin pensarlo mucho el personaje que completaría un vacío.

La Tayta (abuela) llegó en un principio como una abuelita con demencia senil. Una viejita no recordaba su historia y el por qué quería contarla. En este viaje el descubrimiento de los elementos que tenían significados se hacía cada vez que me enfrentaba a esta vieja sin memoria, que era en el fondo enfrentarme a mí misma tratando de buscar mi identidad, perdida en una historia experimentada desde el útero, pero sin conciencia de haberla vivido, perdida entre las pasiones de una cultura y la otra. El poco control, y el deseo de construir el espacio escénico con otros, en específico el espectador, generaron un reto. Y las mismas preguntas de Erika Fischer Lichte se entrelazan con mi trabajo ¿Se puede poner realmente en pie de igualdad a actores y espectadores?⁷⁴

Pareciera capricho el afán de integrar de algún modo al espectador, pero el objetivo no era que el espectador tuviera una acción a toda costa, sino que visibilizar su existencia, su posible contacto con el espacio construido para todos. Poner en énfasis el momento de compartir el respiro, o sea recalcar que estamos vivos y juntos.

Entonces trabajar con el desafío de integrar al público en escena fue un gatillador de varias decisiones. La abuelita surgió desde este desafío, como una portadora de recuerdos, una unificadora de mundos y realidades. La pregunta fue cómo hago que el público tenga la oportunidad, las ganas y la confianza para jugar, entrar a escena y participar de la obra, voluntariamente. La búsqueda

⁷⁴ Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

estaba relativamente clara al principio, pero seguía violenta. La presencia de la anciana invitaba a la gente a ayudarla, la presencia del café reunía a todos como excusa y había indicaciones que pedían al público realizar acciones. Ese fue el principal recurso para que el público se integrara, indicaciones sueltas repartidas en todo el espacio. ¿No estaba obligándolos? ¿No estaba manipulándolo todo? Sólo pedía que hagan acciones, y estas acciones no estaban completamente relacionadas entre sí ni contaban algo en particular. Además, faltaba un porqué, un para qué. ¿Para qué llegó esta anciana, para qué tener los elementos en escena, para qué pedirles que hagan acciones? ¿Qué los une?

Para crear una situación había que partir por desarrollar y profundizar la dramaturgia, las intenciones que soportan las acciones. Entonces se incorporó un viaje, tal como la música viaja de cultura en cultura, manteniendo sus notas, las personas viajan de lugar en lugar manteniendo alguna tradición que les recuerda lo bonito, lo que se gozó en su tierra. Un documental que había visto llamado *Latcho Drom*, fue un referente para la ilustración de lo que significa tradición musical y cómo se traspasa de un lugar a otro sufriendo todos los cambios sin embargo permaneciendo intacta en esencia.⁷⁵

⁷⁵ Gatlif, Tony. 1993. *Latcho Drom*. K.G. Productions, 1993. Este documental sigue a través de la música y la danza los pasos del pueblo gitano desde sus orígenes en la India hasta España. Es un viaje musical cultural y geográfico que prácticamente no tiene diálogos y toca la comunicación es a través de la imagen y el sonido de la música. Se puede ver en completo en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=sCy83zdljx4>

El arte es intrínseco a la persona que lo realiza o lo ejecuta. Pasa a través del cuerpo y el alma. Un método utilizado para el proceso creativo fue basado en el des/tejido de los primeros acercamientos al tema de la obra y a la deconstrucción de mis propias presentaciones musicales en vivo y de los objetos que escogí para trabajar. El ejemplo metodológico fue sacado de Ana Correa, bajo la producción de Yuyachkani, de la obra *La Rebelión de los objetos*, dónde se desteje el proceso creativo a través de la selección de objetos ocupados en otras obras, como por ejemplo las sillas de madera o el acordeón utilizados fuera de sus contextos funcionales para entregarles otros significados o para potenciar sus lugares de origen. La silla fue seleccionada para la obra porque inspiraba el trabajo de su padre que era carpintero, el acordeón utilizado bajo una regla de juego para deconstruir el significado del objeto.⁷⁶.

Este método me ayudó a entender de dónde vienen los objetos con los que empecé a trabajar, el café y el rakue (recipiente para calentar líquidos) de mi casa, el rito del juego, los pañuelos de baile de que se relacionaban con la transculturación que he vivido como hija de migrantes. Este des/tejido o descomposición de los objetos me llevó a indagar sobre cómo poner en escena el viaje que mi propia familia hizo para llegar a Chile. La profesora Mariana Muñoz, en el intento de guiar el proceso en el ambiente académico, me preguntó

⁷⁶Yuyachkani. 2016. *La Rebelión de los Objetos* - Ana Correa. YouTube.com. [En línea] Yuyachkani, 15 de mayo de 2016. [Consulta: 15 de mayo de 2018.] https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgl&t=2s.

si en la cultura árabe no existe un juego, que pudiera invitar al espectador a jugarlo con la Tayta para integrar las indicaciones que pedían al espectador hacer cosas. Y de ahí al siguiente ensayo, traje el Taule. El juego de mis tíos y mi padre, el juego del encuentro entre amigos, el tablero que abrió un portal y unió el pasado y el presente.

Me di cuenta de que el trabajo de develar el proceso creativo ayuda a entender por qué y cómo se llegaron a ciertos resultados escénicos y sobre todo a sacar lo que uno tiene en su mente, en su vida y sus inquietudes. Descubrí que los objetos albergan maneras de pensar y de vivir, sostienen una cultura entera. Por ejemplo, la acción de hacer, servir y tomar café es una performance cultural en sí misma que puede ser esta misma transmisora de información y conocimiento. Hay lugares populares en Siria en los que la borra es guardada, como borra madre con sus especias y a medida que pasa el tiempo adquiere un sabor especial y único ya que va siendo mezclada con la nueva borra, algo muy parecido al Kemchi a base de vegetales fermentados, que se pone en grandes jarras y se rellena con nuevo Kemchi pero sin quitar completamente el Kemchi madre. Este tipo de preparaciones implican tiempo y comunicación, implican formas dinámicas del traspaso del saber hacer. Es conocido que el *Bun* (borra) al ser machacada se le canta una melodía, que tiene su duración, y su historia. Este traspaso de saber popular, de boca en boca, marca el tiempo (la melodía repetida 3 veces entrega el tiempo exacto en el cual el café debe ser machacado y así obtener su grosor preciso) y otras melodías se cantan para saber cuándo

es el punto óptimo después de que el café haya sido hervido. Es como si el canto encapsulara el tiempo en el sonido y mandara la vibración adecuada para que, al servirlo, el invitado guste la música.

Además, develé que mi trabajo como cantante es uno de los lenguajes que puede proyectar relatos, las melodías son historias cantadas, mucho de la poética de canciones árabes, que he escuchado durante toda mi vida y he cantado por más de 10 años me inspiraron y han sido hilo para unir los puntos del relato. En la vida la muerte une, el olvido de ciertas costumbres y las ganas de encontrar los orígenes propios hacen germinar una necesidad de pertenencia, de incorporarse a un colectivo, una sociedad o una creencia. En este proceso, sigo pensando que me une con el que viene a mirar la obra, ¿cuál es mi invitación?

Una historia debía unificar el encuentro y guiarlo. En este punto las cosas se pusieron un poco confusas y muy complejas. Porque la dramaturgia se estaba creando en escena, pero los tiempos no se acomodaban para que esta surgiera orgánicamente, tenía que apresurar la creación para cumplir. Y las dudas eran muchas: ¿Cómo crear dramaturgia; sentada en el computador escribiendo mis olas de inspiración o en escena explorando? ¿Cómo algo funciona en escena, pero en el papel se lee fatal? ¿Qué es lo que queda impreso y lo que vive y por lo tanto cambia?

En un momento tuve que soltar mi lugar de directora performer para poder observar el acontecimiento en escena y traer a la Tayta y a su Nieto a actuar, a ver cuáles son los movimientos y las acciones que rigen este encuentro. El juego a través del tablero marcó la acción principal y delimitó el espacio escénico. La teatralidad funcionaba en diferentes niveles de realidad: realidad de juego del tablero y realidad de encuentro con el público. El tablero funciona como un portal dónde el público accede a la dimensión ficcionaria, al otro mundo, al mundo del teatro y del cuál puede ser parte. El relato se materializa en el tablero y se construye poco a poco y como dice José Antonio Sánchez en su texto *Dramaturgia en el campo expandido* “la supresión de la fundamentación trascendente de la realidad en la época moderna acentuó el protagonismo de los relatos como constructores no sólo de identidad sino también de realidad.”⁷⁷

Faltaba desarrollar de manera más delicada y sutil el juego. Que las indicaciones estuvieran construidas para que el público se anime a contar también su propia historia y que compartamos nuestros orígenes. Es decir que se abra la posibilidad para que nos comuniquemos, para que de alguna manera las historias de migrantes de hace un siglo, una década o del presente vivan a través del espectador presente, a través de su cuerpo y el espacio compartido. Porque al final eso es lo que nos une hoy, estar vivos. ¿Y entonces cómo

⁷⁷ Araújo, Antonio, y otros. 2010. *Repensar la Dramaturgia, Errancia y Transformación*. Murcia: Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010, pág. 34

aprovechamos ese momento de respiro? ¿Qué contarnos, qué recordar de nuestros ancestros?

4.3 Proceso de montaje y decisiones directorales

4.3.1. Fundamentación de decisiones espaciales

El comienzo del espacio teatral está afuera de la sala de teatro, la propuesta invita al espectador desde que espera para la entrada. La música se toca antes de entrar, con la finalidad de preparación, así como el cantante o el actor se preparan para entrar en escena, el tambor en el primer espacio marca el ritmo para preparar al espectador como parte del acto. En este primer espacio que llamé primera frontera, también le propongo al espectador interactuar con objetos simbólicos, por un lado, un mapamundi para que las personas marquen de dónde han venido sus ancestros y un buzón de cartas, para los que quieran, escriban una carta como si alguien querido estuviera lejos. Estas cartas tienen una probabilidad de formar parte de la función más tarde, por lo que esta primera frontera, da pistas del tema de la obra, abre la posibilidad de compartir algo íntimo por las cartas y luego algo colectivo por la música y el mapa que está a la vista.

Segunda Frontera, le llamo al espacio físico, en dónde sucede la acción de la obra propiamente tal, está caracterizado por ser “un espacio ritual” en el cual el público está invitado a tomar asiento en graderías puestas alrededor de una alfombra. El espacio invita a partir de un espacio íntimo, el actor que hace el ritual del café, lo prepara, lo sirve y lo ofrece en la alfombra y luego progresivamente

se abre a un espacio colectivo a través del juego del tablero que no sólo está físicamente en escena (el Taule) pero también es la escena misma. El tablero al centro se proyecta materialmente en el espacio y las casillas de madera, son casillas que delimitan el espacio de acción y el movimiento de la obra.

El último espacio, lo llamo la Tercera frontera, se abre y se cierra con el tablero de juego, es el espacio del azar, de las probabilidades, que de alguna manera hace que el juego inventado *Doulab: La Rueda* tenga vida propia. En el fondo, el tercer espacio es dado por el dado del tablero que genera una especie de teatro en el teatro y es el desarrollo mismo del juego.

Toda esta configuración espacial está ligada por un lado a una estética arábica, también encontrada en el arte islámico y en las tradicionales figuras cíclicas o sea circulares como los mosaicos de los palacios árabes. Esta disposición está también dada por el mismo número de las casillas del tablero que son 24. El contorno de casillas rodea la alfombra central en forma de hexágono en forma de réplica del tablero y recalca el concepto de Rueda, Doulab, lo que da vueltas.⁷⁸

⁷⁸ Para entender la composición espacial de una manera gráfica se invita al lector a revisar el Anexo 4.

4.3.2 Fundamentación de decisiones dramatúrgicas

La propuesta invita al espectador a ser parte de la obra, no por una cuestión caprichosa de vivir en colectividad sino de experimentar un goce colectivo. Un referente libanés guio mi proceso en la escritura del texto, sobre todo en las postales que fueron mutando desde personajes arquetípicos a personajes basados en la vida real. Este referente es Gibran Khalil Gibran, escritor, pintor y escultor que logra generar en su dialéctica una mayéutica como la que define Sócrates: dar a luz conocimiento. El lector puede reconocer un conocimiento nuevo a través de él mismo y entregado por el autor con simplicidad y sutileza. Hace que uno entienda sus ideas desde su propio ser. Cuando se lee a Gibran, uno se reconoce con la otredad, es decir se hace parte, o siente que es parte de esta dimensión poética como si uno mismo la habría ya experimentado antes. Él logra generar una dimensión “Universal” porque utiliza en casi todas sus obras personajes que no contienen características psicológicas complejas como Hamlet de Shakespeare, si no que utiliza figuras universales y en forma de parábolas las relata. (La madre, el profeta, el loco, el profesor, etc.). Sin embargo, sus temáticas son muy profundas y tocan a los intereses del ser humano caído y desolado y su búsqueda eterna del Amor. De esta manera quien lee el mensaje, el poema o la historia se siente identificado y activo. Hablo de un lector activo pues Gibran, al escribir con simpleza, pero con mucha profundidad da el espacio para varias interpretaciones sobre un tema. Pues no especifica un contexto sociocultural localizado ni económico o político: “Soy como tú, ¡Oh

Noche!, silente y profundo, y en el corazón de mi soledad yace una diosa en trabajo de parto; y en el ser que de ella está naciendo el Cielo toca al Infierno.”⁷⁹

La dramaturgia está escrita pensando en una dialéctica constante. El espectador se encuentra con preguntas que invitan a recordar y hacer memoria de lo propio mientras en escena se realiza un acto ajeno del cual alguien podría también identificarse. Ser parte o identificarse con algo puede gatillar sentido de pertenencia y sacar a flote emociones. Al principio como en medio de la obra, el actor o los medios como las cartas o mensajes interpelan al espectador buscando una respuesta, una reacción como en la vida, buscando la vida del otro en el espacio propuesto.

Por otro lado, por la composición de la obra vista como un sistema de procesos en tiempo real (ver Capítulo III), permite una puesta en escena que abre la puerta de la co-creación dramática, pues se ve afectada por las consecuencias del entorno. El espectador tiene la posibilidad de escribir una carta a sus seres queridos, escribir un insulto. En rigor, las probabilidades de que todos los espectadores participen son bajas, pero tampoco es el objetivo. El público, voluntariamente puede aportar hasta con una palabra y eso es suficiente para entregar el espacio a una dramaturgia compartida, vista todos al mismo tiempo por primera vez.

⁷⁹ Gibran, Gibran Khalil. 2002. *The Madman*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 2002.

Estas instancias de participación están además ancladas por el azar porque el dado de Doulab no se altera y como consecuencia la historia y las casillas en las que caen los jugadores son siempre diferentes. La dramaturgia también cambia de función en función. Se mantiene eso si el cuerpo principal de la historia, poniendo una regla en el juego Doulab para que los jugadores pasen obligatoriamente por unas casillas determinadas.

La historia de las postales está inspirada en la historia de la migración de mi familia del Líbano a Chile en el año 1989. La recopilación de información para la realización de la obra se realizó con entrevistas directas. También se registraron conversaciones con jóvenes sirios que llegaron en el año 2015, de 19, 23 y 29 años. Esta información alimentó el estado de la obra dramáticamente.

4.3.3 Fundamentación de decisiones actorales

En la obra el nieto de la Tayta Nino cumple varias funciones. La más importante es que él es el puente entre la Tayta y el público, entre el juego y el público entre los ritos y el público. Es un maestro de ceremonia, que invita, como un anfitrión, a comer, a beber, a contar historias y a jugar. También es traductor pues la Tayta solo habla árabe. Es parecido al comodín (*curinga*) que describe A Augusto Boal⁸⁰ que sintetiza su función diciendo que “destruye la barrera entre

⁸⁰ Boal, Augusto. 1989. Primera parte: poética del oprimido. *Teatro del Oprimido 1: Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen, 1989, pág. 12

actores y espectadores”, un mediador para el goce, un mediador para el encuentro en la memoria de los ritos. Es cercano al espectador, o por lo menos ese fue uno de los objetivos planteados. Para esto muchos ensayos fueron con público abierto con los necesarios para realizar el juego y el actor fue entrenado para responder al acontecimiento, a las posibles dudas que tenga el público, a los impases y las malas suertes del dado.

Por otro lado, el público cumple un rol fundamental, pues la obra está creada para que miembros del público sean las fichas que juegan y requiere de voluntarios para leer las postales que cuentan la historia. El público se hace parte de la puesta en escena, parte el ritual del café, haciendo sonidos “cantándole” al café para que se sirva y se tome. Cada uno toma presencia con su pequeño ruido o silencio el espectador está invitado a entrar y a salir del juego y a profundizar en los niveles la historia.

Las acciones están designadas, las casillas contienen las acciones y lo que deberá hacer el espectador está indicado, pero no cómo debe hacerlo. El cuerpo del otro está en su totalidad realizando lo que está sugerido y lo que está pedido. A veces se le pregunta al espectador qué quiere hacer, o si está seguro de lo que quiere hacer para reforzar su voluntad. El espectador que tiene la oportunidad de gozar por primera vez son ahora también los intérpretes en escena. La gran ventaja del espectador es que puede ver por primera vez, eso es una capacidad única, vivir por primera vez la experiencia. Ese lugar se enfatiza en todo el grupo

humano presente en la obra y se busca convivir en ese estado, el de ver por primera vez. Se nivelan de esta manera los roles, se entrega complicidad en el acto el espectador y el intérprete ven por primera vez algo juntos.

¿Cuáles serían las nivelaciones entre los diferentes agentes teatrales que se buscaron en este trabajo?

- **El anfitrión = espectador= músico:** el anfitrión que invita a tomar el café y a jugar un juego de mesa, es llamado a realizar su actuación, pero a la vez es espectador de lo que realiza el público. Las acciones del intérprete están relacionadas con las actividades del público y se le invita a improvisar dependiendo del ambiente que se genera en el momento. Los músicos se convierten en espectadores del acto de otros y de sus propias propuestas melódicas ya que el sistema A-B-A abre instancias de improvisación musical para el encuentro temporal presente.
- **Equipo Técnico = espectador:** El equipo técnico es entendido como las personas encargadas de las luces, del sonido, diseño y dirección⁸¹. Estas personas se convierten en espectadores de la acción completa ya que por primera vez están visualizando el proyecto completo con las personas presentes. El director no tiene completo control de las palabras que salen del espectador o del propio intérprete, de las acciones y sus

⁸¹ Dubatti, Jorge. 2003. El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003, pág. 29.

intencionalidades. Se desprende de ese lugar expectante de lo que vio en un ensayo pasado y vive un momento teatral como espectador.

- **Espectador = actor = equipo técnico:** El espectador toma un rol de actor o músico al ser el responsable de realizar ciertas acciones. Es “espectador” y hasta es invitado a ser parte del equipo técnico con algunas indicaciones para co-crear el diseño o la puesta en escena de una situación. Tienen posibilidades de actuar, cantar (hacer sonidos), interactuar con la materialidad, y jugar.

El juego es jugado por la Tayta y por Nino, pero dos personas designadas al azar son las fichas “vivas” del tablero de juego. Esto implica que el público observador se pregunte ¿Y yo qué hubiera hecho? Esta situación es crucial para Doulab, que reflexiona sobre la memoria. Doulab refleja la historia que se repite en diferentes cuerpos, una historia parecida a la de hoy, pero en otra época.

Se busca como efecto esta tensión para convocar el estado del otro y provocar atención en el centro de la acción. Cuando uno siente que le puede tocar hacer algo frente a otro se podría hallar ansioso y/o concentrado, es decir atento para reaccionar a lo que venga espontáneamente. Ese estado de alerta y concentración se busca en la obra, para contrastarlo con la ternura del encuentro y del juego con la Tayta, que se convierte en una portadora de recuerdos y en la abuela de todos.

La disposición de Tayta, que habla en árabe para generar el contraste del idioma, es de entregar el conocimiento. Con ella llegan las reglas del juego, pues ella es quien las explica y a través de ella conocemos los personajes que se encarnan en los cuerpos de algunos espectadores. La búsqueda es familiarizarse con la Tayta, acercarse a ella, aunque no hable el mismo idioma. El carisma de la Abuela completa el círculo del colectivo, de la unión. En su cuerpo se encuentra la memoria, ella recuerda a cada persona desconocida que sienta al frente, los recuerda porque son su familia y amigos.

Doulab plantea el reconocimiento del cuerpo desconocido, para que, a través de ese pequeño encuentro con uno, todos los participantes puedan (si quieren) encontrarse también y que ese encuentro de lo diverso sea un goce en sí.

4.3.4 Fundamentación de decisiones de diseño escénico

El diseño escénico de Doulab está inspirado en la estética de las iglesias ortodoxas y de las casas tradicionales árabes cristianas las cuáles tienen íconos con fondos dorados, alfombras y bandejas de plata (entre otras cosas obviamente). El objetivo no era recrear la casa ni el altar de la iglesia, pero sí crear la atmósfera cálida que estos dos espacios pueden tener. Las iglesias ortodoxas se caracterizan por el tono dorado, las velas constantemente prendidas y el olor a incienso que envuelve el entorno. Toda la iglesia está pintada de arriba hacia abajo, muy coloridas, tienen fondo dorado.

Todos los objetos fueron prestados por familias, son objetos que se usan cotidianamente en una casa. El ritual del café se realiza con el rakue, un recipiente de metal puede ser de cobre o aluminio, como una mini olla para hervir y servir el café.

Esta atmósfera está apoyada por el olor a café que siente al entrar a la sala, la iluminación que en toda la obra es de base cálida, las alfombras con tonos rojos condensan la acción mantienen el ambiente.

El material de las casillas fue buscado en específico para hacer juego con el tablero y sus diseños, con colores cafés y amarillos. El punto era recrear el tablero en la escena.

La iluminación se apalancaba con las sombras y los espacios oscuros para dar valor a la acción y visibilizar las casillas en los momentos indicados. El trabajo de iluminación tenía que estar construido para responder al acontecimiento. Si aparecía la casilla N°6, y esta era una parada obligatoria, las luces tenían que estar programadas para apuntar la casilla. Pero en los otros casos, cuando el dado caía en las casillas la diseñadora tenía que poner atención al casillero en el que calló el jugador porque cada espacio tiene una respuesta lumínica.

Por lo tanto, la iluminación de *Doulab* acompañaba el cuerpo de los espectadores que avanzaban por las casillas, entraban a centro del escenario. El equipo técnico debía estar atento a los acontecimientos del momento, a la iluminación azarosa que indicaba el juego.

4.3 Resultados de la obra, comentarios y retroalimentación.

En un primer lugar había dos desafíos que se pusieron a prueba en la puesta en escena. La primera era cómo generar la confianza necesaria para que el público quiera participar del juego voluntariamente: es en el fondo lo que la profesora Ana Campusano expresó como “la relación con lo real”⁸². Este camino partió un poco violento, ya que eran indicaciones directas al espectador y mucha utilización de imperativos. Luego comencé a plantear preguntas relacionadas con acciones, como por ejemplo “¿De dónde viajaron tus ancestros?”. Esta pregunta estaba escrita sobre un mapa sugiriendo la acción de poner con chinches e hilo la ruta de los ancestros de cada espectador. Con las preguntas se da pie para hacer y reflexionar. Otro ejemplo es la primera invitación al entrar a la sala fue a través de un papel con una indicación: cantar, hacer un ruido o sonido para que todos los presentes suenen juntos, como una gran orquesta. Este acto invita al conjunto de personas a estar juntas en el sonido, a ser presentes a través del ruido, a existir en una vibración. Esta partida, convoca el comienzo del rito del café. La invitación a beber, a comer y a jugar implícitamente genera convivencia, querer compartir lo que se bebe o come, expresa en algunas culturas como la árabe, el cariño que se tiene por el otro, o la gratitud por el invitado. Como una exaltación por su presencia. Estas acciones, juntas, tienen por objetivo invitar.

⁸² Informe de evaluación de práctica de la profesora Ana Campusano, 8 de enero 2019. Documento proporcionado por la Secretaría de Magister en artes mención Dirección Teatral Universidad de Chile.

Finalmente, la combinación de las dos maneras de invitar a la acción, por imperativos, por preguntas, por sugerencias a través de la materia y por la música se halló en comunión bajo el “dispositivo de juego”. Los profesores evaluadores pusieron énfasis en sus comentarios sobre la utilización del dispositivo de juego como una forma que determinó la expresión de la memoria⁸³. Una memoria que se manifiesta por el dispositivo del juego que relaciona la “narrativa entre el contexto o la discusión pública y la memoria de sus antepasados”⁸⁴

La segunda dificultad fue articular la dramaturgia al dispositivo del juego. El hecho de contar una historia de una familia que migra a causa de la guerra no es un tema superficial y hubo diferentes discusiones con el equipo de trabajo y la profesora guía Ana Harcha, sobre este tema ¿Se puede convertir en juego la guerra o la migración? ¿qué quiero mostrar? ¿Que la guerra es un juego y siempre alguien gana y otros pierden? El desafío era mantener el juego como un mecanismo de cuento, un mecanismo en el cual el viaje no se trate de quién está ganando o perdiendo, sino que de mostrar la transición de un cuerpo en particular desconocido encarnando la historia de otro. También el juego ayudaba a construir un sistema de tiempo real. Es decir, el énfasis no estaba edificado alrededor de la competencia, sino que intentaba estar en las vivencias del otro, a través del encuentro con la cultura, la memoria, la tradición y la denuncia de diferentes tipos de violencia y el tiempo de presencia de un cuerpo del entorno

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Ibid.

real. El objetivo no era que alguien ganara el juego en sí, sino que, por otro lado, compartir con la Tayta. Porque también es la historia de la relación entre nieto y abuela, la ternura y el amor que tiene una abuela que se manifiesta en las historias que salen de ella, sus reacciones, sus explicaciones. Ella entrega las reglas por lo que el juego no es un mecanismo meramente entretenido, sino que, una muestra de la tradición y de la nostalgia de un pueblo migrante que parece lejana. Estas ideas de fondo estaban implementadas en el nivel estético y en la puesta en escena “la obra está debidamente cuidada en todos los aspectos escénicos. Hay un trabajo muy cuidado con todos los elementos que componen la escena, generando una experiencia compleja para el espectador y bien respaldada por la articulación entre el espacio, la iluminación, los cuerpos, las materialidades y el sonido.”⁸⁵

A propósito de los niveles de libertad que se entregan a partir del dispositivo del juego, “por su parte la dramaturgia es inorgánica en tanto juego, con lógicas un tanto arbitrarias que no permiten ser dinamizadas por los espectadores del juego, solo por quienes juegan”⁸⁶. Este comentario apunta a las posibilidades de acción del espectador en escena: ¿No era la participación del público, su existencia, su aceptación un objetivo para el trabajo práctico? Sí, pero hay niveles de entrega y el objetivo de fondo es el goce colectivo. ¿Cómo sé qué gatilla el goce? Quizás hay gente que no quiere participar, sólo quiere mirar

⁸⁵ Informe de evaluación de práctica del profesor Paulo Olivares, 29 de enero 2019. Documento proporcionado por la Secretaría de Magister en artes mención Dirección Teatral Universidad de Chile.

⁸⁶. Ibid.

respetuosamente el acto, lo que es válido. Por lo que lo generado y lo experimentado hasta ahora resultó entregándole sólo a 5 espectadores la posibilidad de influir y de ser influidos por el dispositivo de juego *Doulab* (siempre en el contexto del mundo de la obra), pero además las cartas dispuestas en el pasillo eran escritas por el público, y existía una probabilidad de caer en la casilla de lectura de esas cartas. Eso significa que la disposición a la participación se da por ambiente, por atmósfera, por la actividad lúdica, por la música y que la caída del azar (puesto que los dados del juego no estaban manipulados), entregaba sólo las probabilidades de aparición de algunas acciones.

Además, fue realmente difícil entrelazar el contenido de una historia particular con el cuerpo de un espectador específico porque: ¿en qué grado abro las posibilidades de que el espectador cuente su historia y en qué grado eso aporta al contenido de la historia de la migración de los personajes ficticios?. “La consistencia de la escena por momentos choca con la inconsistencia de la anécdota, lo que genera algunos problemas de incoherencia a nivel de historia que se suplen por la fortaleza de los recursos escénicos.” Este hecho, está considerado en la obra de tal manera de entregar diferentes mecanismos teatrales con los que agarrarse, el público en esencia es parte de la puesta en escena, por lo que el acontecimiento influye en el ritmo de la obra. En el teatro cada función es diferente por el ambiente que se crea y la disposición del público, esta característica fascinante del teatro se amplifica con *Doulab: La Rueda*. Porque justamente en cada función el jugador o el voluntario que da lectura a a

una carta sean diferentes en cada función particulariza con más énfasis la obra cada vez que se presente. “La idea del juego termina siendo una fórmula que no se problematiza de manera que permita densificar polifónicamente el acontecimiento”⁸⁷ por lo que el reto que viene para el continuo trabajo de la obra y la investigación detrás de ella es que la formulación del juego en tanto organización lúdica, a parte de tener un objetivo de invitación y atención, tenga el potencial de apoyar el acontecimiento y articularlo con la teatralidad. ¿Cómo el juego como mecanismo de articulación de lenguajes potencia la performance cultural?

Otro desafío fue el trabajo con el actor. ¿Qué le estaba pidiendo? Que sea él mismo, pero no exactamente. Cómo desarrollar el carácter de anfitrión, traductor, nieto y guía del juego al mismo tiempo. También, de qué formas se prepara el actor para la improvisación y sobre todo para el contexto de la obra, para entregar confianza al público. Esta cuestión no fue precisamente sencilla. La atención debía estar en la Tayta y la historia, el Anfitrión debía ser el mediador. Transitar entre las capas de tiempo, de épocas, y traspasar el espacio escénico para dialogar con el espectador. Las principales metodologías utilizadas para el entrenamiento fueron ejercicios de improvisación en ensayos abiertos donde se invitaban algunos espectadores cuyos roles eran de ser preguntones, dudosos y naif. Y otro tipo de entrenamiento fue ir a las plazas a ofrecer café para conectar y hablar con gente desconocida, concientizar los tiempos del otro, guiar

⁸⁷ Ibid.

conversaciones y transmitir una a través del acto de servir el café la cultura de una familia árabe.

Conclusiones

Habitar el espacio escénico buscando un goce colectivo es mucho más que la mera integración del espectador en escena. La búsqueda teórica de la capacidad de goce sonoro y teatral encuentra dificultad desde el punto de vista de la práctica. Pues es un estado subjetivo, puede depender de la cultura y de la persona que participa del acto teatral en particular. También depende de las intenciones estéticas, políticas e ideológicas. La aceptación del espectador en escena planteada en este trabajo implica repensar las formas sociales con las que nos representamos. ¿De qué manera nos mostramos, nos vemos, nos sociabilizamos? Va relacionada con el encuentro con otro tipo de maneras de hacer, con otras culturas y personas. Plantear diferentes niveles de relación con el espectador, una tarea ardua, hace parte de prácticas, no solamente políticas, sino que humanas. ¿Cómo entramos en una conexión, como “ellos se convierten en nosotros”? Y ¿cómo, cuando estamos conscientes del nosotros, podemos entrar en un goce?

Las performances culturales entregan maneras de hacer y por lo tanto son como libros de acción, libros vivos que de generación en generación se realizan con diferentes objetivos, pero con el común denominador de unir. De hacer en conjunto algo, cocinar, jugar, beber, bailar, cantar, leer... Traspasar los ritos

cotidianos de una cultura ajena a la escena podrían encontrar otros sentidos cuando se presentan cercanos a su origen (de dónde vienen y cómo se realizan) y podrían tener un carácter renovador cuando son participativos. Se convierten en acciones que al presentarse entre todos aporta un carácter familiar. También pueden ser un medio universal para contar una historia particular y gatillar emotividad o diferentes tipos de efectos en escena.

La elección de presentar la historia de una familia migrante a través de un ritual de café y la apertura de un tablero de juego está pensada con esa intención. Puede que tomar café y jugar sean actividades cotidianas, generales, pero encuentran tonos particulares en la escena cuando se cuentan desde las maneras de hacer de una cultura, desde una historia de migrantes. Adquiere tonos únicos, pero a la vez ¿quién no ha tomado café en su vida? ¿quién no ha jugado a un juego de mesa? Estos actos, los tomo como medios y como estructuras para la comunicación e interacción con otros. Aún así, se pueden profundizar los niveles de integración potenciando los dispositivos lúdicos para generar una mejor articulación con el acontecimiento del espectador en escena. Quedaría profundizar en las siguientes cuestiones: ¿Cuáles son los límites para que el entorno (espectador) influya en la obra? ¿Cómo la libertad de influir gatilla por su lado el goce?

Considero que la experimentación del goce parte por una integración política, una nivelación de poder y haya su profundización en la poesía y la

estética implementada y relacionada con un contexto común y un entorno social. El placer del encuentro de los presentes, el misterio del encuentro de las culturas (la individual y la colectiva) se manifiesta en el momento justo cuando “lo ajeno se convierte en cercano”, como expresaba Andrés Pérez. El *Tarab Teatral* es la epifanía de la unión consciente entre el sonido y la teatralidad, es sentir juntos al mismo tiempo algo que nos une en un instante preciso, es recordar que vivimos en el mismo espacio-tiempo.

Bibliografía

Araújo, Antonio, y otros. 2010. *Repensar la Dramaturgia, Errancia y Transformación*. Murcia : Centro Párraga, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2010.

Aristóteles y Mas, Salvador. 2007. *La Poética*. Madrid : Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. pág. 134. Vol. 4a. ed. ISBN:9788470307850.

Ben-Ahmad, Al Mahdi. Arab Music Magazine. *arabmusicmagazine*. [En línea] [Citado el: 28 de enero de 2019.] <http://www.arabmusicmagazine.com/index.php/ar/2012-03-12-12-52-35/539-2015-08-02-14-39-01>.

Bernat, Roger. 2014. En gira: Roger Bernat info. *Roger Bernat*. [En línea] 8 de Enero de 2014. [Citado el: 25 de Enero de 2019.] rogerbernat.info/general/desplazamiento-del-palacio-de-la-moneda/.

—. **2017.** En gira: Roger Bernat Info. *Roger Bernat.info*. [En línea] 19 de enero de 2017. [Citado el: 25 de enero de 2019.] <http://rogerbernat.info/en-gira/no-se-registran-conversaciones-de-interes/>.

Boal, Augusto. 1989. Primera parte: poética del oprimido. *Teatro del Oprimido 1: Teoría y práctica*. México : Nueva Imagen, 1989, pág. 252.

Bourriaud, Nicolas. 2008. *Estética Relacional*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora S.A., 2008. 978-987-1156-56-6.

Bruning, Kendra. 2019. History of board games: game cows. *Game cows*. [En línea] 20 de Marzo de 2019. <https://gamecows.com/history-of-board-games/>.

Butler, Judith. 2007. *El género en disputa*. Barcelona : Paidós, 2007.

Caillois, Roger. 1986. *Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo*. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 1986.

Cendeac. 2008. *Heterocronías Tiempo, Arte y Arqueologías del presente*. Cartagena : Cendeac, 2008.

Clarín. 2012. Hans-Thies Lehmann: "El teatro debe hacerse de un modo político". *Clarín.com*. [En línea] 15 de Agosto de 2012. [Citado el: 10 de Noviembre de 2018.] https://www.clarin.com/teatro/hans-thies-lehmann-teatro-posdramatico-politico_0_B15w7Tx2wmx.html.

De Rosnay, Joël. 1975. *Le Macroscopie. Vers une vision globale*. Paris : Éditions du Seuil, 1975. ISBN:978-2-7578-4113-6.

Diéguez, Ileana. 2009. Des/tejer, desmontar, de/velar. *Des/tejiendo escenas : desmontajes: procesos de investigación y creación*. México : s.n., 2009, pág. 285.

- Dubatti, Jorge. 2003.** *El convivio teatral. Teoría y Práctica de Teatro Comparado.* Buenos Aires : Atuel, 2003. págs. 1-67. ISBN 987-9006-94-1.
- Eid, Youssef. 1993.** *El viaje del Tarab en los países árabes.* Beirut : Dar al Fikr, 1993.
- Fatih, Citlak y Hüsein, BinGül. 2009.** Rumi's path of love and being freed with the Sama. *Rumi and his Sufi path of love.* New Jersey : Turgha Books, 2009, pág. 160.
- Féral, Josette. 2004.** Del texto a la escena. La Teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires : Galerna, 2004, págs. 87-119.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011.** *Estética de lo performativo.* Madrid : Abada, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika y Roselt, Jens.** *La atracción del instante. Puesta en escena, performance, performativo y performatividad...*
- Frith, Simon. 2014.** *Ritos de la interpretación: Sobre el valor de la música popular.* Buenos Aires : Paidós, 2014.
- Gatlif, Tony. 1993.** *Latcho Drom.* K.G. Productions, 1993.
- Ghareb, Mohamed. 2016.** Youtube. *Youtube.* [En línea] Chile, Ecuáliza, 20 de Marzo de 2016. [Citado el: 14 de Diciembre de 2017.] <https://www.youtube.com/watch?v=rU4fR0OHJRU&t=1s>.
- Gibran, Gibran Khalil. 2002.** *The Madman.* Nueva York : Alfred A. Knopf, 2002.
- Goldman, Michal. 1996.** *Umm Kulthum A voice like Egypt.* The Filmmakers Collaborative, 1996.
- Huizinga, Johan. 2007.** *Homo ludens.* Madrid : Alianza Editorial/Emecé Editores, 2007.
- Instituto Chileno Árabe de Cultura Valparaíso y Viña del Mar. 1987.** *Inauguración Monumento a "Gibran Khalil Gibran"* . Viña del Mar : Instituto Chileno Árabe de Cultura Valparaíso y Viña del Mar, 1987.
- Jimenez, Luis M y Puerto Menchon, Rafael. 2017.** *Sistemas Informáticos en Tiempo Real: Teoría y Aplicaciones.* s.l. : Universitas Miguel Hernández, 2017.
- Johnstone, Keith. 1981.** *IMPRO, IMPROVISATION & THEATRE* . London : Mathuen Drama, 1981.
- Lehmann, Hans-Thies. 2013.** Tiempo. *El teatro posdramático.* Murcia : Paso de gato, 2013, págs. 299-344.
- Manzur, Samantha y Cayo, Bosco. 2018.** *Cuerpo Pretérito.* [int.] Armin Felmer, Valentina Mandic y Verónica Medel. Centro Cultural Gabriela Mistral, Santiago, Región Metropolitana, Chile : s.n., 26 de Mayo de 2018.
- Maturana R., Humberto y Varela, Francisco. 2003.** *El árbol del conocimiento.* Buenos Aires : Lumen/Editorial Universitaria, 2003. págs. IX-XXIV. ISBN 987-00-0358-3.

- Moncada, Luis Mario. 2004.** Modos Aristotélicos y dramaturgia contemporánea. [aut. libro] Chabaud, y otros. *Versus Aristóteles*. Madrid : Anonimo Drama, 2004, págs. 17-27.
- Núcleo Arte Política y Comunidad. 2018.** *Trama Lana*. [dir.] Ana Harcha. Plaza de Armas, Santiago : Núcleo Arte, Política y Comunidad, 10 de octubre de 2018.
- Ortiz, Fernando. 1978.** *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Penrose, Roger. 2006.** Espaciotiempo. *El camino a la realidad*. Barcelona : Random HouseMondadori S.A., 2006, págs. 525-563.
- Rancière, Jaques. 2010.** *El espectador emancipado*. Buenos Aires : Manantial SRL, 2010.
- Sánchez, José Antonio. 2007.** *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid : Visor, 2007.
- Schechner, Richard. 2000.** *Performance teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires : Libros del Rojas, 2000. págs. 71-237.
- Scheck, Frank. 2016.** Review: Hollywood Reporter. *Hollywood Reporter*. [En línea] 15 de Marzo de 2016. <https://www.hollywoodreporter.com/review/white-rabbit-red-rabbit-theater-875765>.
- Schiller, Friedrich y Zubiria, Martín tr. 2016.** De lo sublime, sobre lo sublime. [aut. libro] Friedrich Schiller. *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Mendoza : Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras , 2016, págs. 163-205.
- Soleimanpour, Nassim. 2018.** *Conejo Blanco, Conejo Rojo*. [int.] Mariana Di Girolamo. Mori, Santiago, Región Metropolitana, Chile : s.n., 26 de Abril de 2018.
- . **2018.** *Nassim*. [dir.] Omar Elerian. [int.] Claudia Celedón. Centro Gabriela Mistral, Santiago : Teatro Bush y Nassim Soleimanpour Productions, 20 de octubre de 2018.
- Soloski, Alexis. 2016.** Stage:The Guardian. *The Guardian*. [En línea] 7 de Marzo de 2016. <https://www.theguardian.com/stage/2016/mar/08/white-rabbit-red-rabbit-review-nathan-lane-westside-theater-new-york>.
- Soulaiman, Yasmin. 2018.** Articles: The List. *The List Magazine*. [En línea] 5 de Agosto de 2018. <https://edinburghfestival.list.co.uk/article/82366-interview-nassim-soleimanpour-i-receive-thousands-of-personal-stories-from-people-so-i-thought-i-owed-them-a-story-machine/>.
- Taylor, Diana. 2015.** *El archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Santiago : Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- The British Museum. 2017.** Youtube.com. *Youtube.com*. [En línea] The British Museum, 28 de Abril de 2017. [Citado el: 20 de Marzo de 2019.] https://www.youtube.com/watch?time_continue=217&v=WZskjLq040I.

Turner, Victor. 1988. *El proceso Ritual. Estructura y antiestructura.* Madrid : Taurus Alfaguara, 1988.

—. **1982.** *From Ritual to theatre. The human seriousness of play.* Nueva York : PAJ. Publications, 1982. ISBN: 0-933826-16-8.

Velásquez Arce, José Alberto. 2017. Sistema de creencias mapuche y su relación con la música. *Patrimonio Musical mapuche, su presencia en la comunidad y en la escuela.* Barcelona : Tesis doctoral, 2017, págs. 188-210.

Ware, Timothy. 2006. *La iglesia Ortodoxa.* Buenos Aires : Angela, 2006. ISBN.

Yuyachkani. 2016. La Rebelión de los Objetos - Ana Correa. *YouTube.com.* [En línea] Yuyachkani, 15 de mayo de 2016. [Citado el: 15 de mayo de 2018.] https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgl&t=2s.

Anexo 1: Dramaturgia de Doulab: La Rueda

DOULAB دولااب LA RUEDA

Bienvenido a Doulab دولااب: La Rueda. La lectura y puesta en escena de esta obra está dirigida a amantes de juegos de mesa, a la niña interna e inquieta, despierta y eterna. Al combate de la concentración del poder y al reconocimiento humilde de que el ser humano no puede controlarlo todo. Hay algo llamado Destino o Azar que se mete entre nuestras decisiones y que si le perdemos el miedo y asumimos su existencia quizás aclaremos nuestra condición de perecimiento y podamos coexistir mejor con el otro y el cosmos.

Para la réplica de esta obra se necesitará:

- **Anfitrión:** Un(a) anfitrión(a)/moderador(a)/traductor(a): persona que explique bien lo que está pasando y va a pasar. Que tenga facilidad para conectar las realidades entre el espectador y los intérpretes. Es un médium entre las culturas.
- **Tayta:** Una abuelita como la sostenedora de una cultura diferente a la local que se quiera evidenciar su historia de migrante y que sea contenedora de tradición. Ella es abuela del anfitrión
- **Música:** Un(a) músico(a) con un instrumento exótico,⁸⁸son parte de la familia del anfitrión.
- **Invitados:** es el público que es convidado a la casa de la familia y recibido con afecto por el anfitrión

El tablero del juego es el espacio de acción.

Todos los intérpretes, técnicos y asistentes de proyecto son nietos de la abuelita. Hermanos y /o primos.

⁸⁸ Puede ser un instrumento de una cultura particular lejana, o un instrumento tradicional, algo que haga sentido y esté relacionado con la cultura que se quiera evidenciar su sincretismo y transculturalidad con la local.

EL TABLERO DE JUEGO:

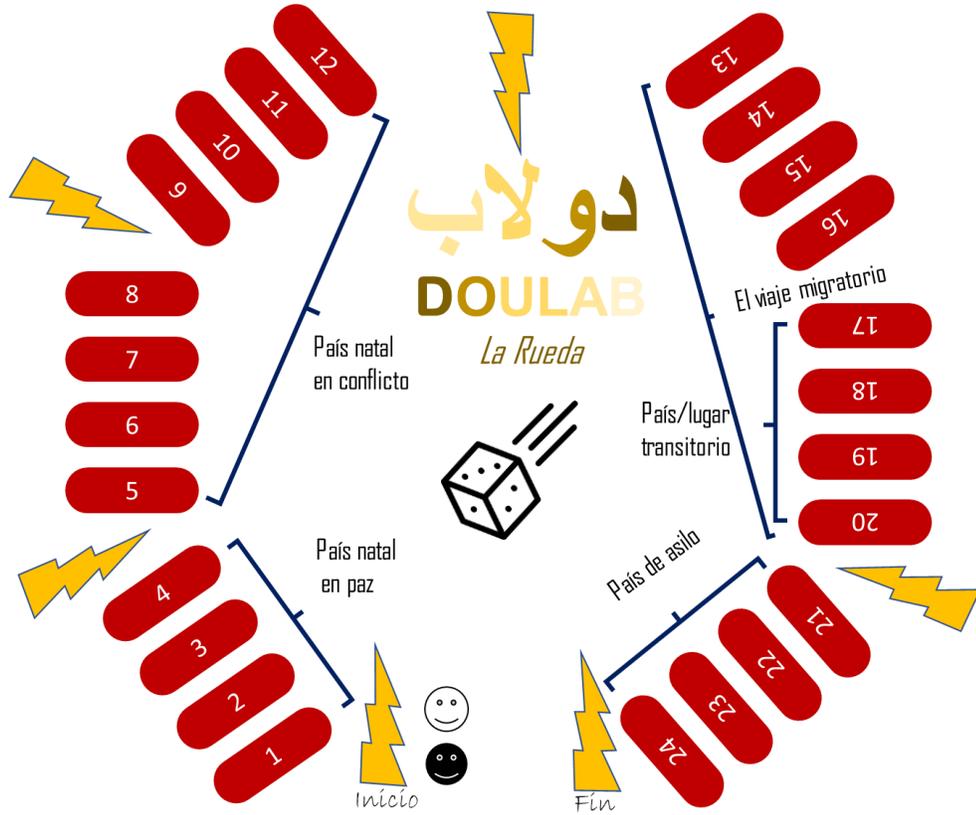


Tabla de figuras:



Casillas del destino: Te pueden hacer avanzar retroceder. Cada una indica las peripecias de la migración.



Parada Obligatoria: en cada parada se deben leer las indicaciones sin saltárselas.



Las fichas del tablero: dos jugadores serán dos migrantes tratando de arrancar de las peripecias del conflicto de su país natal. Los dos son del mismo origen pero sólo uno podrá llegar a su otro destino.



El dado: Lanza el dado y el número que aparezca es la cantidad de casillas que deberás avanzar para salir de tu país.

Anfitrión: Hola, bienvenidos, hola. *(entrega una invitación al público que espera para entrar al teatro o espacio de presentación)*

La invitación entregada contiene una indicación al público y ésta dice:

“¿Te acuerdas cuando nos juntábamos frente al fuego a cantar y no había fronteras?”

Al entrar a la sala haz un sonido o ritmo, canta o aplaude con las manos o con cualquier parte de tu cuerpo (voz, palmas, pies contra el suelo, etc.) mantenlo hasta que todos los que están presentes suenen como si fueran una gran orquesta latiendo en el corazón de una migrante.”

Cuando llegue la hora, Anfitrión amablemente los ayuda a sentarse y ponerse cómodos.

A la espera que el público reaccione, Música entrega un apoyo rítmico con los instrumentos.

No se impone con un ritmo acompaña con la melodía y se adhiere a los sonidos que acontecen.

Anfitrión al escuchar la melodía empieza el ritual de la preparación del café ¿Cómo preparan el café en tu casa? ¿En tu cultura, toman café? Si no, el ritual del té también puede servir. Anfitrión prepara el café para los invitados. La música acompaña célebremente y todos le cantamos al café para que encapsule en su líquido el tiempo que nos une ahora.

Anfitriona: Shhh...

En silencio todos esperan el hervor del café. Y cuando hierve, el instrumento aparece estridente: el ritual del café está a punto de terminar.

Música: La borra dibuja sus historias. *(canta la música, entona como un himno, elevando todas historias del universo en el espacio)*

Anfitriona: *(Termina de servirle al público y dice con ternura) Qué bueno que están aquí. ¿Cómo me quedó el café? Quizás está amargo...no tengo*

azúcar...La abuela me retaría si estuviera aquí, me diría que “cómo no le eché azúcar”, el azúcar...se me olvidó. Es que mi viejo sólo lo toma sin azúcar y me acostumbre po. Pero no es como ley, o sea, se toma amargo o se toma dulce, como quiera la gente.... En verdad el café se toma a cualquier hora. Por ejemplo, cuando venía mi tío, el hermano de mi viejo, se pasaban toda la tarde jugando en el tablero y tomando café. Mi vieja tomaba café todas las mañanas, linda mi mamá, ella nació en Osorno y ahí viví casi toda mi vida. Pero, hubo un momento en que dejaron de tirar los dados, se dejó de jugar. Mis padres se separaron. Ahí mi viejo se concentró solo en la pega, se fue a Santiago y a la familia de mi viejo no los veíamos mucho...Hasta que nos juntó de nuevo la Tayta cuando estaba muy decaída de salud. Me acuerdo que yo le pedía que me enseñe cómo jugar al juego que jugaba mi papá con mi tío. Pero nunca terminaba de enseñarme porque siempre comenzaba a contar todo tipo de historias, había algunas tristes y otras pa' cagarse de la risa. Y antes de que nos dejara fue cuando me dio el tablero y me prometió que la próxima vez que lo abra me va a enseñar de verdad como se juega, sin irse por las ramas. De hecho, lo traje. Yo no me sé bien las reglas, pero supongo que ahí habrá indicaciones. ¿Juguemos? ¿Quieren jugar?

La música penetra en búsqueda de revelar algo íntimo, un recuerdo tierno de madera, una reliquia familiar aparece desde la penumbra el: Tablero del Doulab.

La duda se intensifica, Anfitrión no sabe si abrir o no los recuerdos de la familia, el único legado que le entregó la Tayta, la memoria de un viaje oculto, la memoria de los colores y los olores de otras tierras, una memoria quebrada por la violencia de la indiferencia. Se arma de valentía y Anfitrión abre el tablero. La música intensa, lo alienta a abrir, sus melodías invocan el mundo de las alfombras y el calor de una liturgia campesina: un pañuelo árabe (kufiye) aparece volátil. La calidez en las notas de Música cambia al frío viento de la costa y una mantilla española armoniza de rojo pasajero el ambiente. Y al final el ritmo se entrecorta variando en velocidad para que se revele un pañuelo de cueca

enrollado como si fuera una piedra y luego expandido entregando un matiz blanco y tonos alegres. Los pañuelos salen de la madera como partes internas biológicas de una persona.

ESCENA 2: Las Reglas del Juego

Música percibe la presencia de la memoria y canta la melodía primitiva que anuncia la llegada de una viajera y conocedora antigua.

Tayta Alice: ¡Uló! Nino, s2iton a7hue bala zucar? *(habla en árabe)*

Anfitrión: ¡AH! ¡Tayta!

Anfitrión se levanta a recibir a su abuela que llega desde la penumbra, la abraza, se toman su tiempo para mirarse, reconocerse.

Tayta: Haide el zucar, 7ale el a2hue. El chileniye bi 7ebu el 7elo.
(la abuela se da vuelta para mirar al público, sabe que no están solos y quiere recibirlos.) Ahlen, ahlen, ahlen bel maujudin, kifkon, ¿nshalla mneh? U mabsutin.

Anfitrión: Ay Tayta gracias, ¡Trajiste el azúcar! Mi abuelita, siempre cacha todo, a veces me reta pero siempre después viene el abrazo. La Tayta les dijo Hola, que ojalá estén muy bien.

Tayta: Ana badi liom elkun kif badkon tel3abo bel doulab. Al Doulab Le3be musaliye. U bte7ke 3an 3aile hegerit bi sabab el 7arab.

Anfitrión: Llego para explicarnos cómo hay que jugar el Doulab... que yo no me acuerdo tanto. El Doulab es un juego entretenido, y se trata de una familia que migró a causa de una guerra.

Tayta: Awal shi, bet tzeto el zaher uel mal3ube btemshe. Btentehe el le3be ua'ta bet dur dauretha.

- Anfitrión:** Primero, hay un dado que tendrán que lanzar y el azar hará avanzar las piezas. Se acaba el juego cuando una de las fichas llega da la vuelta al tablero. Cada uno tiene un turno.
- Tayta:** Tene shi, kel marra bet merr el mal3ube mnriha u mna3mil mafiha u iza la, ma fina nkafe. U bel le3be fi mamarrat ijabiye. Lezim ne2taha u nfek el 7awejez.
- Anfitrión:** Segundo, en el tablero hay casillas con indicaciones del destino y cada vez que pasen por una deberán leerlas. Y además hay pasadas obligatorias. Hay que cruzar estas fronteras y desbloquear los pasos leyendo las cartas.
- Tayta:** Telet shi u ejer Shi...Maujud bainetna ma3lumet 7aiye u ma3hom kart ahmar. Nino Nedihon yel3abo ma3na.
- Anfitrión:** Chuta Tayta ... ¿En serio, segura?
- Tayta:** ¡Sí!
- Anfitrión:** (Serio) Ya... eh... Tercero, la Tayta dice que hay informantes vivos entre nosotros, y que son dos de ustedes. ¿Quién tiene una carta roja? *(Esperar respuesta)* Por favor, acérquense hacia acá. Ustedes dos son los informadores, nos ayudarán a leer los mensajes. Deben colocarse en el inicio, y su rol es avanzar por las casillas y hacer lo que digan las indicaciones. ¿Están listos?... Tayta ¿estás lista? ¿Cuál de los dos quieres tú? (elige uno) ¿Quién parte?... cachipún *(entre las fichas vivas. Si gana la ficha de la abuela entonces se juega, si gana la ficha de Anfitriona la abuela dice: Tayta: Ana 7e2elle ebda ya annu akbar menak. “tengo derecho de empezar porque soy la que tiene más edad”.*

Tayta: E Yalla ta nel3ab

Anfitrión: ¡Que comience el Juego!

Se tira el dado y Música comienza el doulab musical, comienza la melodía que se repite cada vez que se lanza el dado o se cae en las casillas obligatorias. El patrón melódico apoya la acción que se repite como dando vueltas.

ESCENA 3: COMIENZA EL JUEGO

Música: *(canta el comienzo del viaje, la melodía evoca la incertidumbre del comienzo de un cambio)* Bienvenidos a Doulab. Doulab en el idioma árabe significa la Rueda o la vuelta. Las fichas son migrantes y sólo uno podrá llegar a un destino.

Anfitrión:*(leyendo la Primera indicación)* Comenzaremos en el pueblito del Cura, en El Líbano. Es 1974 y hoy es su día de suerte, se han ganado unos pistachos del dueño de la tostadería del Señor Festo, están debajo del asiento de la Tayta. Canjéalos cuando ella lo permita.

Anfitrión revisa que estén los pistachos debajo de la silla, se los pasa a la abuelita. Y se tiran los dados.

Las siguientes 4 casillas tienen los siguientes mensajes. Si el dado hace avanzar la ficha y cae en alguna de estas casillas se lee:

Casilla 1: Vacía. Sigue Jugando

Casilla 2:

“En el Líbano las calles de tierra mojada respiran la brisa de las mañanas. Tú tomabas café mientras yo te contemplaba. Sigue jugando.

Casilla 3:

*“La tierra se estremece de amor,
con el dolor de dar a luz,
pero el conquistador nos quiere hacer creer
historias de sumisión y rendición.” (Fadwa Tuqan) Sigue jugando.*

Casilla 4: Hay una planta en esta casilla y una regadera.

“Bajo el granado tú me esperabas yo no podía, oh amor dejarte en soledad” Si quieres riega la planta Sigue jugando.

Casilla 5: Vacía. Se sigue jugando

Casilla 6: Parada obligatoria

Anfitrión: *(Cuando se pasa por la Parada Obligatoria se lee)* En el Líbano estalló una guerra civil. Necesitarán tres valientes voluntarios que ayudarán a contar la historia. Éstos deberán elegir uno de los pañuelos. Cada pañuelo tiene un mensaje y los voluntarios deberán leerlo y mantener su mensaje en secreto hasta que el Doulab lo diga.

Anfitrión: Bueno, ¿quién quiere ser voluntario para elegir uno de los pañuelos? *(se espera a que alguno del público sea voluntario para elegir un pañuelo)* *(Al que elige el pañuelo árabe):* Gracias. Esta es una Kufiye, un pañuelo árabe que comúnmente lo utilizaban los campesinos y luego se convirtió en símbolo de resistencia, me acuerdo de que eso me lo dijo mi abuelo. *(Al que elige la mantilla roja)* Una mantilla flamenca típica de la región de Andalucía que usaban las bailaoras. La palabra Mantilla viene del árabe mandil, que significa pañuelo. *(Al que elige un pañuelo de cueca)* Un pañuelo de cueca chileno blanco, que representa el plumaje de las aves al cortejarse, y que en su historia pesa el lamento de las mujeres que bailaban solas con las fotos de sus familiares detenidos en la época de la dictadura.

Anfitrión: Bueno, ya que tenemos a nuestros tres voluntarios podemos seguir jugando ¿cierto Tayta?

Tayta: Sí.

Las siguientes casillas tienen los siguientes mensajes. Si el dado hace avanzar la ficha y cae en alguna de estas casillas se lee:

Casilla 7: Vacía. Sigue jugando

Casilla 8: Vacía. Sigue jugando

Casilla 9: *En lo profundo de la oscuridad las estrellas lloran porque el cielo se ha convertido en pasaje de bombas. Fuimos aquella noche a buscar asilo en la Iglesia. Avanza dos espacios.*

Casilla 10: *musulmanes, cristianos libaneses, palestinos, sirios, de izquierda o de derecha, estábamos todos en el refugio rogando por el amparo de la calma. Prende con solemnidad la vela que está en esta casilla y luego sigue el juego.*

Casilla 11: Vacía Sigue jugando

Casilla 12: Parada obligatoria

Anfitrión (*Cuando se pasa por la próxima pasada obligatoria se lee*): Estamos en 1977, en el Líbano cerraron las fronteras. Es hora de que el voluntario con la Kufiya revele su identidad.

Anfitrión: A ver, acércate por favor ¿quién eres?

Identidad 1: *El voluntario del público tiene un mensaje que habrá leído solo en secreto y que tendrá que decir lo que contiene en voz alta.*

Valiente y querido(a) voluntario (a) de la Kufiye: si elegiste este pañuelo, entonces tu verdadera identidad es:

- *Soy sirio, tengo 49 años y nací en Halab.*
- *En los 70' me fui a Venezuela, porque encontré un buen trabajo. Le dije a mi sobrino Gibran que armara sus maletas y se viniera a Venezuela para trabajar porque está solo en el Líbano. Estoy muy preocupado porque no recibo noticias de él hace un tiempo. Mi nombre es Simón.*
- **IMPORTANTE:** *No reveles tu identidad hasta que una carta del tablero lo diga.*

Al revelar esta identidad la abuelita se acerca, abraza al personaje, le pasa unos pistachos, lo saluda y pasa una postal la N°1 a Anfitrión y dice:

Tayta: ¡Ahla bi Simón! Kifak, un u kif eli traktun? Zamen mas hefnek. Btetzakar Baye ken y fateh festo' u ita3miya la ume bi kol hob. U iza baddak tekol festo2 ftaha u a3tiya li hedak bikul mahabe.

Cuando la abuelita termina Anfitrión traduce al español:

Anfitrión: Hola querido Simón, tanto tiempo, ¿cómo estás? ¿Cómo están los que dejaste? La tayta dijo que su padre, le abría a su madre los pistachos como símbolo de amor, cada vez que abran un pistacho dénselo a alguien de al lado con todo el cariño. *(La Tayta Alice abre su abrigo y saca una carta y se la entrega a Anfitrión) (Se dirige hacia Simón)* Toma esta carta viene de otro continente, cruzó el mediterráneo, navegó por el atlántico, llegó a Venezuela. Léela Fuerte y claro.

Querido tío Simón:

Envié mis maletas a Venezuela, pero no he podido salir del Líbano Me quedé con 100 dólares y una ropa de cambio. Está un poco difícil la situación, la universidad sigue cerrada. Pero Aquí los enfrentamientos más potentes son en el sur, así que no te preocupes tanto tío, no creo que lleguen hasta el norte. Los vecinos del sector se están organizando para comprar un motor que les dé electricidad porque el gobierno la corta casi todo el día. ¡Tío! te tengo que contar que hace un tiempo a la hora en que se pone el sol, unos amigos me invitaron a recorrer el valle y ¡Adivina con quién nos encontramos!... Con Nur, esta muchacha que conocí cuando recién llegué. Fuimos esa tarde a su casa y me regaló pistachos del Señor Festo. La invité a dar un paseo ...tomé los pistachos... ahí bajo la higuera le abrí un pistacho y le dije que le entregaba mi corazón. Es una mujer fascinante, hemos conversado mucho y me ha dicho que está dispuesta a viajar. Ahora las tardes no las paso solo. Tomamos café mirando el mar desde la casa de Nur, las borras se dibujaron con buen augurio. Bueno, intentaré comunicarme contigo por teléfono cuando pueda. No sé cuándo abrirán las fronteras, esperemos que pronto. Te quiero Tío Simón, un abrazo.

Se despide Gibran.

Anfitrión: ¿Tayta...Gibran es el que abría los pistachos, o sea es tu papá? ¿Esta carta es de tu papá?

Tayta: Sí, habibe, los recuerdos se mueven cuando uno está con familia y la muzika hace soñar en otros lugares. Vamos, 3al le3eb, yalla.

Se sigue el juego las siguientes casillas tienen estos mensajes:

Casilla 13: Vacía. Sigue jugando.

Casilla 14: *(tiene un pan en una panera) Cuando la cocinilla se prendía, en la calle nos reuníamos a hervir el café y los vecinos compartían sus comidas. Parte este pan por la mitad y entrégasela a alguien que quieras. Luego vuelve a tu casilla y sigue jugando.*

Casilla 15: Vacía. Sigue jugando

Casilla 16: *(una pila de escombros se encuentra en esta casilla. Enterrada en ella hay un zapatito de niña). Me pregunté si mis hijos podrán ver algún día la libertad de mi país, pero por el encierro de otros sólo pienso en cómo salir por estos caminos derrumbados. Tendrás que tomar una decisión: avanza una casilla o rescata lo que está bajo los escombros. Luego sigue jugando.*

Casilla 17: Parada obligatoria

Anfitrión: *(Pasando por la PASADA OBLIGATORIA se lee) ¡Por haber hecho el bien Doulab te recompensa! Ayudaste en tu pasado a un refugiado palestino a salir del Líbano para juntarse con sus familiares en España. Esta ayuda se les devolverá en tiempos difíciles. Que el voluntario con la mantilla española revele su identidad.*

Identidad 2: *El voluntario del público tiene un mensaje que habrá leído solo en secreto y que tendrá que decir lo que contiene en voz alta.*

Valiente y querido(a) voluntario (a) de la Mantilla: si elegiste este pañuelo, entonces tu verdadera identidad es:

- *Vivo en Alicante al frente del mar, en España. Conocí a Gibran, el que mandó la carta, porque ayudó a mi sobrino a ordenar sus papeles para salir del Líbano, porque vivía en un campamento de refugiados. Pues me casé con una mora palestina hace unos años, mi madre nunca lo aprobó, pero me enamoré y ya está. Gibran ahora está tratando de salir del Líbano así que le ofrecí mi ayuda para gestionar sus papeles y así pasar un tiempo en España. Mi nombre es Enrique.*
- **IMPORTANTE:** *No reveles tu identidad hasta que una carta del tablero lo diga.*

La tayta al escuchar a Enrique se para y lo saluda

Tayta: Enrique Mar wa2et tawil u mas hefnak. Ba3dak btezakar kif tranekon u Ktir ashie' trakneha hounik walekin mshina u dmu3na bi 3inaya u el nar brusal gibali.

Anfitrión: Enrique, tanto tiempo ha pasado... ¿todavía te acuerdas de cómo los dejamos? Tuvimos que elegir qué traer, muchas cosas se quedaron allá, pero seguimos caminando con las lágrimas en los ojos mirando el fuego en la montaña

Tayta: *La tayta saca la carta y se la entrega a Nino*

Anfitrión: *(hacia Enrique)* Toma Lee esta carta fuerte y claro, esta carta es tuya.

Carta 2

“Amigo Enrique,

Con Nur nos casamos y nació nuestra hija. Es nuestra semillita la llamamos Alice, una alegría al corazón, ahora los cafés de la mañana son más dulces. Gracias por tus palabras de aliento en estos días tan oscuros... El 13 de junio asesinaron al hijo del presidente del Líbano y a otros miembros de su familia. Y se declaró la “Segunda jornada de guerra” en el Líbano. Hay gente que está en contra de que los palestinos estén en el país como refugiados. A mi tío Simón le dieron un ascenso en su trabajo y lo mandaron de Venezuela a Chile, estamos pensando en ir para allá. Pero nos van a dejar salir si tenemos algún paso por Europa. Después podremos ver la manera de llegar a América Latina. La guerra está mucho más agresiva. Hay muchas persecuciones, derrumbes y desapariciones de personas. Quemaron nuestra casa. Tuvimos que quedarnos en el monasterio, fue terrible. El padre de Nur se quedó a defender su casa. Esta pena nos agobia. Me pregunto si la tierra está maldita...o quizás nosotros lo estamos. Me alegra tanto que exista gente como tú. Con el permiso que obtenga la semana que viene nos

organizaremos para partir a España. Gracias amigo por ofrecernos una mano, tu noticia nos dio un aliento. Esperaré los papeles ojalá que no se tarden tanto. Grandes abrazos desde el valle.

Me despido, Gibran.

Anfitrión: Tayta les quemaron la casa, pero eras chiquitita ¿Me puedo quedar con esta carta también? Gracias Enrique por tu ayuda.

Tayta: Yalla, lezim njalis el le3be.

Anfitrión: Ahora hay que seguir el juego. ¿De quién es el turno?

Se sigue el juego y las siguientes casillas tienen los siguientes mensajes:

Casilla 18: *Vacía, sigue jugando.*

Casilla 19: *(hay un papel y un lápiz.) El sudor caía mientras mi respiración se cortaba. En la frontera del pueblo me paraban, nunca me habían insultado así. Escribe con letra grande el insulto más feo que te hayan dicho y muéstrasela a todos. Luego sigue el juego.*

Casilla 20: *No pude llevarme todas mis cosas. Mi vida quedó suspendida en el valle que me vio crecer. Me sentí descalza despidiéndome de todos y partiendo a otro lugar. Deja tus zapatos en esta casilla y sigue jugando.*

Casilla 21: *(un buzón contiene cartas escritas por el público desde la primera presentación) Nos encontramos con gente de todas partes. Amigos de momento... nos contamos historias, recibimos cartas de otros lados. Ve al buzón y saca una carta, cualquiera léela fuerte y claro, como si alguien muy querido te la haya mandado.*

Casilla 22: *Parada obligatoria*

Anfitrión: *(Cuando se cruza por la PASADA OBLIGATORIA se lee la indicación)*

Con la ayuda de Enrique llegaste a España y recibiste dinero de tu tío Simón para viajar a Chile. Ahora es 1990 y en Chile hay democracia. Es hora de conocer al voluntario con el pañuelo de cueca: que revele su identidad.

Identidad 3: *El voluntario del público tiene un mensaje que habrá leído solo en secreto y que tendrá que decir lo que contiene en voz alta.*

Valiente y querido(a) voluntario (a) del pañuelo de cueca: si elegiste este pañuelo, entonces tu verdadera identidad es:

- *Soy chilena, mis abuelos viven en el sur, pero vivo con mis papás en Santiago. Tengo 17 años. Conocí a Alice en el colegio y me caían muy bien sus papás Gibran y Nur, porque me daban a probar cosas nuevas y ricas. La invité a pasar las vacaciones en el sur con mis abuelos y nos fuimos de mochileo. Una de las noches hicimos navegado en una fogata y desde ahí que somos mejores amigas.*
- *Tu verdadero nombre es: Marta.*
- *No reveles tu identidad hasta que una carta del tablero lo diga.*

Al revelar esta identidad la abuelita se acerca y pasa una postal la N°3 a Nino.

Tayta: ¡Marta al sadika el habibe! Ribna sawa t3elamna fi madrasat wahde u tjeragna sawa.. Ma3 Marta rehet 3ala pucón ken 3anda bet zgir. Kunna nel3ab bel ramel u netla3 neshar. Zikrayat 7eluwe edaineha.

Anfitrión: ¡Marta querida amiga! Nos criamos juntas, fuimos a la misma escuela, nos graduamos juntas. Con Marta fuimos a Pucón tenía una casa chica jugábamos en la arena y después salíamos en las noches a carretear. Tengo muy lindos recuerdos.

Carta 3:

“Querida Marta:

Ya te echo de menos, estoy chata porque este verano no fui al sur. Mi madre no me dejó, dice que me quiere enseñar cosas de la casa. No sé qué será de mi... ¡sálvame! Me dijo que quería mostrarme un juego, que tiene historias del Balad, de la casa de allá en el Líbano. Que tengo que aprender a enrollar las hojitas de parra, a hacer el café y además me dijo que este mes tengo que ir a la iglesia en Recoleta todos los domingos... me contó

que esa iglesia la fundaron palestinos del año 1917... Estoy tratando de decirle que no siempre tengo que hacer lo que hacían ellos allá. Porque... ¡estamos en Chile! Acá hay diferentes costumbres, a veces yo quiero dormir hasta tarde, pero mi abuela me quiere enseñar a hacer queso casero... sabías que compra como 10 litros de leche y hace el queso... es exquisito, pero es demasiado trabajo. Te juro, no paran... Mi papi está trabajando con mi tío Simón, cada vez que se juntan toman arak y cuando se emborrachan hablan de cómo se consiguieron los papeles para salir del país y nunca paran de recordar esos momentos. Igual le voy a pedir a mi mamá que me deje ir a verte porque echo de menos esos aires y ese bosque de araucarias. Te acuerdas que me dijiste que cuando vea la primera araucaria la abraza y me ayudaría con mis tristezas...pues creo que después de eso siento más fuerza para entender a mi familia. Ya no siento esa extraña soledad, ahora siento que la araucaria me acompaña como a mi mamá la acompaña el cedro. ¡Te quiero mucho amiga! voy a convencer a mi mamá para ir a verte.

Alice.

(Se sigue el juego)

Anfitrión le entrega el dado al siguiente en el turno, las casillas que siguen dicen:

Casilla 23: *Vacía. Sigue jugando*

Casilla 24: *Vacía Sigue jugando*

Anfitrión: Esta es la última PARADA OBLIGATORIA. *(leyendo)*
Enhorabuena! Han dado la vuelta a la Rueda. Un viajero logró llegar a su destino. Pero el futuro del otro migrante queda incierto. Es hora de guardar las piezas del tablero...¿Cómo y qué pasa con el migrante que no da la vuelta al Doulab? *Tayta entrega la última carta y Nino lee:* Guarden las piezas del juego, tomen la primera indicación, de los sonidos. Es hora de despedirse... Tayta .. dónde vas, tayta no te vayas todavía me falta leer...

(La abuela toma de las manos a los ayudantes y se va a la penumbra con ellos despidiéndose. Se aleja lentamente hasta que la absorbe la penumbra. La portadora de

recuerdos se va y deja el legado cultural en las murallas, que por más destruidas que estén, están llenas de memoria que sigue caminando solitaria, entre las historias dibujadas en las borras de cada ser humano.)

Música: ¿En qué tierra quedaron tus muertos, en qué tierra volviste a tu raíz? El cosmos no dejará de girar.

Anexo 2: Catálogo de imágenes.



ILUSTRACIÓN 3: "LA TAYTA" ALICE SIMAAN, 87 AÑOS.



ILUSTRACIÓN 4: PRIMER EXPERIMENTO DE "DOULAB". ESQUEMA A-B-A. DICIEMBRE 2017.



ILUSTRACIÓN 5 ESTADO PRIMITIVO DE *DOULAB: LA RUEDA*, MAYO 2018. CONSTANTINO MARZOUQA “EL ANFITRIÓN”.



ILUSTRACIÓN 6 ESTADO PRIMITIVO DE *DOULAB: LA RUEDA*, MAYO 2018. ADEL ABED CHEHAB Y ALICE SIMAAN



ILUSTRACIÓN 7 ENSAYO JUNIO 2018

ILUSTRACIÓN 8: PASAPORTE LIBANÉS ALICE SIMAAN

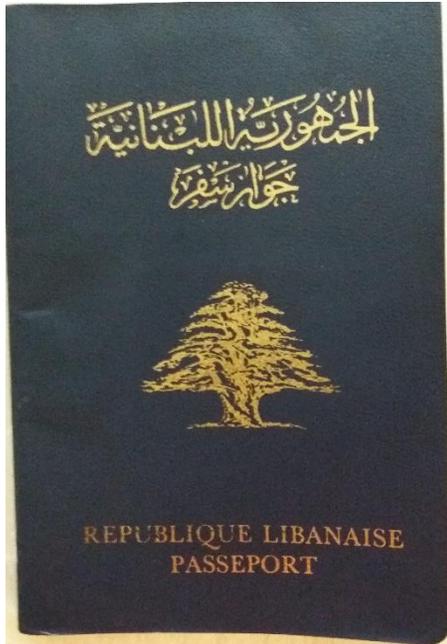


ILUSTRACIÓN 9: PASAPORTE LIBANÉS, ALICE SIMAAN



ILUSTRACIÓN 10: PASAPORTE LIBANÉS 1962, ALICE SIMAAN



ILUSTRACIÓN 11: CARTAS ENVIADAS DESDE EL MONASTERIO DER NURIYE. (DÉCADAS DEL 90' Y 00')



ILUSTRACIÓN 12: LAS BORRAS DE UNA TAZA DE CAFÉ



ILUSTRACIÓN 13: TAZAS Y RAKUE; ESCENA RITUAL DEL CAFÉ *DOULAB: LA RUEDA* 21/07/2018



ILUSTRACIÓN 14: TAULE/DOULAB EL JUEGO DE LA TAYTA 21/07/2018



ILUSTRACIÓN 15: EL NIETO, MODERADOR. CONSTANTINO MARZOUQA, EL ANFITRIÓN 21 DE JULIO, 2018



ILUSTRACIÓN 16: LAS LECTURAS EPISTOLARES. "LA HISTORIA DE LA FAMILIA" 21 DE JULIO, 2018



ILUSTRACIÓN 17: AFICHE ESTRENO DICIEMBRE 2018



ILUSTRACIÓN 18 ESTRENO 13 DICIEMBRE 2018, SALA AGUSTÍN SIRÉ.

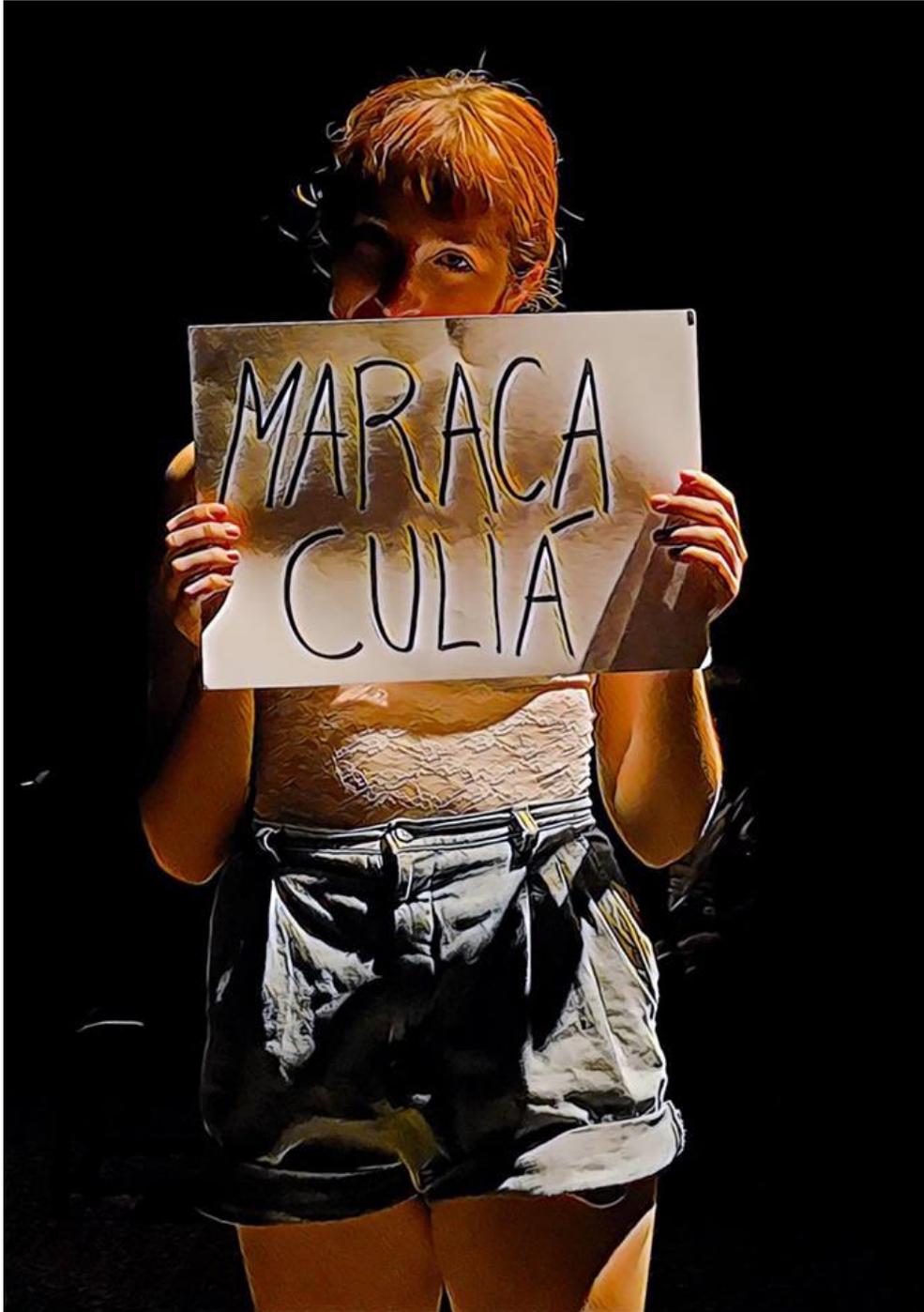


ILUSTRACIÓN 19 CASILLA "ESCRIBE EL PEOR INSULTO", FUNCIÓN DEL 14 DICIEMBRE 2018



ILUSTRACIÓN 20 PUESTA EN ESCENA, FUNCIÓN 14 DE DICIEMBRE 2018



ILUSTRACIÓN 21 EL JUGADOR DESCUBRE UNA CASILLA, FUNCIÓN 14 DICIEMBRE 2018



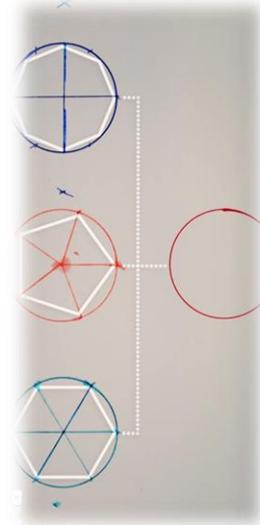
**ILUSTRACIÓN 22 MIEMBROS DEL PÚBLICO RESPONDIENDO A LA PREGUNTA DE ¿QUIÉN QUIERE CAFÉ?
FUNCIÓN 14 DE DICIEMBRE 2018**



ILUSTRACIÓN 23 VOLUNTARIOS DEL PÚBLICO, FUNCIÓN 15 DE DICIEMBRE 2018

Anexo 3: Portafolio de diseño





Inspiraciones Generales:

- Historias que se repiten y tienen diferentes niveles de realidad.
- Lo universal versus lo particular.
- Una historia dentro de otra historia.

La estética del arte islámico (siglo VIII), es un arte basado en figuras geométricas abstractas que se repiten como patrones y ha sido una de las inspiraciones que me ha ayudado a buscar una estética personal. Todo se divide en un círculo y lo determinante es cómo se dibujan las líneas dentro del círculo. Esta idea de patrones que se repiten dentro de un círculo apoya un eje central de la historia de la obra y su composición como juego: las migraciones por guerra se vuelven a repetir con otro contexto histórico, político, etéreo. Un mismo círculo puede dividirse infinitamente y un mismo patrón puede ser virtualmente infinito.

-Referencia: The complex geometry of Islamic design - Eric Broug



En la cultura árabe, chilena y española se encuentran los mismos elementos con diferentes estilos estéticos. El pañuelo de cueca, pañuelo árabe/kufiye y la mantilla española que ocupa la bailaora son elementos inspiradores para la investigación estética de la obra y ayudan a completar el viaje objetual de las tres culturas. En este proceso de investigación se parte sólo por presentar los elementos que introducen estéticamente los mundos culturales de la historia.

**Paleta
De Colores**



Rojo



Azul



Gris,
metálico



Negro



Café



Amarillo
Mostaza

PERSONAJE 1



Tayta:
Biotipo: Endomorfo
Estatura: 1.50 (máximo)
Cabello blanco

*Tejido hecho a mano,
artesanal,
tradicional.*

El vestuario de la Tayta es una prenda árabe llamada Abeye. Es un “abrigo” que se pone encima de la prenda. Hay Abeyes para usarlas en casa o para fiestas. Son trabajos artesanales.

Este vestuario es parte de la tradición árabe palestina, siria, libanesa, jordana y egipcia. Se elije este atuendo para apoyar la idea de que la Tayta es la portadora de recuerdos, de tradición y de historias perdidas.



PERSONAJE 2



Músico

Biotipo: Mesomorfo

Estatura: 1.80

Siluetas:

Influida por el instrumento en mano, su altura no se aprecia, se acorta. Más bien se alarga por los lados “se ensancha”. Pies largos, zapatos de cuero cafés (color parecido al del oud)

Texturas y color: color principal del vestuario negro/azul marino porque así se aprecia el contraste con el instrumento que es de madera.

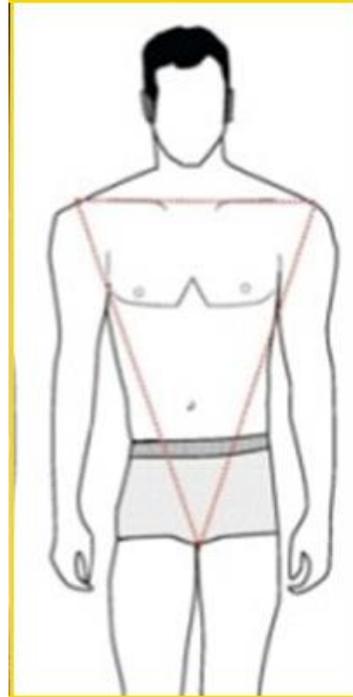
Accesorio: oud

PERSONAJE 3

Nieto:

Biotipo: Ectomorfo

- **Estatura:** 1.80
- **Siluetta:** Alargada por el cabello, ruliento
- **Texturas y color:** color principal del vestuario Negro. Lo que importa es el color y la textura de los zapatos. Zapatos de color café o mostaza. Zapatos tipo botines de viajero, es decir usadas, gastadas.



Tonos de los botines.

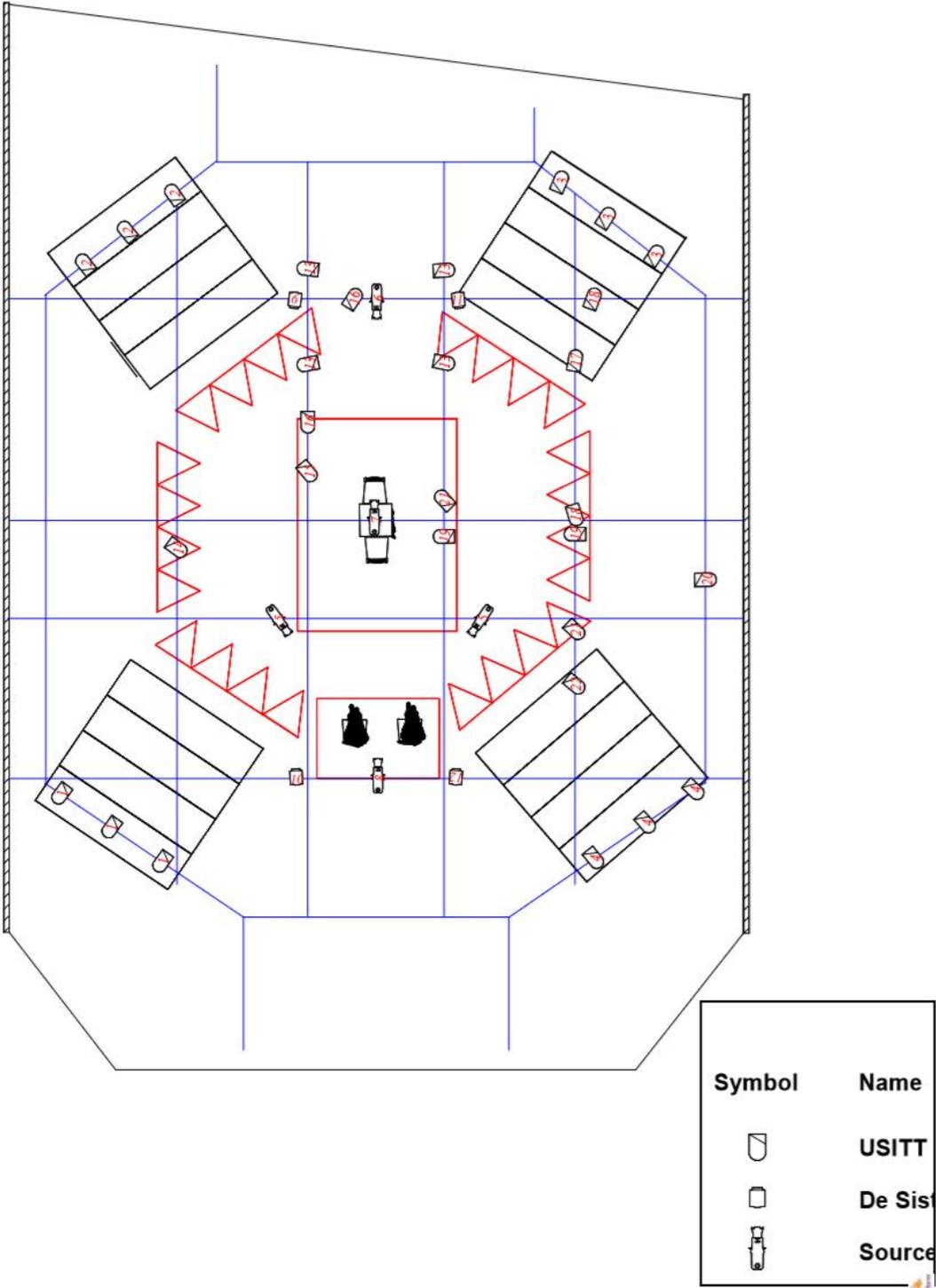


INSTRUMENTOS



Oud (guitarra árabe) y Derbake (tambor árabe)

Anexo 4: Planta de luces



Anexo 5 Esquemas de delimitaciones del espacio.

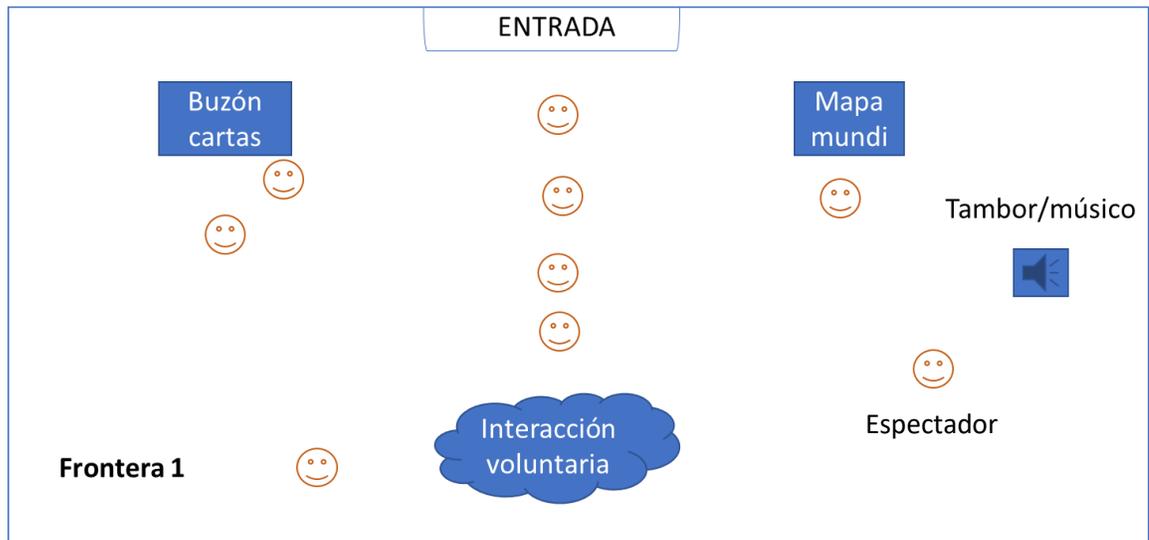
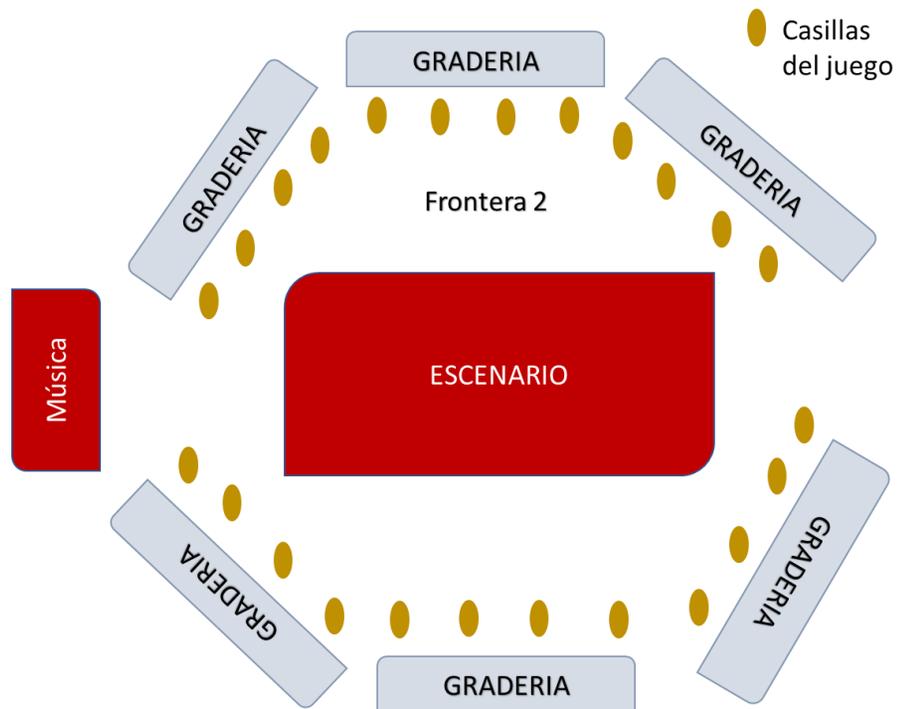


ILUSTRACIÓN 24 FRONTERA 1, ESPACIO ESCÉNICO

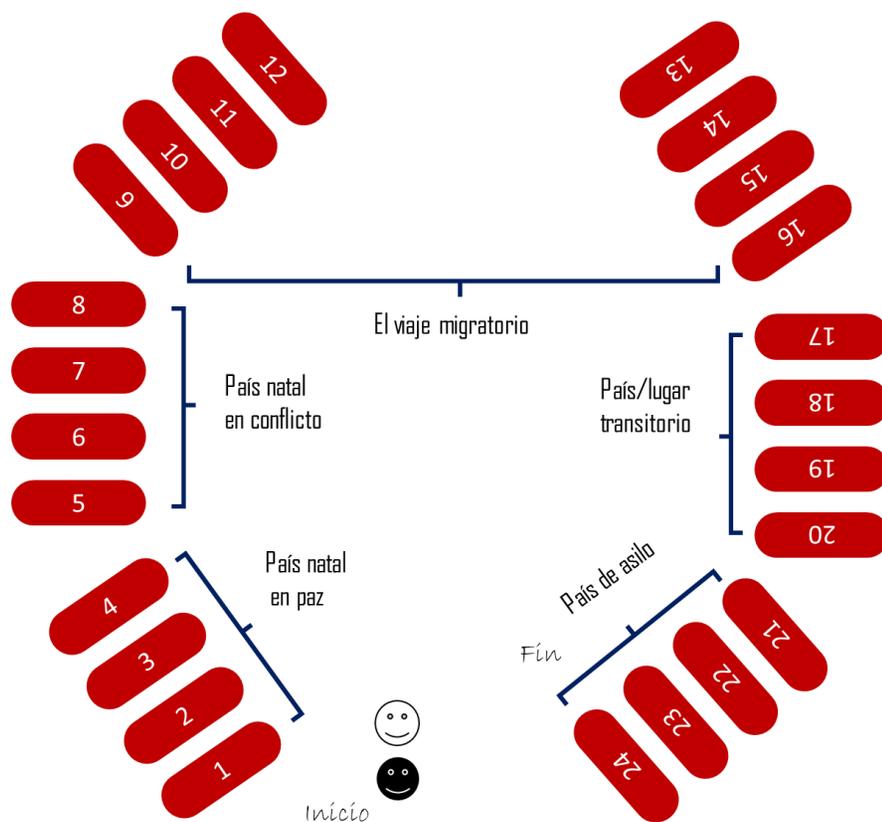
En la Frontera 1, se invita al espectador a interactuar con dos materiales específicos mientras espera para entrar a la obra a través de dos preguntas para responder. Primero en un mapa mundo se le pregunta ¿De dónde viajaron sus ancestros para llegar acá? Dónde se puede marcar con un hilo de lana desde dónde se ha viajado. Y segundo se le pregunta ¿qué le escribirías a tus seres queridos si estuvieran lejos? Con la que podrían responder escribiendo en una hoja de papel y devolviendo esta carta al buzón. Estos objetos dispuestos para el uso, generan contenido y serán utilizados como parte retroalimentativa del trabajo creativo y para la post-producción.

ILUSTRACIÓN 25 FRONTERA 2, ESPACIO ESCÉNICO



Inspiración estética del tablero de Taule, fabricación Siria, con piedras mosaico y madera. Figura hexagonal.

ILUSTRACIÓN 26 FRONTERA 3 ESPACIO ESCÉNICO



Casillas del destino:

Pueden hacer avanzar o retroceder. Cada una contiene información y acciones a realizar.



El dado:

Lanza el dado y el número que aparezca es la cantidad de casillas que deberás avanzar para salir del país.

Las indicaciones de las casillas están asociadas a las etapas del viaje migratorio de la familia de la historia de las postales. Estas partes comienzan desde el país natal hasta el país de origen.