



BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

FRAGMENTOS DE LO REAL EN EL TEATRO EXPANDIDO

TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN ESTÉTICA Y ARTE

PRESENTA:
PABLO HERIBERTO CANO CAMACHO

DIRECTOR DE TESIS:
DR. JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO

COMITÉ TUTORIAL:
DRA. MARÍA EMILIA ISMAEL SIMENTAL
DRA. THELMA ITZEL RAMÍREZ CUERVO

PUEBLA, PUE. JUNIO 2018

*Dedicamos esta funcion a las familias de los soldados cuyos
cuerpos fueron identificados esta semana.
We dedicate this show to the families of the soldiers who were
identified this week.*



PROEMIO

(por llamarlo de alguna manera)

Tres años después de haber salido de la Licenciatura en Arte Dramático, y después de tres experiencias en los encuentros internacionales de escena contemporánea, Transversales , asisto al seminario *Éticas y estéticas de la puesta en escena de las prácticas escénicas contemporáneas* que dirigió Guillermo Heras. Ahí, entre los múltiples casos de estudio abordados, nos presentan los trabajos más recientes de la creadora argentina Vivi Tellas. Resulta que Tellas desarrolló en Buenos Aires un proyecto llamado “Archivos”, en el cual prescindía de actores dedicados a la escena. En su lugar utilizaba gente que no había tenido ningún tipo de formación escénica, ‘gente real’, decía ella. En una pieza su madre y su tía contaban la historia de sus vidas; en otra, un artista diagnosticado con cáncer tenía un encuentro con su médico, quien durante la pieza le describía los avances o retrocesos de su enfermedad; en otra más, tres filósofos de profesión explicaban una serie de tesis filosóficas planteadas por los presocráticos. Esa fue mi primera experiencia como observador de la intrusión de elementos reales en el teatro. Ese fue el momento donde algo en mi interior me decía –éste es el camino-.

Deslumbrado por la experiencia regresé a Puebla con la intención de hacer algo así. Por ese entonces, mi ex esposa había sido despedida de manera injustificada del instituto de cultura del municipio después de haber trabajado ahí durante años y tras haber abandonado el teatro para dedicarse a la burocracia institucional. Debido al despido, para ella era necesario regresar a su lugar de origen, pues no tenía más dinero y nuestra hija acababa de entrar a un colegio de paga. Debido a esta situación, se me ocurrió hacer una intervención teatral en su departamento con el objetivo de recaudar algunos fondos y que no fuera tan duro el golpe económico.

La obra consistía en citar al público en un parque cercano; al llegar allí, eran recibidos por mí y por una actriz mientras bailábamos al interior de una fuente; una vez que pasábamos la lista de asistencia, y de rectificar que estuvieran los asistentes a la cita, nos trasladábamos al edificio cercano donde se encontraba el

departamento intervenido; una vez adentro, contábamos la “historia ficticia” de una actriz que había sido despedida de su trabajo y necesitaba vender todo lo que poseía; en algún momento conducíamos al público a la habitación principal y ahí, mi ex esposa, junto con otro actor, representaban *Luz de mañana en un traje marrón*, de Daniel Veronese; al terminar, el público salía de la habitación y se le invitaba a husmear en toda la casa con el objetivo de “conocer la mercancía en venta”; mientras lo hacían, la actriz y yo cantábamos canciones, bailábamos, interpretábamos textos de *Máquina Hamlet* de Heiner Müller; después de un rato invitábamos al público a quedarse y convertir la obra en una reunión, en una fiesta; les contábamos la historia del despido injustificado y les decíamos que podían quedarse ahí todo lo que quisieran o que podían apartar algún objeto y pagarlo y recogerlo después. Desde luego, la mayoría de los asistentes iban con la idea de asistir a una función de teatro “normal”, así que nunca se quedó nadie por más de dos horas después de la intervención.

En una ocasión, algunos días después de una de las presentaciones, alguien que había asistido como público escribió al correo en el cual se agendaban las citas para asistir a la intervención. El contenido del correo constaba de una sola pregunta: “¿por qué eso que hacen lo llaman teatro?”

En ese momento no supe responder.

Obscuro

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO 1	
1. Fragmentos de lo Real	16
1.1 Ilusión, Realidad y lo Real.....	17
1.1.1 La Realidad.....	18
1.1.2 La Ilusión.....	21
1.1.3 Lo Real.....	24
1.2 Lo Real en el Teatro.....	26
1.3 Los Fragmentos de lo Real.....	35
CAPÍTULO 2	
2. La noción de Teatro Expandido.....	39
2.1 Antecedentes.....	40
2.2 Teatralidad.....	44
2.2.1 Elementos de la teatralidad.....	48
2.2.1.1 La mirada del otro.....	48
2.2.1.2 Lo procesual.....	49
2.2.1.3 La representación.....	50
2.3 Dispositivo.....	53
2.4 Teatro Expandido.....	59
2.4.1 Territorios desbordados del Teatro Expandido.....	62
2.4.1.1 Los límites desbordados.....	63
2.4.1.2 La puesta en escena.....	63
2.4.1.3 El texto dramático.....	67
2.4.1.4 La noción de personaje teatral.....	70
2.5 La expansión hacia la realidad.....	74

CAPÍTULO 3

3. Fragmentos de lo Real en el Teatro Expandido.....	78
3.1 <i>Please continue, Hamlet</i>	80
3.1.1 Descripción de la pieza.....	80
3.1.2 El territorio desbordado: Texto dramático.....	82
3.1.3 El Fragmento de lo Real: la repercusión de un crimen.....	84
3.2 <i>Campo minado/minefield</i>	87
3.2.1 Descripción de la pieza.....	87
3.2.2 El territorio desbordado: el Personaje teatral.....	89
3.2.3 El Fragmento de lo Real: los cuerpos después de la Guerra.....	91
3.3 <i>El desplazamiento del palacio de la moneda</i>	94
3.3.1 Descripción de la pieza.....	94
3.3.2 El territorio desbordado: la Puesta en escena.....	97
3.3.3 El Fragmento de lo Real: Las relaciones de poder.....	99
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA	107

AGRADECIMIENTOS

Después de escribir esta tesis; de haber leído lo que leí; de haber visto lo que vi; de reflexionar en todo ello; entiendo que es el resultado de un entramado muy complejo de relaciones y de circunstancias; que no cabría enumerarlas todas y que, desde luego, no soy capaz de reconocerlas. Me refiero a cosas tan lejanas como el la los los programadores programadoras de la plataforma CONACyT, a quien haya diseñado el cartel de la convocatoria que publicó la MEyA en el 2015, al equipo de edición de los textos que usé en mi investigación, vamos, incluso a quienes cultivaron el café que bebí durante los seminarios a los que asistí en la maestría. Es por eso que seguiré el ejemplo de los antiguos navegantes y nombraré a los astros que componen la constelación más inmediata, la que me hizo llegar hasta el final.

En primer lugar le agradezco a Sabina, quien a su corta edad ha sabido llevar con sabiduría el peso de mis decisiones; que escucha mis ideas para luego sonreír y decir –ya vas a empezar de sabiendo-, y alegrarme el día. A ella le agradezco primero, porque será siempre la primera.

Agradezco, desde luego, a mi familia, a toda ella. A mi papá por heredarme su pasión por el arte; a mi mamá por mostrarme el camino del teatro. A mis hermanas por recibirme siempre con el corazón abierto desde nuestra infancia. A sus maridos y a sus hijxs, por estar ahí para mí y ayudarme en los momentos en que mi cerebro necesitaba conectarse nuevamente con la Realidad.

Le agradezco también a Blanca por apoyarme en el inicio de esta aventura; por acompañarme; por los desayunos de cada mañana y el café de todas las noches.

Agradezco a mi asesor de tesis y a mis lectoras: al Doctor Fabelo por la libertad; a la Doctora Emilia por la lucidez; a la Doctora Thelma por la locura. Sin estas tres cosas seguramente no habría podido llegar hasta el final.

Aquí caben también todos los Doctores que guiaron los seminarios de la maestría. Aprendí mucho de todos. Padebí y me divertí. Agradezco especialmente al Dr Alberto López Cuenca por enseñarme a desplazar la mirada.

Finalmente, agradezco a mis compañeros de generación; compañeros de camino; cómplices. En esta tesis hay un fragmento de cada uno de ellos. Espero que en algún momento la lleguen a leer y se reconozcan en alguna frase, en alguna estructura, en alguna visión, en un modo de articular las ideas. Espero que se busquen aquí como yo me encontré en sus trabajos durante estos dos años. Con este grupo entendí que, efectivamente, la generación del conocimiento es un proceso colectivo. Muchas gracias compañeros, este curanto ya se coció.

Y por último, siguiendo un poco a Walt Whitman, me agradezco a mí mismo, porque yo soy todas las cosas que he nombrado.

INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, en la Grecia Clásica, el Teatro ha estado ligado a la esfera pública. Tiene la cualidad de convocar al colectivo. De reunir a un grupo heterogéneo de seres humanos frente a otro grupo que representa, mediante la acción, procesos particulares de relaciones sociales; desde cualquier perspectiva, ya sea histórica, política, religiosa, moral, ética; y desde cualquier ángulo, personal, intrapersonal, individual, colectivo. La palabra “Teatro” contiene una doble significación en el lenguaje común de nuestros días. Por un lado designa a cierta actividad artística, y por otro, nombra al edificio en el que tradicionalmente se lleva a cabo esta actividad. Sin embargo, esta doble significación es reciente, ya que antes del siglo XIX el edificio fue llamado de diversas maneras y la actividad en su interior se nombraba según el género dramático. Y es que sólo en algunos casos muy específicos dentro de la historia del fenómeno teatral, antes del siglo XIX, el espacio donde se realizaba la actividad permitía el funcionamiento de ciertos códigos que los espectadores conocían muy bien por estar inscritos en cierta tradición; pero en general, lo único que importaba del espacio es que tuviera cualidades isópticas, acústicas y que permitiera el despliegue de mecanismos escenográficos diversos.

Históricamente, sin importar el territorio o la sociedad en la cual se hayan inscrito, los creadores escénicos han buscado adaptarse a las condiciones materiales, técnicas y humanas de su época. Estilos, técnicas, discursos, arquitecturas, han sido siempre el resultado de las necesidades a las que se han enfrentado los creadores. Volviendo a la Grecia Clásica, por ejemplo, la necesidad de que las representaciones pudieran ser vistas por el mayor número de personas sin que se obstaculizaran la visión entre ellas, llevó a las mentes de la época a edificar una estructura que permitiera un tipo de visión isóptica¹. La forma de los acantilados era perfecta para llevar a cabo ese objetivo. Aunque no

¹ Cualidad espacial que permite a todos los espectadores observar sin ningún problema aquello que se muestra en el espacio de la representación.

era del todo nuevo utilizar ese tipo de formaciones territoriales naturales para realizar asambleas o juntas de guerra, no fue sino hasta que la necesidad de tener un espacio que permitiera reunir un amplio número de observadores generó la concepción de un espacio hecho específicamente para ver, utilizando la inclinación natural de peñascos o montes. Es así como la estructura arquitectónica denominada “theátron” (lugar para contemplar), definiría la forma en que las representaciones de la época se llevarían a cabo, generando reglas específicas de acuerdo a las posibilidades que ese tipo de espacio arquitectónico les permitía². De igual manera, a través del tiempo, las condicionantes espaciales que imponían los modos de ver, definían la estética de las diversas manifestaciones escénicas. Durante la Edad Media y el Renacimiento europeo, por poner otro ejemplo, una periodo en el que las representaciones teatrales no se llevaba a cabo en el interior de estructuras arquitectónicas como las del periodo clásico, sino que se llevaban a cabo en las plazas, mercados y demás lugares abiertos que les servían a las compañías trashumantes como espacio idóneo para la instalación de estructuras que sirvieran de escenario. Éstas compañías creaban sus espectáculos en condiciones distintas y bajo distintos términos; los temas religiosos no tenían la misma potencia en el espacio público como al interior de una iglesia. El surgimiento de la burguesía y la división de clases generaron otro tipo de relaciones sociales. La comedia se estableció con fuerza en ese periodo como el género que mejor permitía reflejar las paradojas de la convivencia entre los distintos sectores sociales. El teatro se definía a si mismo como comedia. No importaba entonces el lugar en el que se llevaran a cabo las representaciones tanto como aquello que se representaba.³

Es en la Alemania romántica de principios del siglo XIX donde se recupera el significado etimológico de la palabra “teatro” que designa un “lugar para ver” y se

² Macgowan, K. Y Melnitz, W. *Las edades de oro del Teatro*. Trad. Carlos Villegas. Ed. Fondo de cultura económica. 8ª reimpresión. México, 1997

³ Macgowan, K. Y Melnitz, W. *La escena viviente: historia del teatro universal*. Ed. Universitaria. Buenos aires, 1966.

establece un modelo espacial canónico denominado “teatro de ópera a la italiana”. Este modelo espacial hegemónico se apoderó de la definición de teatro y encuadró en su concepto a la actividad que se realizaba en su interior. La adopción del modelo *a la italiana* configuró nuevas prácticas, las cuales propiciaron la necesaria aparición de la figura del director de escena como el configurador de los elementos presentes en el drama que serían mostrados en la escena, lo que posteriormente, ya a principios del siglo XX, se le conocería como *puesta en escena*. A partir de entonces, la tradición denomina “Teatro” a la actividad teatral ligada al edificio que lleva el mismo nombre, y que enmarca la puesta, sobre el escenario, de un texto dramático. Esta denominación excluye a todo aquello que no se encuadra en los cánones e institucionaliza una práctica específica y una sola forma de ver.

La creación escénica contemporánea, entendida como aquellas manifestaciones que se presentan como una respuesta auténtica para su propio tiempo, ha experimentado con las necesidades artísticas desde el interior de la disciplina, reconociendo que existe un *hecho teatral* más allá del edificio decimonónico y del concepto de *puesta en escena*. Este reconocimiento es el resultado de los planteamientos que, en gran medida, realizaron los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX con respecto a la naturaleza del teatro, planteamientos que desembocarían en el surgimiento del término *teatralidad* como aquello que define lo perteneciente al teatro, entendiéndolo como una práctica que va más allá de las condiciones históricas o materiales de cualquier manifestación específica. En nuestros días, los modos tradicionales del teatro canónico del siglo XIX, continúan rigiendo la gran mayoría de las prácticas teatrales. Al abordar la *teatralidad* intentamos centrar la atención en el hecho de que el fenómeno teatral no es exclusivo de una época y que su manifestación no depende de una espacialidad específica. Para tales efectos, creemos necesario incluir en nuestra investigación una revisión de este elemento, intentando definir las prácticas teatrales más allá de cualquier época o estilo, hasta llegar al momento en el que los *fragmentos de lo real*, un término propuesto por nosotros

para efectos de la presente investigación, se hacen presentes en la escena contemporánea.

Es por esto que, en nuestro primer capítulo, nos damos a la tarea de intentar definir el concepto que introducimos en la presente investigación, el Fragmento de lo Real. Para ello realizamos la revisión de tres términos que consideramos necesario diferenciar para poder delimitar su ámbito y la relación que guardan con el fenómeno teatral. Nos referimos a los conceptos de *Ilusión, Realidad y lo Real*. La idea es establecer los márgenes conceptuales que nos permitan entender cómo es que lo Real emerge en algún momento durante la evolución del fenómeno teatral. Es así, que una vez definido cada uno de los conceptos, realizamos un breve recorrido genealógico desde el Realismo, como movimiento que inaugura la preocupación por la Realidad, hasta el momento en que lo Real es puesto sin filtros sobre la escena. Una vez realizado este recorrido, nos damos a la tarea de definir qué es lo que entendemos por Fragmento de lo Real, y cómo es que su aparición generó un desplazamiento de los cánones tradicionales hacia otras formas de teatralidad.

Al reconocer que la teatralidad no sólo está presente en las manifestaciones teatrales decimonónicas, sino que se encuentra presente en muchas otras esferas del ámbito social, se puede ampliar el concepto de teatro al reelaborar de forma inmanente ese concepto. Este acercamiento permite a nuestra investigación establecer un parámetro amplio con el cual identificar los fenómenos teatrales que se encuentran fuera de los límites impuestos por el canon tradicional del teatro decimonónico, pero no es suficiente para delimitar a aquellas manifestaciones que se busca encuadrar en el denominado *teatro expandido*⁴.

⁴ Sánchez, José Antonio. “*El teatro en el campo expandido*”. Quaderns portàtils. España 2007

Debido a esto, es que en el segundo capítulo comenzamos por definir qué es aquello que entendemos por teatralidad, cuál es su modo de operación y en qué ámbitos, más allá de la esfera del teatro, podemos encontrarlo. Una vez definido el concepto, nos damos a la tarea de introducir otro concepto que nos permitirá entender el funcionamiento de los mecanismos principales sobre los cuales se podría definir el teatro canónico, y que a su vez permitirá establecer una crítica inmanente sobre ellos. Nos referimos al concepto de “dispositivo” introducido por Foucault y retomado a su vez por Agamben.

Para Agamben los dispositivos son el resultado del cruzamiento de relaciones de poder y de saber con funciones estratégicas concretas dentro de un marco social de relaciones; son un conjunto de prácticas y mecanismos que tienen por objetivo obtener efectos inmediatos en el comportamiento de un individuo o un grupo. Pueden ser un conjunto de prácticas, señales de tránsito, instituciones, equipos de telecomunicación o cualquier actividad de gobierno, entre otros. Utilizando el concepto de dispositivo reconocemos tres de ellos operando al interior del teatro canónico: puesta en escena, texto dramático y noción de personaje. Estos dispositivos regulan las relaciones de poder al interior de la práctica escénica decimonónica, y configuran a su vez la relación que este mismo teatro tiene con el espectador. Y es que, de acuerdo a José A. Sánchez,

“El teatro tradicional implica una relación de subordinación discursiva temporal. De ahí que el espacio físico en que mejor se inscribe es el escenario, cuyo exponente más extremo es la sala del teatro burgués a la italiana, que permite el oscurecimiento del espacio donde observa el público.”⁵

Con esto queremos hacer notar la capacidad de control que tiene la práctica tradicional del teatro canónico, ya que no sólo regula los procesos creativos de los artistas dirigiendo sus esfuerzos a una sola posibilidad llamada *puesta en*

⁵ Op. Cit, p. 5

escena, sino que también determina la forma en que esta debe ser vista por el observador, moldeando sus expectativas y encuadrando la conceptualización de lo que es el teatro a esa única posibilidad.

En este sentido es que creemos que el Teatro expandido surge como el resultado de un análisis inmanente que algunos creadores contemporáneos realizaron sobre la naturaleza y los conceptos del teatro canónico. Expandir la escena significa desbordar la escena, y, dado que antes hemos mencionado tres elementos centrales que definen la práctica teatral del teatro tradicional, nuestra investigación se centra en el análisis de los desbordamientos de estos tres elementos: puesta en escena, texto dramático y noción de personaje. En este sentido, la noción de Teatro expandido nos permite enmarcar a aquellas prácticas teatrales que han desbordado el dispositivo del teatro tradicional canónico. Bajo esta premisa es que se articula el desfundamiento que el teatro expandido realiza de los tres elementos que componen al teatro tradicional canónico.

La puesta en escena deja de ser el espacio de acción de unos pocos regulando la mirada del espectador, ahora se abre la participación y la convivencia permitiendo otras formas de relación, interacción y subjetividad. La dramaturgia no es más la articulación de los materiales dramáticos que definen la acción al interior de un mundo cerrado el cual llamamos ficción dramática, sino que se convierte en el diseño de las acciones que harán visible los dispositivos de relación que operan en el espacio común del ámbito social. El personaje dejará de ser el vehículo que posibilita el establecimiento de la ilusión producida por el drama para dar paso al sujeto de una acción que nos permite visibilizar la teatralidad detrás de los dispositivos de control social. En palabras de José Antonio Sánchez,

“(…) la visibilidad del dispositivo permite entender la teatralidad de la que formamos parte, (…) ya que el dispositivo está sujeto a un contexto que

está, asimismo, relacionado con otros dispositivos culturales y sociales que le otorgan sentido.”⁶

La necesidad por encuadrar a nuestros objetos de estudio dentro de la esfera del “Teatro expandido” radica en su construcción, en sus procesos de articulación y en la forma en que utilizan aquello que denominamos como Fragmentos de lo Real.

Para mostrar cómo es que los Fragmentos de lo Real se relacionan con las manifestaciones teatrales del Teatro Expandido, en el tercer capítulo nos damos a la tarea de analizar tres casos en los cuales podemos reconocer, tanto el desbordamiento de los dispositivos del teatro canónico, puesta en escena, texto dramático y noción de personaje, como la incorporación de Fragmentos de lo real en la misma. Nuestro objetivo es intentar reconstruir cómo es que dichos fragmentos operan en nuestros casos de estudio y cuál es el sentido de su utilización en las mismas. Nuestros casos de estudio, y los dispositivos que desbordan son: *Please continue*, *Hamlet*/texto dramático; *Campo minado-Minefield*/noción de personaje; y el *Desplazamiento del palacio de la moneda*/puesta en escena.

Finalmente, y sin la pretensión de realizar una especie de sedimentación temporal que continúe la forma tradicional en que se estudia la Historia del Teatro, llevo a cabo el reconocimiento de uno de los elementos que nos pueden llegar a permitir el entendimiento no de las estéticas, sino de el posicionamiento ético de algunos creadores teatrales con la Realidad del contexto en el que habitan, el Fragmento de lo Real; y que posiblemente pueda llegar servir como punto de partida para comprender otras teatralidades que posiblemente se encuentren presentes en nuestro contexto, ocultas a simple vista.

⁶ Sánchez, José A. y Belvis, Esther (eds.) “No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes”. p. 18

CAPÍTULO 1

FRAGMENTOS DE LO REAL

“La realidad son los otros,
pero los otros también habitan la historia,
la memoria individual,
e indudablemente,
el futuro.”
José A. Sánchez

El presente capítulo es un intento por conceptualizar el término Fragmento de lo Real, esto, para poder entender su relación con aquello que denominamos Teatro Expandido. Para ello, comenzaremos por establecer las diferencias entre tres conceptos que, de cierta manera, han determinado las prácticas de algunos creadores teatrales que se rebelaron contra los cánones establecidos por el teatro Romántico de finales del siglo XIX; nos referimos a la Realidad, la Ilusión y lo Real.

Revisar estos conceptos nos permitirá establecer un panorama más amplio sobre cómo es que las preocupaciones de ciertos creadores forman parte de un proceso que busca dar significado a una serie de situaciones que se fueron presentando en sus contextos. Proceso que determina, en gran medida, la evolución de las formas estéticas e ideológicas que se fueron suscitando en el teatro europeo de principios y mediados del siglo XX y que han tenido grandes repercusiones en nuestra época.

De igual manera, en el presente capítulo intentaremos plantear ciertos parámetros para delimitar el concepto de lo Real, lo cual nos permitirá establecer qué es lo que entendemos por Fragmento de lo Real, cuál es su vínculo con el Teatro, y de qué manera es que influyen el desbordamiento de ciertos mecanismos que operan en el interior del teatro ilusionista.

Ilusión, Realidad y lo Real

Para poder comprender más a fondo cómo es que la irrupción de lo real se establece en los procesos de construcción del Teatro Expandido, nos parece necesario definir qué es lo que entendemos cuando nos referimos a *lo real*, concepto clave al que haremos alusión en nuestra investigación. Esto, para poder determinar ciertos parámetros de significación cada vez que nos refiramos al “fragmento de lo real” y los múltiples niveles que delimitan su sentido específico en los casos de estudio.

En el texto *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*⁷, José A. Sánchez distingue tres niveles en el campo de la construcción realista: lo real, la realidad y la ilusión. El realiza esta división a partir de la lectura que hace sobre el análisis que hace Pierre Bourdieu⁸ sobre un ensayo de Flaubert, y del cual nos dice que para Bourdieu

“(…) lo real se identifica con la estructura social, pero en otros análisis podría ser identificado con el espíritu racional –idealismos-, la materia –realismo crudo-, o la vida –realismo impresionista-. La realidad es ‘el referente universalmente garantizado de una ilusión colectiva’, que sirve como garantía para la evaluación del resto de las ficciones; es la representación o composición en que la sociedad se concibe, que incluye lo real, pero disponiéndolo de un determinado modo. Finalmente estaría la *illusio*, la segunda realidad, no compartida, sino reservada a unos pocos, o incluso a uno solo (…)”

⁷ Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Serie teoría y técnica. Paso de Gato. México 2013

⁸ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. trad. De Thomas Kauf. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995.

De esta manera es que Sánchez concibe los términos desde una perspectiva sociológica como apoyo para entender cuáles son los niveles que operan en el teatro desde el surgimiento del Realismo hasta la irrupción de lo real en la esfera del teatro. De igual manera intentaremos ahondar en la definición de cada uno de los términos, teniendo siempre presente que nuestro interés no es formular preceptos filosóficos, sino que nos mantenemos en la esfera del teatro, por lo que los términos estarán siempre en relación con el ámbito de la teatralidad, un concepto que abordaremos ampliamente en el siguiente capítulo.

La Realidad

Este es un término comúnmente utilizado para referirse también a lo real. Y es que, siguiendo a Sánchez, al tratarse de un concepto que representa la dimensión de las estructuras que los seres humanos establecen en sus prácticas cotidianas, podríamos estar hablando de una red de significantes que se van instituyendo en el sentido común de una sociedad específica. En esta dimensión es que se establecen límites y jerarquías, los cuales otorgan los contenidos que nos permiten desenvolvemos en una sociedad.

En su libro *La construcción social de la realidad*⁹ los autores Peter L. Berger y Thomas Luckmann plantean, desde la sociología del conocimiento, que "(...) la realidad se construye socialmente (...)"¹⁰. Los autores sostienen esto mediante la importancia que el lenguaje tiene en la interacción social. Para ellos, la realidad es

"(...) una cualidad propia de los fenómenos que reconocemos como independientes de nuestra propia volición¹¹ (no podemos 'hacerlos desaparecer') (...). El hombre de la calle vive en un mundo que para él es 'real', aunque en grados diferentes, y 'sabe', con diferentes grados de certeza, que este mundo posee tales o cuales características."¹²

⁹ Berger, Peter y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores. Biblioteca de sociología. Argentina. 2003

¹⁰ Op. Cit. P.11

¹¹ Acción voluntaria.

¹² *Ibidem*, p.11

Para Berger y Luckmann la realidad es una estructura que se percibe en la esfera inmediata de lo cotidiano. Al hablar del hombre de la calle, se refieren a este ámbito de lo social, al lugar que ocupa el paseante, aquel que recorre una ciudad, por ejemplo, pero que habita un espacio que no le pertenece del todo, que se encuentra mediado por dispositivos que han sido instituidos de antemano, tal vez sin su conocimiento. Según los autores, “[e]l hombre de la calle no suele preocuparse de lo que para él es ‘real’ (...) a no ser que algún problema le salga al paso. Su ‘realidad’ y su ‘conocimiento’ los da por establecidos.”¹³ Con esto, intentan proponer que la realidad es algo que en su contacto inmediato no se cuestiona, sino que se acepta, de principio sin ningún cuestionamiento, aunque, la realidad es relativa dependiendo de la sociedad que la construya y del contexto social específicos. En este sentido es que “[l]a vida cotidiana se presenta como una realidad interpretada por los hombres y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente.”¹⁴ Sin embargo, para los autores,

“[e]l mundo de la vida cotidiana no solo se da por establecido como realidad por los miembros ordinarios de la sociedad en el comportamiento subjetivamente significativo de sus vidas. Es un mundo que se origina en sus pensamientos y acciones, y que está sustentado como real por éstos.”¹⁵

Con esto los autores plantean que aún antes de salir a la esfera social, los miembros de una sociedad ya han sido subjetivados por algún otro mecanismo que incide tanto en sus pensamientos como en sus acciones. Es así, como se puede hablar de la existencia de tantas realidades como sujetos pertenecen a una misma sociedad, situación que confiere una particular complejidad al tema, debido a que, es precisamente en el ámbito de lo social, de la vida cotidiana en lo social, donde se construye una realidad determinante para los miembros de

¹³ *Ibíd.*, p.12

¹⁴ *Ibíd.*, p. 34

¹⁵ *Ibíd.*, p.37

un mismo grupo social. La vida cotidiana es algo que se comparte con los otros, que va más allá de la realidad individual que se construya el sujeto. En este sentido, es que los autores conciben una paradoja a la que se enfrenta el sujeto en la vida cotidiana: debe adecuar sus propios proyectos a la realidad social. Debido a esta situación, Berger y Luckmann reconocen que la interacción 'cara a cara' es fundamental en el establecimiento de dicha realidad, ya que es la suma de estas interacciones lo que configura la serie de códigos que deben ser adoptados para poder ser parte de una sociedad específica. Es en este punto donde el lenguaje es parte importante en los procesos de configuración de la realidad. Para Berger y Luckmann,

“[e]l lenguaje se origina en la vida cotidiana a la que toma como referencia primordial; se refiere por sobre todo a la realidad que experimento en la conciencia en vigilia, dominada por el motivo pragmático (vale decir, el grupo de significados que corresponden directamente a acciones presentes o futuras) y que comparto con otros de manera establecida.”¹⁶

Según los autores, aunque el lenguaje puede ser utilizado también para referirse a otras realidades, conserva siempre su arraigo en la vida cotidiana, en su sentido común. Es algo que se presenta al hombre como algo externo a sí mismo, algo que lo obliga a adaptarse a sus propias pautas, pero que se presenta a su vez como una posibilidad para transmitir las experiencias individuales. Sin embargo, el lenguaje sólo es una parte de la necesidad del sujeto por convivir con otros de su especie en circunstancias y contextos determinados. Para Berger y Luckmann,

“[e]l hombre está biológicamente predestinado a construir y a habitar un mundo con otros. Ese mundo se convierte para él en la realidad dominante y definitiva. Sus límites los traza la naturaleza, pero una vez construido, ese mundo vuelve a actuar sobre la naturaleza. En la dialéctica entre la naturaleza y el mundo socialmente construido, el

¹⁶ *Ibidem*, p. 55

propio organismo humano se transforma. En esa misma dialéctica, el hombre produce la realidad y por tanto se produce a sí mismo.”¹⁷

De esta manera, es que la realidad puede ser entendida como la representación que la sociedad produce y concibe para establecer ciertos parámetros que designamos como “normalidad” y permitir la convivencia como miembros de una sociedad específica. Esta construcción sería algo así como una “ilusión compartida” en la que es posible reconocer ciertos mecanismos que operan en el ámbito de lo social.

La Ilusión

Siguiendo a Sánchez, la ilusión sería esta especie de “segunda realidad” que no es compartida por todos los miembros que pertenecen a una sociedad, sino que es compartida por unos pocos en un espacio y un tiempo acotados. En este sentido es que se produce su forma específica, parecida a la de un juego, que tiene sus propias leyes y participantes. Esta creencia colectiva en el “juego” y en la realidad que produce constituiría, al mismo tiempo, su origen, condición y funcionamiento del mismo. Para Baudrillard¹⁸, por ejemplo, en el arte existe una especie de “juego ilusorio” que no está ligado a la perfección hiperrealista que pueden llegar a alcanzar ciertas pinturas, sino con la capacidad que tienen para abstraer al mundo en dos dimensiones. Es decir, que una imagen, a través de la potencia de la ilusión, puede generar ciertas creencias compartidas sin importar que el orden de lo representado no pertenece al de las tres dimensiones que vemos en la vida. Para Baudrillard, el arte no es el reflejo de las condiciones del mundo, sino simplemente un “ilusión exacerbada” del mismo. Debido a esto, es que encontramos cierto paralelismo entre el “juego” como creencia colectiva y “segunda realidad” como construcción social. Sánchez, siguiendo a Bourdieu en su análisis literario, nos dice que “[e]l *efecto de realidad* (...) es esta forma muy particular de creencia que la ficción literaria produce a través de una referencia

¹⁷ *Ibíd.*, p. 225

¹⁸ Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Ed. Amorrortu. Madrid, 2006

denegada a lo real designado que permite saber, rehuyendo, de qué se trata en realidad.”¹⁹ Desde luego, que para los propósitos que busca nuestra investigación, es importante resaltar el hecho de que lo que aquí nos interesa es la ilusión que puede llegar a ser producida por el teatro.

En el teatro, la teatralidad lleva la representación hasta la superficie para revelar el juego, para mostrar que lo teatral no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar en ese instante. Sí es posible llegar a generar un cierto tipo de ilusión que conduzca al espectador a olvidarse por un instante que lo que está viendo en escena es una representación y no aquello que se intenta representar. Aunque más adelante abordaremos el *realismo* como forma artística, nos apresuraremos a realizar algunas consideraciones sobre el término, y sobre su establecimiento en el lenguaje teatral. Para ello comenzaremos por citar la definición que nos ofrece Patrice Pavis en su diccionario del teatro:

“La ilusión teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que sólo es una imitación de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de realidad producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador.”²⁰

Con esto, Pavis establece que debe existir un referente que actúe como forma de partida ante las representaciones, una especie de set mental que permita establecer una relación de identidad entre el objeto representado y su representación. Según el teórico, para que la ilusión teatral pueda ser establecida, es necesario apelar a ciertas convenciones en las cuales se apoya la construcción escénica sin importar la dimensión estética que le sea otorgada, es decir, que más allá de cualquier estilo, forma o tradición teatral, existen una serie de convenciones que permiten al espectador reconocer que aquello que está presentándose en la escena representa algo que está ligado a la realidad

¹⁹ Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. p.45

²⁰ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. p. 227

más próxima a su contexto. Para Pavis, existen una serie de códigos que se establecen en cada época, y que permiten al espectador entrar en la convención de que aquello que están observando en la representación está relacionado directamente con el objeto representado. Siguiendo a Francastel²¹, Pavis lo explica de la siguiente manera:

“De una forma general, cada época inventa sus propias recetas de ilusionismo;... la pintura, como el teatro, como todas las artes, es ilusionista, y sus medios y objetivos están vinculados a cierto estado de la sociedad, más aún, a cierto estado de nuestros conocimientos teóricos y técnicos, e incluso corresponden a las reacciones que de un modo de vida deduce de cierta comprensión del universo e impone a una colectividad.”²²

Para Pavis, este tipo de códigos se han establecido históricamente en el teatro en cuatro de sus componentes, el mundo representado, la escenografía, la fábula y el personaje. Como mundo entiende el “marco de la representación ilusionista”²³, es decir, aquello que es puesto sobre el escenario, tanto la acción como el ambiente en su conjunto; no se refiere específicamente al concepto de “puesta en escena” que se establece a partir del siglo XIX. En cuanto a la escenografía, Pavis se refiere a aquellos elementos o decorados que se ponen sobre el escenario además de la particularidad del espacio teatral que sea utilizado para llevar a acabo la representación; el autor reconoce que el escenario “a la italiana” es particularmente adecuado para producir la ilusión teatral. Como fábula, Pavis entiende la serie de acciones que en su conjunto componen el argumento de una obra, la historia que se está contando. Cuando habla de personaje, Pavis hace alusión al efecto de identificación que se produce cuando el espectador logra entrar en la lógica de las acciones y emociones que produce el actor al interpretar un rol dentro de la representación. Desde luego, Pavis trata de abarcar, de la manera más amplia posible, los componentes del teatro que permiten generar el efecto de ilusión. Sin embargo,

²¹ Francastel, Pierre. *La Realite Figurative: Elements Structurels de Sociologie de L'Art*. Ed. Gonthier. París, 1965

²² Pavis. *Op cit*, p.228

²³ *Ibidem*, p. 227

y debido a que nuestra investigación se centra en el la forma que adquirió el teatro a partir del siglo XIX, nosotros reconocemos tres elementos que contienen la serie de códigos que permitene el establecimiento de la ilusión: la puesta en escena, el texto dramático y la noción de personaje. La forma en que abordaremos éstos elementos será descrita en el siguiente capítulo.

De esta manera, es que podríamos establecer que la ilusión es una especie de “segunda realidad temporal” al reconocer que este efecto engaña los sentidos del espectador al suspender, durante un tiempo determinado, la realidad que se genera en lo social por aquella que se plantea en la ficción escénica y que, en mayor o menor grado, establece ciertos parámetros que representan aquello que es tomado como referente de la realidad a la que alude.

Lo Real

Como hemos visto hasta ahora, la realidad y la ilusión comparten el ser más una actitud que un fenómeno en sí. Son construcciones que se generan en circunstancias y contextos específicos. En cambio, lo real, a pesar de identificarse con la estructura social, pertenece a un orden que va más allá de la realidad y que sobrepasa la ilusión. Para José A. Sánchez, lo real

“(…) sería aquello que resquebraja la ilusión en cualquiera de sus niveles, aquello que provoca la experiencia amarga en el ámbito literario, y el conocimiento científico en el ámbito sociológico. Pero lo real escapa a la representación; toda representación lo es siempre de una ilusión, más o menos compartida, a la que denominamos realidad.”²⁴

Esta definición es muy parecida a lo que postula el psicoanalista Jacques Lacan²⁵, quien plantea que lo real provoca una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, en su percepción de la realidad. Lo real como algo que es difícil de simbolizar y que a la vez no es imaginario, es decir, que no es

²⁴ Op cit, p.46

²⁵ Lacan, Jacques. “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, en *De los nombres del Padre*.

representable. Luego sería, Hal Foster²⁶ quien, basado en los estudios lingüísticos que Lacan hiciera de Freud, diría que, precisamente que lo real es

“(…) una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto (…)
existe más allá del autómata de los síntomas, más allá de la insistencia de los signos e
incluso más allá del principio del placer.”²⁷

Desde este punto de vista, no es del todo posible acotar su definición, generar un significado específico. Incluso Lacan, después de años de investigación, reconoció que lo real era algo que se negaba a ser clasificado, pero que era precisamente esa negación donde radica y expande su sentido²⁸. Lo real como algo imposible de representar, algo que sólo es posible estar y ser en el presente. Sin embargo, es posible reconocer que en los acercamientos de Lacan, lo Real es algo que escapa a las significaciones del lenguaje, algo que está fuera del orden simbólico, algo irrepresentable. Lo Real es algo que no pertenece al orden de las construcciones de la Realidad, por tanto, no es posible ser representado en el orden de la Ilusión. Para Rubén Ortiz, por ejemplo, y siguiendo al investigador Hernández-Navarro, lo Real sería:

“(…) aquello pre-formativo, que excede toda aprehensión simbólica, y por tanto está más allá de la representación. (…) lo inabarcable e irrepresentable, pero sobre la cual aún se buscan otros modos de conformar símbolos, representaciones y, finalmente, imaginarios.”²⁹

Nuevamente, se reconoce que lo Real es algo que está contenido en la Realidad, es decir, que precede a la construcción que llamamos Realidad y que al mismo tiempo está se encuentra en su interior. Como si la Realidad fuera el contenedor de lo Real, y la Ilusión fuera la forma en que se intenta representar aquello se establece en su entrecruzamiento. Sin embargo, a pesar de que

²⁶ Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal, Arte contemporáneo. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. España, 2001.

²⁷ *Ibidem*, p.141

²⁸ Algo muy parecido a lo que ocurre con la definición de Arte.

²⁹ *Op cit*, p. 74

desde la tragedia griega se intente representar los efectos de lo Real en la existencia del hombre y la sociedad, en la esfera del Teatro ha habido un tránsito entre la búsqueda que significa representar la Realidad como construcción social, y permitir que lo Real se haga presente en el escenario. No es algo que haya surgido de manera espontánea, y no es una cuestión que haya preocupado a los artistas de las distintas épocas en la historia del hombre. Existe una línea clara en la que puede establecerse dicha preocupación en la esfera del teatro, y que al mismo tiempo nos permite entender cómo es que ese proceso permitió la aparición de eso que denominamos, en la presente investigación, como “Fragmento de lo Real”. Por esto mismo es que nos daremos a la tarea de realizar una breve revisión genealógica de este proceso en la esfera del Teatro.

Lo Real en el teatro

Para tener un panorama más amplio sobre cómo es que lo Real irrumpe en la esfera del teatro, creemos necesario comenzar por el momento en que la Realidad se introduce en la historia del arte como una preocupación que forma parte de la corriente artística que surge en respuesta a los postulados Clasicistas y Románticos de la segunda mitad del siglo XIX en Europa, nos referimos al Realismo. Esta corriente tuvo manifestaciones en las diferentes disciplinas artísticas de la época en la Europa occidental y en Rusia. Se manifestó tanto en pintura y escultura como en la literatura; no tardó en llegar al Teatro. Parte de sus objetivos giraban en torno a la imitación fiel de la realidad, sin idealizaciones ni interpretaciones, sino como un retrato que reflejara al hombre y su sociedad para mostrar cuáles son los mecanismos que determinan su existencia. Era también una forma de denunciar las injusticias sociales y las problemáticas surgidas junto con el crecimiento de las grandes urbes mientras aún existían formas rurales de vida cotidiana en su interior.

El Realismo fue usado también como respuesta a la aparición de la fotografía en la segunda mitad del siglo XIX y el comienzo del siglo XX. Este hecho influyó en

el cambio de perspectiva sobre la percepción del mundo y el establecimiento de otro tipo de razonamiento en cuanto al criterio de verdad. Este nuevo criterio fue utilizado tanto por científicos como por artistas para intentar explicar la realidad. De acuerdo a José A. Sánchez,

“[a] mediados del siglo XIX la fotografía se convirtió en uno de los criterios de verdad utilizado por científicos, historiadores y artistas: es verdadero lo que es real, y es real aquello que la fotografía nos devuelve.”³⁰

Esta nueva forma de acercarse e intentar plasmar la realidad generó, en la esfera del arte, lo que algunos llaman crisis de la representación. Esto como consecuencia de la comparación entre los medios utilizados hasta entonces para la creación de objetos estéticos, los cuales mostraban una gran desventaja ante la imagen fotográfica al tratar de reproducir la realidad. Fue en este momento cuando comenzaron las búsquedas de representar la realidad de manera artística sin esperar representaciones fieles, sino una especie de “verdad” que pudiera escaparse a la representación fotográfica. Gracias a esta búsqueda es que surgieron movimientos como el Impresionismo, el Postimpresionismo, el Cubismo, la Abstracción y otras tantas vanguardias que fueron desapareciendo a lo largo del siglo XX.

En el teatro la situación fue similar. Los dramas románticos ahora se veían como superficiales, efímeros y, en cierto modo, se les consideraba incapaces de mostrar la realidad que estaba a su alrededor. Algunos artistas de la escena, al notar que las interpretaciones de esta índole eran imprecisas, tuvieron la creciente necesidad de ver en el teatro un medio capaz de reflejar la realidad. Y más aún, de llevarla casi íntegramente a la escena. Tal es el Caso de André Antoine, quien a finales del siglo XIX inauguró en París su Teatro Libre, el cual comenzó presentando adaptaciones de obras literarias en escena. De acuerdo a Sánchez, para Antoine,

³⁰ Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. p.34

“(…) la puesta en escena de ‘hombres [y mujeres] de carne y hueso’ exigía que la representación se llevara a cabo en un espacio escenográfico para el que ya no servían los telones pintados y los decorados de cartón piedra. El efecto de realidad debía hacerse también visible en la construcción visual de la escena, y para ello Antoine recurrió a la introducción de elementos reales y a una reproducción exacta de los espacios que se representaban.”³¹

A pesar de haber sido muy criticado en su tiempo, Antoine era consecuente con las pretensiones de los primeros realistas. Sin embargo, esta búsqueda excesiva de realismo vería truncados sus esfuerzos en el momento en que Antoine tuvo que enfrentarse al elemento técnico de iluminar su escenario, ya que la tecnología de su época lo orilló a tener que iluminar la escena de manera frontal, situación que generaba sombras en el espacio que romperían el efecto de realidad que tanto buscaba.

De igual manera, el director del Teatro de Arte de Moscú, Constantin Stanislavsky, propone seguir el camino iniciado por Antoine al tratar de representar en escena la realidad objetiva de la vida, esto mediante un gran trabajo de documentación histórica y arqueológica que tenía por objetivo no dejar escapar ningún detalle. Pero, al igual que Antoine, encuentra trabas en su camino. Lo que Stanislavsky percibe es que existe un problema al intentar buscar la verosimilitud en la escena, puesto que, a pesar de ser posible representar escenográficamente espacios muy similares a la realidad, estos espacios no contenían las emociones y la vida psíquica de la vida misma. De esta manera es que traslada el problema de la copia científica de la realidad al efecto de realidad que puede contener la puesta en escena para presentarla.³²

En el ámbito de la dramaturgia, los autores realizaron sus propios intentos. Ibsen, por ejemplo, influenciado por la imagen fotográfica, intenta plasmar la

³¹ *Ibíd.*, p. 34

³² Stanislavsky, Constantin. *Mi vida en el Arte*. Ed. Quetzal. Argentina, 1983

realidad de su contexto detallando de manera muy precisa aquello que considera necesario denunciar a través de sus obras. Este ejercicio creativo suponía un cambio de perspectiva sobre la realidad que propone un nuevo criterio para la construcción artística: el surgimiento de la realidad como sustituto de la imaginación. En este sentido, las dramaturgias realistas, como las de Ibsen, Strindberg o Chéjov, propiciaron el surgimiento de una actitud científica ante las creaciones artísticas de la época, dotándolas de imparcialidad y objetividad como la base fundamental de su estructura. Esa mirada objetiva con la que se intentaba acercarse a la realidad en ocasiones generaba puntos de vista limitados que, de forma paradójica, terminaban por manipular ciertos conceptos que se hacían pasar por verdaderos en la representación. Según José A. Sánchez,

“[e]l realismo, en su intento de representar lo real, en su atención al momento, tensaba sus representaciones hacia lo inmóvil, hacia lo superficial, hacia la muerte. Y la anulación del movimiento suponía la negación inevitable del proceso psíquico.”³³

Sin embargo, es posible percibir que los preceptos realistas tienen en el fondo cierta conciencia que intenta rebasar los parámetros artísticos para abrir paso a cuestionamientos que le son ajenos a su esfera, que pertenecen al orden de la vida. Esta actitud se magnificó debido a que el Realismo ya no sólo se trataba de representar la realidad, sino que significaba una nueva manera de comprender la vida que subyace a un sistema de relaciones sociales determinados por la lógica mercantil del Capitalismo. Con esto las reflexiones artísticas de la época desplazan su mirada de la obra de arte como experiencia estética a la materialidad contenida en la obra misma, generando otro tipo de conciencia sobre los nuevos medios de producción y las nuevas necesidades de redefinir sus intentos por representar una realidad que aún seguía ocultándose en la ficción. Sin embargo, a pesar de que fueron muchos los intentos por llevar esta tarea a cabo, existía un alto grado de complejidad el

³³ *Ibidem*, p.36

tener que representar la realidad en el arte, sobre todo cuando comparaban sus esfuerzos con las reproducciones que eran capaces de generar utilizando los nuevos medios tecnológicos. Para José A. Sánchez,

“[e]n el ámbito del teatro, la ruptura definitiva vino de la mano de los avances tecnológicos del cinematógrafo, que podría resolver con gran simplicidad el problema de la representación del movimiento natural, que tantas preocupaciones le había dado a Stanislavsky, hasta el punto de que, al tiempo que las ciencias de la naturaleza insistían en la relatividad, la invisibilidad y el dinamismo, el cine se fue imponiendo como nuevo criterio de realidad (...), desplazando así a la fotografía y al mundo de las cosas tangibles e inmóviles.”³⁴

Es debido a esta situación, que los artistas pronto volcaron sus reflexiones hacia los límites formales de su medio como resultado de una búsqueda por entender cómo es que podían darle forma a estos nuevos contenidos del realismo. La forma sería entonces parte del contenido, es decir, se convertiría también en discurso.

Estos nuevos planteamientos son lo que subyace como trasfondo ideológico de gran parte de las expresiones artísticas surgidas durante el periodo que conocemos como *vanguardias históricas*. Y es, precisamente, de este periodo en adelante donde podemos reconocer un proceso en el que el teatro (y la esfera del arte en general) intenta redefinirse, dando paso al surgimiento de diversos movimientos que cuestionaban las formas y paradigmas que predominaban hasta ese momento; pero sobre todo, se cuestionaban el sentido del arte en relación con el mundo real, es decir con la realidad en la que estaban inscritos. Para los vanguardistas la realidad ya no es un referente directo para la representación, por lo que el arte se vuelca hacia sí mismo como parte de un proceso de abstracción.

³⁴ Sánchez, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. p.49

Es en este contexto, que en el teatro surge lo real como consciencia de los límites entre realidad y ficción. La “irrupción de lo real”³⁵ en el escenario es el resultado de los intentos hechos por algunos directores en su afán por despojar la escena de la ilusión producida por la representación. De acuerdo a José Antonio Sánchez,

“[l]o real material irrumpió en la escena constructivista de Meyerhold mediante la visibilidad de la materialidad del teatro y la introducción de elementos que (...) debían ‘tomarse de su entorno real’ y ‘en su forma natural’. Lo real histórico apareció en el teatro total de Piscator sobre todo mediante la utilización del cine en sus diversas funciones, y lo real concreto, en el teatro de Brecht, que quiso hacer siempre visible la doble dimensión de los elementos escénicos: la real –del actor, del escenario, de la construcción teatral en su conjunto- y la simulada.”³⁶

De esta manera es comienza a explorarse en el teatro, de manera consciente, los límites entre la realidad y la ficción, estableciendo una diferencia entre ambas al resignificar el espacio escénico no como un lugar donde se imite la realidad, sino como el espacio que, mediante la ruptura de la ilusión, permita mostrar la distancia entre cualquier ficción y la realidad del teatro, algo contrario a todo lo que pretendía el realismo del siglo XIX. Esta situación cambió el modo en que muchos creadores escénicos, sobre todo en Europa, fueron relacionándose con la ficción. La consciencia de los límites entre lo real y la ficción propició una nueva apertura hacia otro tipo de posibilidades y reflexiones, lo que permitió a su vez que se fueran instalando, poco a poco, prácticas radicales de puesta en escena. Si con el Realismo, todas las decisiones se tomaban desde y para la escena, ahora “[l]o preformativo, lo imprevisto, lo extraordinariamente efímero, los rituales irrepetibles contaminaron las textualidades escénicas vanguardistas (...)”³⁷, situación que radicalizaba por completo los límites entre arte y realidad. Para José A. Sánchez,

³⁵ *Ibíd.*, p. 107

³⁶ *Ibíd.*, p.109

³⁷ Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales*, p.15

“[I]a irrupción de lo real en la escena de los veinte tenía, pues, un efecto contrario al que Antoine buscaba mediante la utilización de muebles o alimentos reales en sus obras; no se trataba de reforzar el efecto de realidad de la ficción dramática representada, sino más bien de mostrar la distancia entre cualquier ficción y la realidad del teatro.”³⁸

Es así como podemos determinar que lo Real irrumpe en la esfera del Teatro, como una especie de quiebre entre la representación ilusionista y su relación con la realidad. Lo que orilló a algunos artistas del siglo XX a cuestionarse sobre los cánones que predominaban en su época. Para este momento, el objetivo no era llevar a la escena cosas que en sí mismas pertenecieran al orden de lo Real que está contenido en la estructura de la Realidad social, sino que se trataba únicamente de mostrar que los actos de representación (como la puesta en escena) contenían elementos que no pertenecían propiamente al orden de los mecanismos que generaban Ilusión, sino que, además, eran portadores aquello que hacía posible dicha Ilusión y que estaba presente en el ámbito de lo Real o de la Realidad. Sin embargo, la ruptura generalizada de los cánones imperantes en el mundo del arte durante el periodo de las vanguardias a principios del siglo XX, permitió, como ya se dijo, la aparición y difusión de tendencias que absorbieron elementos propios de la Realidad y las insertaron directamente en las obras de arte. Como ejemplo, podríamos mencionar la aparición del *ready-made* en las artes visuales, en el cual, el trabajo con objetos extraídos de la vida cotidiana ponía en duda la constitución representativa de la obra de arte al descontextualizarlos e integrarlos en algo que, de cierta manera, evidenciaba la existencia de la Realidad más allá su representación. Esta utilización de elementos de la Realidad llevados al espacio artístico, señalaba la necesidad de profundizar en aquello que estaba más allá de las representaciones generadas siguiendo los cánones impuestos por la esfera del arte en el siglo XIX, y que en nada se relacionaban con la Realidad social del nuevo siglo.

³⁸ *Ibidem*, p.110

En la esfera del Teatro, la adopción ideológica de este mecanismo llevó a ciertos creadores de la época a instalar la posibilidad de llevar lo Real de manera más concreta. Uno de los primeros creadores escénicos que realizó este tipo de experimentos fue el alemán Erwin Piscator, quien desde los años veinte, y hasta principios de los años sesenta del siglo pasado, intentó llevar a la escena elementos que permitieran mostrar la realidad política y social de su país. Piscator fue uno de los primeros directores teatrales que no pretendía realizar una obra de arte de base ilusionista, sino que intentaba utilizar la realidad como punto de partida para generar consciencia sobre el orden social y las posibilidades de generar una revolución. Su interés por renovar el teatro de su época se debía al potencial que le veía para poder llevar ante una gran audiencia los procesos históricos que permitieran entender su presente. Para llevarlo a cabo, rompió con los cánones tradicionales de acción dramática impuestos por la tradición decimonónica e hizo a un lado las ideas de representación como imitación para configurar puestas en escena que sirvieran como un documento político que contuviera elementos ideológico-revolucionarios. En este sentido, es que sus obras se centraban mucho más en la exposición de un tema político que en la construcción de una fábula argumental de acciones concatenadas, organizando todos los elementos que configuraban su espectáculo en la transmisión de sus ideas revolucionarias. Es así, como desarrolló estrategias que le permitieron establecer el encuentro entre el público y materiales extraídos de la realidad con el objetivo de generar una conexión entre ellos. Los materiales que utilizaba, principalmente de orden visual, no eran otra cosa sino archivos fotográficos, mapas geográficos, filmes, grabaciones de discursos auténticos, escritos, recortes de periódicos y manifiestos publicados en revistas. Piscator, es considerado el pionero en el uso de materiales documentales en la configuración de la puesta en escena. Con ellos logró estructurar narraciones que, apoyadas en archivos visuales, servían de vehículo a las ideas que intentaba transmitir. Para José A. Sánchez,

“[e]l interés de Piscator por el teatro documental constituía una prolongación de su idea de teatro político formulado en los años veinte. Entonces había señalado que el objetivo de su teatro no era el producir una obra de arte, sino ‘tomar la realidad como punto de partida para elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo’.”³⁹

Los componentes documentales del teatro de Piscator no eran únicamente elementos escenográficos que acompañaban la acción de la escena, sino que constituían parte de la realidad que enmarcaba el momento histórico en el cual se intentaba encuadrar la representación y que a su vez daban cuenta de los efectos que lo político generaba en el plano de lo Real. A pesar de esto, las puestas en escena realizadas por Piscator, seguían ancladas en los mecanismos que posibilitan la ilusión teatral al configurar narraciones de hechos históricos que necesitaban de dichos mecanismos para ser contados. Sin embargo, el trabajo de Piscator fue fundamental para el surgimiento de estéticas teatrales posteriores que intentarían llevar lo Real a la escena. De igual forma, es aquí donde podemos encontrar un primer acercamiento a aquello que denominaremos como “Fragmento de lo Real”, y que serviría como eje fundamental para formas teatrales posteriores como el posdrama y, décadas después, el “teatro expandido”.

Ahora, para poder determinar cómo es que lo Real opera en los casos de estudio elegidos en la presente investigación, nos daremos a la tarea de definir qué es lo que entendemos como “Fragmento de lo Real”.

³⁹ Op cit, p. 201

Los Fragmentos de lo Real

Para comenzar, es necesario precisar que el término “Fragmento de lo Real”, es un concepto propuesto por nosotros para efectos de la presente investigación. Como tal, hasta el momento en que se termina de escribir esta tesis, no encontramos la aplicación del mismo en alguna investigación relacionada con la esfera del Teatro. Sin embargo, un término similar es utilizado en psicología y se relaciona con algunos estudios realizados por Freud y Lacan⁴⁰ sobre los procesos de rehabilitación psíquica de algunos sujetos que padecen trastornos ocasionados por eventos traumáticos⁴¹. Desde luego, no es el propósito de nuestra investigación el abordar algún elemento psicológico ligado a la esfera del Teatro, sino establecer los modos de operación de una figura que reconocemos en las estructuras de ciertos autores cuyo trabajo puede bien ser encuadrado en el denominado Teatro expandido.

Ahora, el término surge como oposición al de “fragmentos figurativos”, el cual utiliza José Antonio Sánchez en su libro *La escena moderna*⁴². El autor Español lo aplica durante el análisis que hace sobre la influencia de Sergei Eisenstein en el teatro moderno. En el libro, Sánchez nos dice que antes que Brecht, fue Eisenstein quien buscaba terminar con el ilusionismo y el idealismo de las manifestaciones Románticas de finales del siglo XIX. Sólo que, a diferencia de Brecht, Eisenstein intentaba recuperar el discurso Realista de la época de las vanguardias. Sin embargo, la estrategia entre ambos autores era muy similar; ambos encontraron en las manifestaciones teatrales más populares una vía estética que permitía hacer visible los elementos espectaculares alejados de la producción de ilusión que generaba la puesta en escena decimonónica. Éstos espectáculos escénicos populares se constituían estructuralmente por una sucesión de escenas independientes, las cuales fueron la inspiración de Eisenstein para formular una serie de teorías y técnicas en torno al montaje

⁴⁰ XIII Conversación clínica del ICF, 2 y 3 de Marzo de 2013. Barcelona. *Fragmentos de real en las curas de neurosis*. Consultada el 14 de Noviembre de 2017. <http://nucep.com/xiii-conversacion-clinica-del-icf-3/#.WveOhYXFHvU>

⁴¹ El término utilizado por Freud en “Recordar, repetir y reelaborar” es ‘fragmentos de vida real’, el cual es retomado posteriormente por Lacan en sus “Seminarios”.

⁴² Sánchez, José Antonio. *La escena moderna*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

cinematográfico. Para José Antonio Sánchez, esta serie de formulaciones componen lo que él llama “el montaje de atracciones”⁴³, y que define de la siguiente manera:

“La atracción (en su aspecto teatral) es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final. (El camino del conocimiento a ‘través del juego vivo de las pasiones’ que es específico del teatro)”⁴⁴

Según José Antonio Sánchez, la pasión a la que se refiere Eisenstein es una reacción que se presenta en los seres humanos al estar frente a un espectáculo en vivo, algo que lo atrae a observar esa “segunda realidad” que se presenta en lo cotidiano. Según él, para Eisenstein, la atracción es el elemento central de cualquier espectáculo, funciona de manera autónoma y constituye la base de cualquier relato escénico que se estructure mediante el montaje. Según Sánchez, el teatro que llegó a desarrollar Eisenstein, el teatro basado en el montaje, no busca reproducir la Realidad mediante el uso de efectos que generen ilusión, sino que busca que el espectador sea un ente activo al orientar su atención mediante atracciones estructuradas en un montaje de escenas independientes. Es en este punto, donde José Antonio Sánchez utiliza el término “fragmentos figurativos” para hablar sobre las propuestas de Eisenstein que se desmarcaban de los efectos que generan ilusión en el teatro. Según Sánchez, el “montaje de atracciones”

“[e]s un camino que libera completamente al teatro del yugo de la ‘figuración ilusoria’ y de la ‘representatividad’, hasta ahora decisiva e inevitable, para pasar al montaje de ‘cosas reales’, admitiendo al mismo tiempo la inserción en el montaje de ‘fragmentos figurativos’ completos y una trama narrativa coherente, pero ya no como algo suficiente y

⁴³ *Ibíd.*, p.330

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 330

determinante, sino como atracción dictada por una pura fuerza de acción, elegida conscientemente para aquella determinada intención final.”⁴⁵

Lo que llama nuestra atención de esta cita es que, según Sánchez, para Eisenstein el teatro podía deshacerse de la Ilusión al realizar un montaje de “cosas reales” en los cuales se insertan “fragmentos figurativos”. Estos fragmentos son, lo que según el autor, permitían a Eisenstein establecer los límites de la “verosimilitud lógica del argumento”⁴⁶, sin relegar, al mismo tiempo, a un segundo plano, el sistema de atracciones del espectáculo. Es en este sentido, que entendemos, de acuerdo a nuestra lectura de Sánchez, que un “fragmento figurativo” es un elemento compuesto por materiales, acciones, o elementos que producen el efecto de Ilusión, pero que no están presentes de manera constante o continua en un espectáculo teatral, sino que se presentan como elementos que, siendo extraños a los materiales extraídos de la realidad, establecen un vínculo entre los componentes de un montaje otorgándoles sentido dentro de una totalidad. Siguiendo esta formulación, es que nosotros establecemos que un “fragmento de lo real” sería un elemento compuesto por materiales, acciones o elementos que se encuentran fuera del orden de la representación, es decir, que no funcionan como un parámetro para establecer relaciones de comparación o mimesis con algún elemento que se encuentre fuera del espectáculo teatral, sino que son, en sí mismos, aquello que no puede ser representado pero que es puesto frente a los espectadores como elementos que vinculan una serie de mecanismos que en conjunto forman una no una línea argumental, pero sí una narrativa.

Para poder determinar qué es un Fragmento de lo Real, es necesario seguir las premisas antes establecidas sobre qué entendemos por Ilusión, Realidad y lo Real. En este sentido, un Fragmento de lo Real, estaría compuesto por algo que se resiste a lo simbólico, algo que no puede ser expresado totalmente por el

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 331

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 331

lenguaje, que no se puede representar, porque al representarlo dejaría de ser el objeto mismo. Un Fragmento de lo Real, tendría que ser algo que sólo es posible ser y estar en el presente, que no pertenece al orden de las construcciones de la realidad y que no se puede evocar mediante los mecanismos que generan Ilusión. El Fragmento de lo Real, al igual que el “fragmento figurativo” que reconoce Sánchez en el teatro de Eisenstein, sirve como vínculo en la configuración de símbolos, representaciones e imaginarios que intentan establecer una relación entre lo Real y su efecto en la Realidad. Debido a esto es que el Fragmento de lo Real necesita una forma específica de teatro que permita y asegure su exposición frente a un público, reduciendo al mínimo, o incluso desapareciendo, cualquier elemento de representación que modifique su naturaleza.

En nuestra investigación, encontramos que la forma de teatro que permite lo anterior es el denominado Teatro Expandido, el cual, engloba una serie de manifestaciones que no reconocen los cánones del teatro establecidos por la tradición desde el siglo XIX, los cuales aún podemos reconocer en las obras hechas por los herederos de la vanguardia Realista. El Teatro Expandido, precisamente desborda ciertos territorios que de una u otra manera, funcionan como mecanismos generadores de representaciones, es decir, generan Ilusión teatral.

Para entender cómo es que el Teatro Expandido permite la inserción de Fragmentos de lo Real en sus estructuras, realizaremos un acercamiento a este concepto de teatro valiéndonos de algunos términos que nos permitirán establecer un hilo conductor en nuestras observaciones antes de pasar a analizar la forma en que los Fragmentos de lo Real operan en nuestros casos de estudio. Para nosotros, es imprescindible acercarnos primero a la noción de Teatro Expandido.

CAPÍTULO 2

LA NOCIÓN DE TEATRO EXPANDIDO

El presente capítulo es un intento por delimitar la noción de “teatro expandido” desde una perspectiva que nos permita esclarecer su relación con la escena moderna decimonónica, y establecer las bases teóricas que hacen visibles sus vínculos con lo Real. Para ello nos valdremos de dos términos que nos permitirán acercarnos a su conceptualización: teatralidad y dispositivo.

Revisar el concepto de teatralidad nos permitirá establecer los límites de aquello puede llegar a ser considerado como perteneciente a la esfera del Teatro y que no precisamente cuadra con aquello que el canon establecido por las prácticas teatrales del siglo XIX en occidente impusieron como forma hegemónica.

Por su parte, la noción de dispositivo nos permitirá comprender cuales son los territorios desbordados del teatro moderno decimonónico, qué mecanismos operan en él y de qué manera han influenciado históricamente en un cierto tipo de teatralidad que se estableció como canon desde el siglo XIX.

A partir de la revisión de ambos conceptos, reconoceremos tres dispositivos esenciales en dicha práctica, a saber, los dispositivos puesta en escena, texto dramático y personaje. Esta revisión comprende una breve genealogía del término, así como su estructura, funcionamiento y modo de regulación. De esta manera es que al final del capítulo estableceremos cual es el vínculo entre el Teatro Expandido y la realidad.

ANTECEDENTES

En 1979, la teórica del arte Rosalind Krauss⁴⁷, escribió un ensayo en el que reflexionaba sobre la definición del nuevo contexto en el cual se inscribía la escultura; que comenzaba a explorar diferentes perspectivas que ya no cuadraban con la concepción que se tenía sobre la forma tradicional de la escultura moderna. En ese ensayo proponía una nueva forma de entender la escultura, inscribiéndola entre los límites de lo que era y no era la arquitectura y el paisaje, esto, debido a que reconoce una relación entre lo construido y lo no construido como reflejo de lo cultural y lo natural, en el cual queda inscrito el arte escultórico. Para ello estudia su lógica conceptual, sus reglas y convenciones. De esta manera es que en el ensayo, Krauss establece que

“[e]l campo expandido se genera problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de *escultura* (...) Porque, como podemos ver, la escultura ya no es el término medio privilegiado entre dos cosas en las que no consiste, sino que más bien *escultura* no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferente.”⁴⁸

Para Krauss, las condiciones que limitan la idea de escultura en el modernismo sufre una ruptura lógicamente determinada al afectar dos de sus rasgos implícitos: la práctica artística individual y el medio mismo. Al establecer la escultura en un campo expandido se rompe la idea de definir la práctica en relación al un medio determinado, centrándose en relación con las operaciones lógicas determinadas por un medio cultural específico. Para Krauss

“(...) el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular (...) ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado sobre la base del material o de la

⁴⁷ Krauss, Rosalind. La escultura en el campo expandido.

⁴⁸ *Ibidem*, p.68

percepción de éste, sino que se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural.”⁴⁹

De esta manera, Krauss le da mayor importancia a la organización y el contenido de la obra como reflejo de una lógica espacial en un tiempo y una cultura particular y específica, es decir, reconoce que existen determinantes culturales que estructuran un concepto específico.

A partir del ensayo de Krauss, el cual suscitó una serie de replanteamientos en la esfera del arte desde distintas disciplinas, el teórico del teatro, José Antonio Sánchez, formula una serie de planteamientos que introducen la visión teatral dentro de las concepciones del “campo expandido”. Es así como en 2007, como parte del curso “El arte, el teatro y su doble”, dicta, en el Museo de arte contemporáneo de Barcelona, una conferencia con el título “El teatro en el campo expandido”⁵⁰. Dicha conferencia se convertiría después en un texto publicado por la misma institución, y en el cual, Antonio Sánchez, reflexiona sobre algunas manifestaciones teatrales que él identifica como pertenecientes al “campo expandido” del teatro y que relaciona con una actitud de disidencia. Para Sánchez,

“[e]l teatro en el campo expandido encuentras sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido.”⁵¹

Para Sánchez, esta actitud radical trajo como resultado la “(...) disolución de la actividad estética y el inicio de una actividad social o cotidiana.”⁵² Este proceso generó la intervención de personas ajenas a las convenciones teatrales y la

⁴⁹ *Ibíd.*, p.73

⁵⁰ SÁNCHEZ, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*.

⁵¹ *Ibíd.*, p.8

⁵² *Ibíd.* p.8

búsqueda de lo real como experiencia. Sin ahondar mucho en ello, más adelante Sánchez señala que esta disidencia no es equiparable a la realizada por grupos o compañías políticamente radicales y contestatarios surgidos en los años sesenta⁵³, sino que sus creadores, por el contrario, “(...) utilizan la institución para hacer posible un discurso que atraviesa las paredes del teatro y las protecciones del arte.”⁵⁴ Es así como encuentra una relación entre las ideas políticas de los artistas escénicos de principios del siglo XXI, con el replanteamiento del concepto de teatralidad. De acuerdo a esto, Sánchez nos dice que

“[e]l resurgir de la teatralidad como medio de hacer públicos los discursos de la disidencia es sintomático de una nueva conciencia de quienes formulan, apoyan o diseminan estos discursos, para quienes el fingimiento o la transformación ya no son un problema, sino un recurso para hacer visible el discurso en el competitivo campo de la espectacularidad. Del mismo modo que lo espectacular deja de ser un problema, también desaparecen los antiguos conflictos entre lo inmediato y lo mediato, lo físico y lo virtual, lo bufonesco y lo artístico que produjeron hace cuarenta años el abandono de lo teatral y la estigmatización del medio.”⁵⁵

Otro antecedente, aún más próximo, lo tenemos en el año 2015. El teórico mexicano Rubén Ortiz publica el libro “Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI”⁵⁶. En este libro, Ortiz parte del concepto de puesta en escena como paradigma del Teatro moderno. Su interés se centra en apuntar hacia ciertas propuestas que, desde su perspectiva, desbordan de manera más radical los mecanismos de representación pertenecientes al ámbito del teatro moderno. Incluso, llega a caracterizar la representación del teatro moderno, el cual define como:

“(...) un drama cerrado, en un recinto cerrado, dentro de esferas autónomas; una caja negra, con un escenario y una sala que son independientes en cuanto a efectos, y sobre

⁵³ Como fue el caso del Living Theater

⁵⁴ *Ibíd.* p. 15

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 29

⁵⁶ Ortiz, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*

el escenario, un tipo de obra (de representación) que construye un mundo paralelo a la realidad y que exige del espectador, una suspensión del juicio a favor de 'una actividad irracional' (...).⁵⁷

De la misma manera, Ortiz hace énfasis constante en el ejercicio de poder que percibe en la puesta en escena moderna, señalando a la figura del director de escena como la punta de ese tipo de relación al decirnos que

“(...) la figura del director de escena cumple un propósito marcado por el paradigma científico de sujeto de conocimiento. Es decir, tal como el científico opera sobre la materia indagando en ella y a la vez fundando los parámetros de su realidad, el director es casi un científico social cuyo objeto de investigación es el hombre mismo.”⁵⁸

Esta noción de director, que surge con la puesta en escena moderna, lo convierte en una especie de científico que nombra sus obras como experimentos surgidos de un laboratorio, pero que, al mismo tiempo, son el resultado de la singularidad de su mirada. De esta manera es que Ortiz establece que “[l]a escena del teatro moderno, entonces, engendra toda una política de los cuerpos, de los gestos, de sus relaciones (...)”. Algo que va más allá del resultado estético, que permea en la vida cotidiana de sus hacedores, afectándolos, determinándolos. Es decir, que las prácticas del teatro moderno son también un mecanismo muy particular de subjetivación de aquellos que se dedican a realizar esta actividad.

Como parte de nuestra propuesta de investigación, hemos decidido centrarnos en aquellos puntos de coincidencia que, tanto en Antonio Sánchez, como en Rubén Ortiz, identificamos con los conceptos de Krauss. De igual manera sentimos que no sólo son más cercanos a lo que la autora plantea sino que además permiten establecer ciertos límites o territorios fronterizos en los cuales

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 37

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 27

podemos encuadrar nuestros casos de estudio dentro de aquello que llamamos Teatro. Sin embargo, entendiendo que el concepto de Teatro, ligado a las prácticas decimonónicas, excluyen ciertas experiencias que no cuadran con sus cánones, decidimos comenzar con la revisión del concepto de *teatralidad*; debido a que en la historia del teatro premoderno existen ciertos mecanismos que nos permiten encontrar coincidencias entre las distintas prácticas, de las distintas épocas, que no pudieron haber sido construidas bajo los cánones del siglo XIX, pero que sirven de fundamento para poder establecer los límites de lo perteneciente a la *esfera de lo teatral*. Es así como, para efectos de nuestra investigación, comenzamos revisando el término central del cual podemos partir para después acercarnos a un concepto de lo que significa el “Teatro Expandido”.

TEATRALIDAD

Uno de los conceptos esenciales que nos permiten entender qué es aquello que denominamos “Teatro expandido”, no sólo debido a su naturaleza, sino que además nos permite encontrar un paralelismo con las ideas de Rosalind Krauss con respecto a la escultura en el campo expandido, es el concepto de “Teatralidad”. Como tal, en si mismo, es un concepto que, a pesar de haber sido estudiado ampliamente a últimas fechas, corresponde a un fenómeno cuyo funcionamiento no ha alcanzado la difusión y el consenso que debería tener, sobre todo si tomamos en cuenta que en la cultura de la Modernidad⁵⁹ se encuentra presente en muchas de sus articulaciones.

En los estudios sobre la teatralidad podemos encontrar a aquellos que centran su atención estrictamente en lo referente a la esfera del teatro, entendiéndolo como una serie de fenómenos que se producen al interior de dicha disciplina y

⁵⁹ La Modernidad entendida como un periodo en la historia de Occidente que comienza con la Revolución francesa y la edad de la razón declarada por la crítica kantiana.

que son las que permiten establecer los parámetros que deben ser tomados en cuenta para delimitar y definir lo que es el Teatro como disciplina.⁶⁰ Sin embargo, el fenómeno puede ser atendido desde ángulos que no son exclusivos de la actividad artística, sin por ello quedar excluidos de la misma. Es decir, que lo “teatral” es algo que no se restringe únicamente al campo de lo escénico, sino que puede ser parte de una serie de mecanismos que operan dentro de otros ámbitos tan complejos como el de lo social. A pesar de esto, el acercarse al concepto como algo ligado únicamente a lo escénico o abordarlo como parte de ciertas condiciones que actúan en lo social, no es suficiente para entender qué significa o cómo funciona la teatralidad, o si existe una gradación que nos permita realizar una comparativa entre cosas que sean más teatrales que otras. De igual manera, en el campo de lo social, nos es difícil deslindar el término de lo “teatral” como algo despectivo sin tener una consciencia clara de sus límites o los modos en que ésta se manifiesta. Aunado a lo anterior, otras de las cuestiones que posiblemente nos hacen difícil la delimitación del concepto es su difusión en otros campos del arte, así como en la sociología, la etnografía, la lingüística y la psicología, algo que de alguna manera podría llegar a afectar de manera importante a la escena cultural de nuestros días y al estudio de las mismas.

Para cumplir los objetivos propuestos por esta investigación hemos decidido acercarnos al concepto desde la visión del teórico teatral Óscar Cornago, esto, porque a nuestro parecer, es quien mejor intenta realizar una delimitación del concepto a partir de estudios que rebasan la esfera del teatro para tomar en cuenta otras disciplinas que también abordan el ámbito de lo teatral. Es así como Cornago parte del concepto y los modos de estudio de la “literalidad” para acercarse a lo “teatral”. El autor plantea que existe un paralelismo entre los términos tomando en consideración la necesidad que han tenido los estudios literarios del siglo XX por determinar, mediante análisis, qué es aquello que le es específico al lenguaje literario. Según Cornago la teoría literaria de los años

⁶⁰ Fischer-Lichte, Erika. “Theatricality: a key concept in Theatre and Cultural Studies.” ***Feral

sesenta del Siglo XX se valió de la lingüística para establecer ciertas características que compondrían lo que ahora conocemos como “narratología”, es decir, al estudio estructural de los relatos, de aquello que posibilita la comunicación y la recepción de los mismos.⁶¹ Es a partir de estos estudios literarios que surge el concepto de “texto”⁶² como una idea que será traspolada de la semiótica a otros campos no literarios, surgiendo nociones diversas como “texto cinematográfico”, “texto cultural”, ó, en el caso específico del teatro, “texto teatral” y “texto espectacular”. Según Cornago, los estudios de la “teatralidad” encontraron muy pronto diferencias sustanciales con los estudios de la “literalidad”. Para él, la “literalidad” se podía acotar muy fácilmente dentro del campo de lo exclusivamente literario (textos y palabras), mientras que la idea de la “teatralidad” puede encontrarse muy fácilmente en otros campos que no pertenecen específicamente a la esfera del Teatro. Para Cornago,

“El fenómeno de las grandes urbes, el surgimiento de las masas provocado por la revolución industrial, la sociedad de consumo y la revolución electrónica de los medios de comunicación, ha potenciado los niveles de teatralidad. El número de escenarios donde actuar, en los que mirar y ser visto, ha conocido un abrumador aumento con la proliferación de monitores, cámaras y otros espacios públicos al alcance de todos.”⁶³

De esta manera es que el autor reconoce que la “teatralidad” no es algo específico que pertenezca a la esfera del Teatro, sino que va más allá al encontrarse presente en otros ámbitos de la realidad, tanto social como privada, política o psicológica, pero que sirven como una especie de laboratorio en el cual se pueden estudiar los diversos tipos o estrategias de “teatralidad” que son específicas a cada cultura, sin por ello impedir la aplicación de resultados, surgidos del análisis, a manifestaciones que nada tienen que ver con lo artístico. Siguiendo esta idea, Cornago reconoce que la “teatralidad”, a su vez, se encuentra presente un gran número de actividades pertenecientes a la cultura,

⁶¹ BAL, Mieke. “Teoría de la narrativa (una introducción a la Narratología)”. Cátedra. Madrid, 1995.

⁶² BARTHES, Roland. “El placer del texto”. Siglo XXI editores. México, 2015

⁶³ CORNAGO, Óscar. “Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad.” Agenda cultural Alma Mater. Universidad de Antioquia No 158, Septiembre de 2009, p.3.

como ceremonias sociales, actos políticos, encuentros populares, y en diversas estrategias de comunicación de los medios masivos como el cine, el radio, la televisión y en diversas plataformas que podemos encontrar en Internet, de las cuales, la esfera del Teatro se nutre con sus lenguajes.

Continuando con la comparativa entre “literalidad” y “teatralidad”, Cornago resalta el hecho de que los estudios literarios centraban su enfoque en la construcción de una imagen de la realidad, y posiblemente de la historia, como texto, es decir, como una estructura que permanece fija, y que por tanto, se puede acceder a ella para realizar una interpretación de la misma. Siguiendo esta idea, al intentar encontrar un paralelismo, se tendría que para la “teatralidad”, en cambio, la historia, y por tanto la cultura, se entenderían como un proceso antes que como un resultados, es decir, que

“[l]a historia ya no se entiende únicamente como un conjunto de textos, convertidos en monumentos, que nos llegan hasta el presente, sino también un conjunto de actividades, de puestas en escena y ceremonias, de modos de representación y maneras como estas representaciones son percibidas por la sociedad.”⁶⁴

Por tal motivo, la “teatralidad”, a diferencia de la estructura fija que estudia la “literalidad”, implicaría la noción de un concepto que es más dinámico, que esta ligado a la acción, y que no aborda la realidad como algo acabado, sino como algo que se estructura de manera continua. A pesar de esto, en la actualidad, aún son muchos los autores que entienden la producción surgida de la esfera del Teatro, ya sea de un determinado periodo cultural o de la evolución de los lenguajes, lejos de las estrategias de “teatralidad” para centrar sus observaciones anclados en la idea del teatro como “texto”, ya sea como “texto dramático” o como “texto espectacular”.

⁶⁴ *Ibidem*, p.4

Elementos de la teatralidad

Con el fin de realizar un acercamiento al concepto de “teatralidad” que permita arrojar miradas complementarias a una determinada obra artística o fenómeno cultural, Óscar Cornago conceptualiza el término partiendo de ciertas categorías que permiten entender la diferencia sustancial entre lo “teatral” como estructura fija y lo “teatral” como parte de un proceso que está ligado a la acción. Dichas categorías permiten establecer ciertos límites al concepto de “teatralidad”, al tiempo que pueden llegar a servir como punto de partida para su problematización.

La mirada del otro.

Según Cornago,

“[e]l elemento inicial para empezar a entender la teatralidad es la mirada del otro, lo que hace de desencadenante. Todo fenómeno de teatralidad se construye a partir de un tercero que está mirando.”⁶⁵

Con este primer elemento, Cornago reconoce uno de los principales elementos que diferencian la “literalidad” de la “teatralidad”, debido a que en un “texto”, ya sea escrito o figurado (cinematográfico, cultural, escénico), existe sin importar si alguien lo está mirando o no. En este sentido, el “texto”, como estructura fija que cohesiona cada uno de sus elementos, no necesita ser mirado por alguien para poder existir. Desde luego, necesita de un observador para ser leído o interpretado, sin embargo su existencia es previa al momento de la interpretación. A diferencia de otros fenómenos estéticos, que pueden haber sido estructurados pensando en el efecto que causa en el espectador, en el caso de la teatralidad aquello que lo conforma no existe como una realidad fuera del momento en el que alguien está mirando; en este sentido, cuando se deja de

⁶⁵ *Ibíd.*, p.5

mirar deja de existir la teatralidad. A partir de esto es que Cornago caracteriza el segundo elemento de la “teatralidad”.

Lo procesual

“(…) se trata de algo procesual, que solo tiene realidad mientras está funcionando.”⁶⁶

Sobre este punto, Cornago nos dice que lo teatral no es un producto acabado que sólo espera la llegada del observador para ser interpretado, si no que, como ya se dijo con anterioridad, necesita de él para existir, pero más aún, lo teatral existe sólo porque va a ser observado. Para ejemplificarlo, Cornago se refiere al uso de la vestimenta como parte de un código social en el cual se encuentra implícita la teatralidad, ya que, como el disfraz, la vestimenta necesita de la mirada del otro para poder cargarse de sentido, ya sea práctico o simbólico, para su uso y existencia. “Nadie se disfraza si no va a ser visto por otra persona (…)”⁶⁷, nos dice, es decir, que la acción sólo tiene sentido en función de los otros, en su función en lo público, de determinada circunstancia en la se inscribe. En este sentido, dentro de lo social existen vestimentas que, ya sea de orden práctico o trascendental, tienen una función que podríamos denominar teatral si nos atenemos a dicha propuesta. Como ejemplo podríamos tomar el caso de un soldado, de un militar sin importar su rango; si nosotros viéramos en la calle a alguien que porte el uniforme sabríamos inmediatamente que se trata de un hombre al servicio de las fuerzas armadas y lo trataríamos como tal; de igual manera, cuando entramos a un hospital, dadas las circunstancias, no dudamos en que la persona que nos atiende es un médico, alguien que ha realizado estudios de medicina y que se encuentra facultado para realizar dicha profesión. De esta manera, si ambos hombres, médico y militar, se encuentran fuera de servicio, no le encuentran sentido a portar las ropas distintivas

⁶⁶ *Ibíd.*, p.6

⁶⁷ *Ibíd.*, p.6

diseñadas para realizar su profesión; podríamos cruzarnos en la calle con alguno de ellos y nuestra valoración sería distinta. Ahora, los códigos de vestuario, por sí mismos, no son suficientes para poder determinar su teatralidad, sin embargo, el ejemplo nos permite establecer que dicho mecanismo opera de manera teatral en entenderse a partir del sentido que tiene en función de la mirada de otro.

La representación

El tercer elemento que constituye la teatralidad, según Cornago, es

“(...) el fenómeno de la representación; es decir, la dinámica de engaño o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje.”⁶⁸

Para Cornago existe una dinámica de fingimiento que se desarrolla en el fenómeno de la representación. Siguiendo el planteamiento donde nos dice que la mirada del otro es el punto de partida desde el que se construye la teatralidad, resulta entonces necesario la exposición a una mirada que permita reconocer el fenómeno, y por tanto, permitir su existencia. Para Cornago, es de suma importancia que la dinámica de fingimiento se haga visible, pero sobre todo, que pueda ser reconocida como tal, es decir, que quien observa sea consciente del fingimiento, de lo contrario no tendría lugar el juego de lo teatral y hablaríamos por tanto de un simple engaño. Ahora, existe la posibilidad de que el observador no pueda llegar a descubrir el fingimiento debido al realismo de los materiales con que se realiza o a los códigos y situaciones en que se lleva a cabo el fingimiento. Este último caso es el que comúnmente conocemos como representación. Como ejemplo podríamos hablar del papel que desempeñan los políticos o diplomáticos cuando viajan a otro país representando a su nación. Desde luego, aquel que se presente frente a él es consciente de que el visitante

⁶⁸ *Ibidem*, p.6

no es el Estado que representa; cada una de las personas o el territorio o las formas de gobierno. A pesar de ello, se recibe al visitante siguiendo ciertos códigos que impiden tratarlo como a cualquier otra persona. En este caso, es la situación junto con sus códigos lo que determina que el observador no considere el fenómeno como algo teatral, sino como parte de la situación impuesta. Ésta sería la diferencia esencial entre teatralidad y representación, que la representación constituye un estado mientras que la teatralidad es una cualidad adquirida por algunas representaciones.

En resumen, según Cornago

“(…) podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de [representación].”⁶⁹

Ahora bien, siguiendo con la idea de que la representación constituye un estado mientras que la teatralidad es una cualidad que puede dotar a la representación, Cornago nos dice que la teatralidad es un asunto de grados. Mientras que en la representación sin teatralidad las cosas se aceptan o no, en las representaciones dotadas de teatralidad siempre existe cierta gradualidad que permite hacer visible el funcionamiento del fingimiento y de sus procedimientos. Según Cornago, “(…) el espectador disfruta al ver de forma consciente el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el *soy uno, pero represento otro, soy yo pero en realidad no lo soy.*”⁷⁰ Es fundamental que en la dinámica de teatralidad existan ciertas tensiones que generen cierta distancia entre lo que el observador ve y lo que percibe como escondido detrás de lo que está viendo. Para Cornago,

“Se delimitan así dos campos: el campo de lo que se ve, de lo que se representa, de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, de

⁶⁹ *Ibidem*, p. 7

⁷⁰ *Ibidem* p. 8

lo que no se ve, pero se intuye. (...) Entre ambas regiones se establece esta distancia de teatralidad, que articula el vacío abierto entre estos dos campos.”⁷¹

Sería en ese espacio abierto donde la teatralidad cumple su función; como el resultado visible de un sistema de tensiones que sólo puede ser descubierto y construido por la mirada del otro en el momento en que está teniendo lugar la representación. De esta manera, la teatralidad lleva la representación hasta la superficie para revelar el juego, para mostrar que lo teatral no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar en ese instante. De acuerdo a Cornago, un factor que potencia la teatralidad es el énfasis en la exterioridad material, en los signos visibles que se pondrán en juego. En la medida en que los códigos llamen la atención hacia sí mismos la teatralidad se hará más visible y el fenómeno cobrará mayor sentido.

“Este es el procedimiento característico que implica la operación de la teatralidad, la potenciación de la exterioridad material de una situación dada en un espacio y un tiempo determinados. (...) Esta operación está en la base de cualquier lenguaje artístico, que por medio de su materialidad exterior se proyecta hacia un plano simbólico en el que adquiere una pluralidad de significados.”⁷²

Con esto, Cornago establece que la teatralidad puede llegar a encontrarse en la base de cualquier operación artística aunque no en se lleve a cabo de manera explícita. Más aún, que la teatralidad puede encontrarse presente en el ámbito de lo social, en la esfera pública, incluso sin ser detectado. Y es en esta última esfera, en la esfera de lo público, en la que el teatro expandido encontrará raigambre al tratar de visibilizar los mecanismos ocultos de la teatralidad que se encuentran en su interior. La teatralidad es un fenómeno que hace visibles ciertas cosas pero que oculta otras, donde lo importante son los mecanismos que en ella operan más que las representaciones que de ella emergen. Con esto se podría llegar a decir que el sentido de la teatralidad, siguiendo la definición de

⁷¹ *Ibíd*em, p.9

⁷² *Ibíd*em, p.12

Cornago, radica precisamente en su funcionamiento y no en la capacidad de los materiales por ocultar aquello que hace posible la representación. Pero, ¿qué sucede cuando dicho mecanismo queda oculto?, y más aún, cuando el espacio en el que opera no es el controlado técnicamente por el creador teatral sino el del espacio público. Este acercamiento al concepto de teatralidad permite a nuestra investigación establecer un parámetro amplio con el cual identificar los fenómenos teatrales que se encuentran fuera de los límites impuestos por el canon tradicional del teatro decimonónico, pero no es suficiente para delimitar a aquellas manifestaciones que se busca encuadrar en el denominado *teatro expandido*. Para ello, introduciremos otro concepto que nos permitirá entender el funcionamiento de los mecanismos principales sobre los cuales se podría definir el teatro expandido, y que a su vez permitirá establecer una crítica inmanente de estos mecanismos. Nos referimos al concepto de “dispositivo” introducido por Foucault y retomado a su vez por Agamben.

DISPOSITIVO

El concepto de “dispositivo” que utiliza Agamben es una revisión del término utilizado por Foucault en algunas de sus obras. Dicha aproximación fue un intento por tratar de dar una definición al concepto, esto debido a que Foucault, como tal, no lo hizo de manera explícita en ninguna de sus obras. Foucault utilizaba el término “dispositivo” de manera general para referirse, indistintamente, a instituciones, construcciones arquitectónicas, reglamentos o artefactos⁷³, y a las relaciones de poder que emanaban de ellas; estos dispositivos afectaban al sujeto al inscribir sus cuerpos en formas y maneras de ser determinadas de acuerdo a cierta utilidad prevista por quienes los diseñan. Siguiendo esta idea, es que se puede pensar que el término “dispositivo” utilizado por Foucault se limita a funcionar como sinónimo de “institución” y que

⁷³ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1986.

posee una dimensión espacial como manifestación material de un discurso en función de los intereses de quienes articulan ciertas relaciones de poder.

Por su parte, Agamben problematiza el concepto al relacionarlo con el término “positividad”, tal como lo utilizara a quien Foucault reconocería como su maestro, Jean Hyppolite. De acuerdo a Agamben, en su “Introducción a la filosofía de la historia de Hegel”⁷⁴, Hyppolite propone que la “positividad” es aquello que existe entre la “religión natural” y la “religión positiva”. La diferencia entre ambas radica en que mientras la “religión natural” es la que establece una relación inmediata de la razón humana con lo divino, la “religión positiva” es aquella que se establece de manera histórica para abarcar el conjunto de creencias, reglas y ritos que han sido impuestos desde el exterior a un grupo específico de individuos. De acuerdo a su lectura de Hyppolite, la positividad sería por tanto el conjunto de creencias, reglas o rituales que en determinado momento histórico les son impuestos a los individuos de manera externa para regular ciertos comportamientos y actitudes al interior de un cierto ámbito social muy específico. Según Agamben, esta perspectiva pone de manifiesto cómo es que la oposición entre naturaleza y positividad se corresponde a la dialéctica de la libertad y el mandato. Agamben reconoce en esto que existe una relación de poder al igual que en las instituciones de las que habla Foucault, al reconocer que

“(…) Foucault toma posición respecto de un problema decisivo del que él se apropia: la relación entre los individuos como seres vivos y el elemento histórico –si entendemos por éste el conjunto de instituciones, procesos de subjetivación y reglas, en cuyo seno las relaciones de poder se concretan-. (...) Foucault se propone (...) investigar los modos concretos por los cuales las positividades (o los dispositivos) actúan al interior de las relaciones, en los mecanismos y en los juegos del poder.”⁷⁵

Sin embargo, para Agamben, Foucault limita su posible significación al no reconocer que esos modos de regulación rebasan las manifestaciones

⁷⁴ Hyppolite, Jean. Introducción a la filosofía de la Historia de Hegel. Ed. Calden. Argentina, 1970

⁷⁵ *Ibidem*, p. 252

espaciales de dichas formas de poder al existir otros mecanismos que no sólo regulan, sino que orientan, capturan, determinan, interceptan, modelan y controlan los gestos, conductas, opiniones y discursos de otras personas produciendo múltiples procesos de subjetivación de manera simultánea. En su ensayo “¿Qué es un dispositivo?”⁷⁶, Agamben nos dice que un dispositivo puede ser

“(…) todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos.”⁷⁷

Para Agamben los dispositivos son el resultado del cruzamiento de relaciones de poder y de saber con funciones estratégicas concretas dentro de un marco social de relaciones. En este sentido los dispositivos son un conjunto de prácticas y mecanismos que tienen por objetivo obtener efectos inmediatos en el comportamiento de un individuo o un grupo. Pueden ser un conjunto de prácticas, señales de tránsito, instituciones, equipos de telecomunicación o cualquier actividad de gobierno, entre otros, y no únicamente aquellos espacios que las instituciones han determinado como parte de un sistema que determina las relaciones de poder de manera evidente. Es decir, que para Agamben, no sólo los espacios como las cárceles, los manicomios, las escuelas o las fábricas, ni tampoco sus elementos regulatorios discursivos como las reglas institucionales, las medidas jurídicas o las confesiones escolásticas, pertenecen al ámbito regulatorio de los dispositivos; los límites del concepto abarcan también otro tipo de ámbitos y objetos como el bolígrafo, la escritura, la filosofía, las computadoras, los teléfonos portátiles y hasta el lenguaje mismo, el cual reconoce como un elemento que pudiera llegar a ser el dispositivo más antiguo.

Para Agamben los dispositivos implican un proceso de subjetivación, es decir, producen sujeto, entendido como

⁷⁶ AGAMBEN, Giorgio “¿Qué es un dispositivo?”, en *Sociológica*, año 26, número 73, mayo – agosto de 2011

⁷⁷ *Ibidem*, p.257

“(…) eso que resulta de la relación cuerpo a cuerpo, por así decirlo entre los vivientes y los dispositivos (...). Un mismo individuo (...), pudiera dar lugar a muchos procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos celulares, el internauta, el autor de narraciones, etc. Al desarrollo infinito de los dispositivos de nuestro tiempo corresponde un desarrollo asimismo infinito de los procesos de subjetivación.”⁷⁸

Con esto último, Agamben plantea la existencia de una especie de “mascarada” que acompaña los procesos de construcción de identidad del sujeto contemporáneo. Para Agamben, el proceso de desarrollo capitalista en el cual vivimos “(…) permite una gigantesca acumulación y proliferación de dispositivos.”⁷⁹ Aunque él reconoce que los dispositivos pudieron haber acompañado al hombre durante su evolución, nuestra época se podría llegar a caracterizar por un constante flujo de dispositivos de diversas índoles que modelan, contaminan o controlan el comportamiento de los individuos a cada instante. Ahora, atendiendo esta relación “cuerpo a cuerpo” frente a los dispositivos, Agamben propone una estrategia que permita “(…) liberar aquello que ha sido apropiado y separado por los dispositivos para situarlo en el uso común.”⁸⁰ Para ello introduce un concepto que proviene de la esfera del derecho y la religión romana: la “profanación.”

De acuerdo a Agamben, para el derecho romano había cosas que pertenecían a los dioses, las cuales eran sagradas o religiosas. Resultaba un sacrilegio comerciar con ellas, darlas en préstamo o permitir su uso libre. “Consagrar” significaría que aquellas cosas estarían fuera de la esfera del derecho humano; “(…) profanar significaría, por el contrario, su restitución al libre uso de los hombres.”⁸¹ Por tanto, nos dice Agamben, lo profano sería aquello que después de haber tenido un uso sagrado o religioso se restituye al uso libre y a la propiedad de los hombres. De acuerdo a Agamben, aquello que ha sido

⁷⁸ *Ibid* p. 258

⁷⁹ *Ibidem*, p.258

⁸⁰ *Ibidem*, p. 260

⁸¹ *Ibidem*, p. 260

separado de la esfera de lo humano por la vía sagrada puede llegar a ser restituido mediante la misma vía a la esfera de lo humano. En este sentido, la “profanación” sería una especie de contradispositivo que restituiría a la esfera de lo humano aquello que fue separado y dividido de ella. Agamben se apoya en estas ideas para conectar con las figuras modernas del poder en la era del capitalismo y los dispositivos que producen ciertas separaciones en su uso del poder. Sin embargo reconoce que los dispositivos modernos son muy diferentes a los tradicionales, lo cual hace su profanación particularmente difícil:

“(…) todo dispositivo implica un proceso de subjetivación sin el cual no podría funcionar como dispositivo de gobierno, aunque se reduzca a un puro ejercicio de violencia. (...) De esta manera, el dispositivo, antes que todo, es una máquina que produce subjetivaciones y, por ello, también es una máquina de gobierno.”⁸²

Siguiendo a Foucault, Agamben señala que en una sociedad disciplinaria los dispositivos generan, mediante prácticas y discursos, la creación de cuerpos adormecidos, dóciles, que a su vez se sienten libres intentando asumir su identidad. Para Agamben,

“[a]quello que define a los dispositivos que empleamos en la fase actual del capitalismo es que no efectúan la producción de un sujeto, sino más bien que son procesos que podemos llamar ‘procesos de desubjetivación’.”⁸³

Para Agamben, este proceso genera una especie de no-verdad del sujeto, en el que el dispositivo no le devuelve algún valor identitario, por el contrario, lo reduce a un número, a una serie de datos que a su vez alimentan otro dispositivo que podrá generar alguna otra ganancia con ello. Por este motivo, para Agamben, las sociedades contemporáneas se presentarían como “(...) cuerpos inertes atravesados por gigantescos procesos de desubjetivación (...)”⁸⁴. En este sentido, señala que el sujeto moderno no responde a ninguna subjetivación real,

⁸² *Ibíd.*, p. 261

⁸³ *Ibíd.*, p.262

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 262

lo que trae como consecuencia formas de representación que no persiguen otra cosa que su propia reproducción dejando de lado al individuo en pos de replicar un sistema de poder que encubre los intereses de unos pocos.

Para Agamben, el sujeto contemporáneo posee el cuerpo más dócil y sumiso en toda la historia de la humanidad. Es un sujeto inofensivo que no pone en peligro la democracia y que no se opone a las estructuras de poder más allá de algún gesto o queja cotidiana. Un sujeto que sólo se preocupa porque sus necesidades más básicas de alimentación, salud y ocio sean regulados y controlados de manera eficiente por dispositivos que se encarguen del trabajo. Según Agamben,

“[m]ientras cada vez más los dispositivos se conviertan en intrusivos y diseminan su poder en cada sector de nuestra vida, en mayor medida el gobierno se encontrará frente a un elemento inasible, que parece mayormente sustraerse a su captura que a su capacidad de someterlo con docilidad.”⁸⁵

Es por ello, que para Agamben es de suma importancia abordar el problema de la profanación de los dispositivos; problema que será difícil formular mientras no se tenga la capacidad de intervenir en los procesos de subjetivación, así como en los dispositivos que cada sujeto estructura para sí. Esto, para “(...) traer a la luz ese ‘Ingobernable’ que es a la vez el punto de origen y el punto de partida de toda política.”⁸⁶

⁸⁵ *Ibíd.*, p.263

⁸⁶ *Ibíd.*, p.264

TEATRO EXPANDIDO

La relación entre los términos abordados hasta ahora, en el presente capítulo, nos permiten acercarnos a las manifestaciones artísticas del Teatro de nuestros días al posibilitar un entendimiento de las formas de conducta y percepción de las maquinarias sociales y el espacio público. De esta manera podemos reconocer y entender que el Teatro sigue cumpliendo una función política al permitir visibilizar distintos modos de relación y las distintas paradojas que implica formar parte de algún grupo dentro del ámbito de lo social. Desde cierta perspectiva podemos entender la teatralidad como el resultado de un dispositivo que muestra sus mecanismos de operación, que hace visible su funcionamiento. Es decir, que lo teatral es parte de un conjunto de prácticas que desbordan la esfera del Teatro y que sus mecanismos no siempre resultan visibles. De igual manera, es necesario entender que los dispositivos siempre están sujetos a un contexto específico y que a su vez se encuentra relacionado con otros dispositivos, ya sean sociales o culturales, que en conjunto otorgan sentido.

Desde esta perspectiva es que podemos entender la práctica artística como la manifestación perceptible de ciertos dispositivos que, siguiendo la definición del término hecha por Agamben, también regulan el comportamiento y los modos de hacer de aquellos que son subjetivados por dichas prácticas. En este sentido, la práctica teatral misma responde a ciertas necesidades que son impuestas por los dispositivos que operan en su interior y que han quedado enraizados mediante la tradición.

Para hablar del “Teatro expandido”, es necesario, primero que nada, hacer una revisión sobre a qué nos referimos cuando hablamos de Teatro y cuáles son los campos que se expanden en dicha práctica. Así mismo, nos parece necesario hacer una revisión del término para poder encuadrar nuestros objetos de estudio en tal conceptualización y posteriormente realizar el análisis de los mismos

centrando nuestra atención en la forma en que operan aquello que denominaremos “fragmentos de lo real”.

Como ya habíamos mencionado en la introducción del presente capítulo, el antecedente más lejano y primer referente de uso del concepto “Teatro expandido” lo tenemos en la transcripción de una conferencia realizada por José Antonio Sánchez en el MACBA⁸⁷ en mayo de 2007, y publicada por una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet llamada Quaderns portàtils. La conferencia lleva por nombre “El teatro en el campo expandido”; en ella, José A. Sánchez realiza un análisis sobre la producción teatral contemporánea y su relación con las formas teatrales tradicionales heredadas de las prácticas del siglo XIX. Al inicio del texto, Sánchez menciona que antes de que el Teatro fuera considerado como arte autónomo se le denominaba arte dramático, lo cual centraba su atención en la parte del teatro que es mas cercana a la literatura, reduciendo la creación a la ilustración que de él podían realizar los actores acompañados de algún decorado. Según Sánchez, lo que permitió este cambio de perspectiva fue la reivindicación del oficio del director de escena, al promulgar una serie de condiciones autónomas, pertenecientes al teatro, con respecto de otras artes. Precisamente, es durante ese periodo, que los ideales *románticos* y el surgimiento del teatro burgués alemán⁸⁸, propiciaron la institucionalización de un cierto modo de hacer que definió aquello a lo que llamamos Teatro, es decir, cierta práctica que se lleva a cabo en el interior de un teatro, la cual tiene por objetivo estructurar una la puesta en escena de un texto dramático. Esta definición de Teatro, se instituyó de manera rígida no sólo en el imaginario social, sino que también se enraizó fuertemente en la tradición artística dentro y fuera de Europa. La fuerza de dicha definición quedó demostrada cuando en el Siglo XX, los herederos de las vanguardias prefirieron

⁸⁷ Museu d'Art Contemporani de Barcelona

⁸⁸ Desde la perspectiva arquitectónica.

evitar una lucha terminológica y terminaron por generar nuevas denominaciones que diferenciaban sus prácticas del Teatro⁸⁹. De acuerdo a Sánchez,

“[e]l teatro tradicional implica una relación de subordinación discursiva temporal. De ahí que el espacio físico en que mejor se inscribe es el escenario, cuyo exponente más extremo es la sala del teatro burgués a la italiana, que permite el oscurecimiento del espacio donde observa el público.”⁹⁰

Esta subordinación discursiva temporal implica que dicha práctica posee en su estructura un dispositivo que genera un cierto tipo de distinción social que refleja la estructura jerárquica de la sociedad democrática, en la que unos pocos son quienes representan a una mayoría que observa en silencio. Para José A. Sánchez,

“[e]l teatro en el campo expandido encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido.”⁹¹

Desde una perspectiva cronológica, podríamos decir que dichas propuestas comenzaron a surgir desde mediados del siglo pasado, pero, no fue sino hasta principios del siglo XXI cuando la expansión del Teatro se comenzó a producir de manera consciente por parte de los artistas, quienes ya no estaban interesados en una revolución estética, sino más bien en una disolución de la actividad estética a favor de una actividad social o cotidiana. Sobre esto, Antonio Sánchez reconoce algunas tentativas por transgredir ciertas normas que posibilitaban la existencia del Teatro decimonónico, pero que, a su vez, no afectaban a la definición del mismo:

⁸⁹ Nos referimos sobre todo a aquellas prácticas que surgieron a mediados del siglo pasado. Tales como el happening, el performance, el live art, o el postrama.

⁹⁰ Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. p.5

⁹¹ Idem, p.8

- a) Interrumpir la construcción de la ficción mediante la puesta al descubierto de los mecanismos que la constituyen. Brechtianismos.
- b) Anular la dimensión espectacular e invitar al espectador a una participación física más o menos extrema. Teatros rituales y teatro sagrado de herencia artaudiana.
- c) Poner en cuestión la transformación mediante la renuncia al virtuosismo y la exhibición de un 'mal acabado'. Informalismos.
- d) Trasladar la representación teatral a espacios sociales no dispuestos a su recepción. Activismos y/o propuestas lúdicas.⁹²

Lo que Sánchez reconoce como tentativas de transgresión comparten un elemento en común: la producción de ilusión. A lo largo del siglo XX podemos encontrar ejemplos de creadores teatrales que centraban sus esfuerzos en la reconfiguración de elementos estéticos, que sin embargo encontraban como límite la producción de un espacio diferenciado de la realidad. Incluso Brecht, quien es aún en la actualidad un modelo a seguir, no se interesó nunca en renunciar al artificio teatral, sino en utilizar sus elementos como medios que pudieran hacer efectiva la transmisión de un discurso. Sin embargo, y a pesar de los esfuerzos de algunos creadores, teóricos y pensadores, los efectos que produce el teatro burgués no encontraron gran oposición; la necesidad del espectador de reconocer sus preocupaciones, pensamientos, emociones o deseos no realizados, seguía ahí, convirtiendo al Teatro en un lugar donde el espectador se proyecta, donde obtiene una satisfacción simbólica a sus necesidades, donde asiste para purgar sus emociones.

Territorios desbordados del teatro expandido

¿Cuáles son, entonces, los dispositivos que permiten que el teatro burgués decimonónico ponga límites a las posibilidades que ofrece lo teatral? ¿Cuáles son, precisamente, esos territorios que el denominado Teatro Expandido desborda en el teatro burgués? Desde luego que para responder éstas

⁹² *Ibidem* p.9

preguntas era necesario comprender que a pesar de su evolución el teatro ha mantenido ciertos dispositivos que permiten el establecimiento de la ilusión, del enmascaramiento, de la generación de convenciones que articulan la forma última de la representación decimonónica. Partiendo de éstas preguntas, nuestras reflexiones apuntaron hacia tres elementos que, en conjunto, configuran los límites del teatro canónico. Estos tres elementos no son otra cosa sino dispositivos, los cuales regulan el comportamiento de los creadores al centrar sus acciones y esfuerzos en la creación ilusión, al tiempo que mantienen al espectador distanciado de aquello que en la escena se intenta representar. Estos tres dispositivos son: *la puesta en escena, el texto dramático y la noción de personaje*. Para nuestra investigación fue de suma importancia identificar y caracterizar estos tres elementos, no sólo para poder acercarse a una definición del teatro expandido, o para encuadrar nuestros casos de estudio en dicho concepto, sino porque es precisamente en la configuración de estos dispositivos donde lo real hace su aparición y ejerce una gran influencia en los mecanismos que desborda. A continuación procederemos a caracterizar cada uno de estos elementos con el propósito de acercarnos a una definición que permita entender a qué nos referimos cuando hablamos de Teatro Expandido.

Los límites desbordados

La puesta en escena

A pesar de que las prácticas ligadas al teatro tienen sus antecedentes más remotos en las manifestaciones surgidas en la Grecia Clásica, el concepto de “puesta en escena” surgió hasta el Siglo XIX. En un principio el término se utilizaba para designar el acomodo de los materiales más comunes que eran utilizados para llevar a cabo una representación (decorado, maquinaria, iluminación, vestuario), es decir, los materiales que debían “ponerse” sobre el

escenario para hacerla posible. Según algunos autores, el término “puesta en escena”, surgió en algún lugar de Europa, posiblemente en Alemania, alrededor del año 1820. Al parecer, el concepto estaba ligado a los cada vez más complejos montajes escenográficos, situación que hacía difícil la tarea de planear y ejecutar la obra. Durante muchos siglos, el espectáculo dramático se materializaba gracias a la unificación de dos elementos: el actor y el texto dramático. Ya en el Siglo XIX, y ante la popularización de espectáculos que precisaban de un gran aparato escenotécnico, comenzaron a surgir los debates entre quienes defendían la superioridad del texto y aquellos que veían a los medios escénicos como parte vital del espectáculo teatral. En medio de este debate y, ante la necesidad de operar los diferentes medios materiales con el trabajo de los actores, se volvió necesario el surgimiento de una figura, de alguien que unificara dichos elementos de forma armónica tomando en cuenta el conjunto; nos referimos al “director de escena”. Uno de los primeros referentes de director de escena que tenemos en la historia es la del Duque de Saxe-Meiningen, quien en la Alemania de 1874, postula que todos los elementos que permiten producir una obra teatral debían someterse a la disciplina establecida por un director⁹³. De esta manera la representación teatral se fundamentaba en la disposición y utilización de los recursos, tanto técnicos como humanos, que eran empleados para estructurar un espectáculo, acción que recaía en una única visión encargada de unificarlos. Las transformaciones técnicas que sufrió el teatro en el siglo XIX trajeron como consecuencia aquello que denominamos “puesta en escena”, un dispositivo (en términos de Agamben) que sería operado por la visión todopoderosa del director de escena.

En la actualidad dicho concepto es de uso corriente y se utiliza de manera arbitraria para referirse a cualquier obra teatral que se presenta en un escenario. Sin embargo, el concepto sugiere más que una obra, una práctica. Para Patrice Pavis, por ejemplo, la puesta en escena

⁹³ Iglesias Simón, Pablo. “Dirección escénica y principios estéticos en la compañía de los Meininger”, ADE-Teatro. N° 100. Abril-Junio 2004. Págs. 177-184.

“(…) afirma una concepción clásica de la obra teatral escénica como obra total y armoniosa que desborda y sublima la suma de los materiales o artes de la escena, antes considerados como unidades fundamentales. La puesta en escena proclama la subordinación de cada arte o simplemente de cada signo a un todo armoniosamente controlado por un pensamiento unificador.”⁹⁴

Este “pensamiento unificador” no sería otra cosa mas que la visión única del director de escena. Según Pavis, antes del siglo XIX la práctica teatral consistía en la articulación de la obra en base a un molde preexistente, es decir, ciertas formas tradicionales del teatro, ciertos códigos preestablecidos en los que el texto dramático debía ser inscrito. Este tipo de prácticas hacían innecesaria la figura del director de escena como “pensamiento unificador” debido a que en sí misma la práctica implicaba el encuadre a ciertos órdenes preestablecidos. Esta situación permitía que la responsabilidad de articular la obra pudiera recaer en la figura de los actores más experimentados o, incluso, de los dramaturgos, como era el caso de Shakespeare.

En su libro, “Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI”⁹⁵, Rubén Ortiz propone que el concepto de puesta en escena es un paradigma que logro cristalizar operaciones estéticas, espacios de legitimación y jerarquías de trabajo; jerarquías que tenían en la cima al director de escena. En este sentido, es que para Ortiz, el director de escena es una especie de “activador”, el cual

“(…) se posiciona como sujeto fundador, como dueño de la mirada inaugural sobre un espacio objetivado, sobre el cual se posará una posible explicación (biológica, económica, política) del hombre, un hombre representado a su vez por el juego del actor.”⁹⁶

⁹⁴ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. p.363

⁹⁵ Ortiz, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, CONACULTA/INBA-CITRU. México 2015

⁹⁶ Ortiz, Rubén. *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. p.35

Para Ortíz, esta posición privilegiada es la que le permite al director de escena manipular el dispositivo de la puesta con el objetivo de construir un universo singular en un espacio físico concreto, situación que “(...) engendra toda una política de los cuerpos, de los gestos, de sus relaciones(...)”⁹⁷, es decir, la organización y ejecución de ciertas actividades específicas que operan mediante un dispositivo (el de la puesta en escena) que exige moldear las actitudes y los cuerpos de aquellos que realicen su actividad al interior del mismo. De esta manera es que para Ortíz, el director de la puesta en escena es “un pequeño dios”, que, sin embargo, es a su vez el resultado de las exigencias que el dispositivo despliega como parte de su naturaleza, ya que a su vez, son las fuerzas que operan en el dispositivo las que le exige dicho comportamiento: la estructuración del “pensamiento unificador” del que nos habla Pavis.

Pero más aún, según Pavis, la puesta en escena no se limita al acomodo armónico de los materiales que componen la obra, sino que sobre todo consiste en

“(...) trasponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o indicaciones escénicas) en escritura escénica. (...) La puesta en escena de la obra de teatro consiste en encontrar para la partitura textual la concreción escénica más apropiada al espectáculo (...).”⁹⁸

Es decir que, siguiendo a Pavis, podemos encontrar un segundo componente, un segundo dispositivo, que de cierta manera regula los procesos y prácticas del teatro canónico arraigado en las formas decimonónicas del mismo: nos referimos al texto dramático.

⁹⁷ Ortíz, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*. p.28

⁹⁸ *Ibidem*, p.322

El texto dramático

En principio comenzaremos haciendo una precisión, hablaremos de “texto dramático” y no de “texto teatral” aunque en apariencia puedan ser sinónimos. Esto se debe a que, como ya vimos con anterioridad, lo teatral designa un campo muy amplio que se corresponde con distintas dinámicas en ámbitos muy distintos. Por su parte, al hablar de los cánones establecidos durante el siglo XIX, el de “texto dramático” designa a aquellas construcciones que contienen “drama”, uno de los rasgos estructurales característicos del teatro canónico el cual acentúa la existencia de ciertos elementos que le son propios como el conflicto o la tensión. Este tipo de construcciones son sobre todo herencia y reelaboración de las descripciones hechas por Aristóteles sobre la Tragedia de su tiempo y que se centran principalmente en el uso de la acción, entendiéndola como una

“[s]erie de acontecimientos esencialmente escénicos producidos en función del comportamiento de los personajes, la acción es a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en *escena*, y, en el plano de los personajes (...).”⁹⁹

A pesar de que La Poética de Aristóteles es el documento escrito que categoriza los elementos que el autor pudo percibir del Teatro de su tiempo, son los textos dramáticos que se lograron conservar lo que permiten suponer los modos de representación de aquella época. Como tal, aquellos textos escritos que han servido para poner en funcionamiento los mecanismos de representación en las diversas épocas del teatro occidental, no pueden ser categorizados de otra manera que como textos dramáticos, ya que desde los griegos, los materiales que principalmente reúnen son aquellos que están ligados a la acción, ya sea de los personajes o los ejecutantes. Al igual que el concepto de “puesta en escena” se estableció durante el periodo romántico del siglo XIX, el texto escrito que

⁹⁹ Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. p.19

contenía los parlamentos y acciones a representar sobre la escena sufrió diversos cambios en su nomenclatura. En el periodo griego, por ejemplo, dicho material se denominaba según una serie características estructurales y de efectos que buscaba suscitar en el espectador¹⁰⁰. De esta manera es que los materiales se clasificaban como Tragedia, Comedia o Sátira. Sin embargo, con el paso del tiempo, el nombre con el que se le identificaba fue cambiando, ya sea porque presentaba modificaciones en su estructura o porque el sentido ideológico detrás de la práctica así lo exigía. Y es, precisamente durante el siglo XIX, que a dicho material se le comenzó a llamar drama. A partir de ese momento, los textos escritos que contenían la configuración particular del mundo a representar sobre la escena se establecería como un dispositivo que regularía los materiales que conformarían el universo cerrado de la puesta en escena. Ahora, al ser un elemento que puede crearse por una sola persona y en soledad, es el que más cambios sufriría desde el siglo XIX hasta la fecha. Sin embargo, en la mayoría de los casos, el texto dramático seguiría ligado a la necesidad de estructurar un material que contuviera elementos que *a priori* conformarían la lógica de la ilusión que se sostendría en escena mediante su puesta.

En su libro “Principios de dramaturgia”,¹⁰¹ José-Luis García Barrientos realiza una aproximación al concepto de texto dramático , el cual entiende como

“(...) la codificación literaria de las pertinencias dramáticas (ni exhaustiva ni exclusivamente) de un espectáculo teatral imaginado o virtual, capaz de originar (estimular y orientar) la producción de espectáculos teatrales efectivos.”¹⁰²

Es decir, que para García Barrientos, el texto dramático es la transcripción lingüística literariamente codificada cuya descripción tiene la función de producir un espectáculo teatral. Pero, lo que más llama nuestra atención es la perspectiva desde donde parte el autor para definir al texto dramático como una

¹⁰⁰ Aristóteles. La poética. Alianza Editorial. 2013

¹⁰¹ García Barrientos, José-Luis. Principios de dramaturgia.

¹⁰² Ibídem p.48

la descripción literaria de una representación imaginada. Y es que, para García Barrientos, antes de que el espectáculo teatral exista en la escena, su autor debe configurar los mecanismos que permitan, de alguna manera, transcribir aquello que fue imaginado en el papel hacia la escena. En este sentido, el autor del texto dramático, el dramaturgo, es el primer encargado de establecer una serie de códigos espacio-temporales y de acción, con el objetivo de poder generar una convención que sea creíble para el receptor.

Siguiendo a García Barrientos, es imposible concebir un texto que fije completamente la representación teatral en su interior, es decir que el texto dramático no es en sí la manifestación teatral misma, sino un material textual que se encuentra fuera de los límites de la escena. Pero que, sin embargo, el texto contiene los elementos que van a regir aquello que se verá después en la representación al contener los signos teatrales que serán fijados de manera posterior sobre el escenario. Sobre el trabajo del autor dramático, es decir, la dramaturgia, Patrice Pavis nos dice que su objetivo es establecer

“ (...) los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra (...).”

Es decir, que la construcción dramática no sólo presupone la estructuración de un mundo ficticio, sino que además, establece y se establece en ciertos códigos que se relacionan con formas de representación específica. Partiendo de lo anterior, podríamos afirmar que el texto dramático es un dispositivo que regula no sólo los materiales que establece la convención, sino que además, determina las acciones que deben realizarse para poder llevar esto a cabo, para poder establecer la ilusión en escena.

Desde esta perspectiva, y al igual que en la “puesta en escena”, la estructuración de los materiales que propician la ilusión teatral recaen en la

figura de una sola persona, un autor quien es el que articula y configura los materiales necesarios desde su visión única. Y es, a su vez, esta concepción de un mundo cerrado, de un universo diferenciado de la realidad lo que determina el funcionamiento de otro dispositivo que desplaza su campo de acción hacia el exterior de la obra misma. Nos referimos a la división que genera entre aquellos que van a representar y aquellos que van a ser sólo espectadores de la representación, es decir, el público. Para García Barrientos, la convención teatral pone de manifiesto una dualidad que puede observarse al interior del edificio teatral, y es que,

“(...) el espacio se halla repartido en dos zonas diferenciadas, la sala y la escena; dualidad que conduce (porque la presupone) a otra más interna: actores o gente de la escena y espectadores o gentes de la sala. (...) el público está en la sala ‘para ver’ y el actor en la escena ‘para ser visto’.¹⁰³

Esta división generada por los dispositivos que articulan en su interior los mecanismos que propician la ilusión teatral, nos referimos a la puesta en escena y al texto dramático, no estarían completos si aquellos que habitan ese universo cerrado no respondieran a dichas necesidades al ser subjetivados por un tercer dispositivo que regula su comportamiento en el escenario, nos referimos a la noción de personaje.

La noción de Personaje teatral

La noción de personaje teatral, al igual que la de drama, no surge propiamente durante el siglo XIX. Ha estado presente desde la antigua Grecia, manifestándose de distintas formas; siempre apegado a la evolución de las distintas teatralidades. Lo que sí ha variado es su conceptualización. Desde el personaje interpretado con máscara, túnica y coturnos, a aquel vinculado con la

¹⁰³ Ídem p.73

psique del actor, podemos observar que el personaje teatral ha pasado por distintos matices, concepciones estéticas y procedimientos de construcción. De esta manera los distintos modos culturales y estéticos que evolucionaron junto con la dramaturgia y los modos de representación escénica han mostrado distintas formas de abordar y crear un personaje, lo que ha vuelto compleja la conceptualización del mismo; sobre todo si no se toma en cuenta el contexto sociocultural, el género dramático o el movimiento artístico al cual pertenecieron sus creadores. Para Ryngaert y Sermon¹⁰⁴ el personaje teatral es la

“(...) interfaz de un universo textual y de su modo de aparición, aquí y ahora, se convierte entonces en el operador y el revelador privilegiado de las tensiones entre realidad y teatralidad, figuración e imaginario, que las escrituras organizan sobre el escenario.”¹⁰⁵

Siguiendo esta perspectiva, es que podemos establecer un vínculo entre la noción de personaje teatral y la de texto dramático, al entender que existe una dimensión preformativa que la separa de la literatura. En la narrativa literaria, el personaje no está presente, sino que se manifiesta mediante el autor del texto; en el teatro, los personajes son entidades perceptibles que forman parte de la fábula y que comparten el presente de la acción al ser representados por actores frente a la mirada del espectador. Según Pavis, en el teatro griego, se utilizaba la palabra *persona* para designar al papel desempeñado por el actor, “(...) la persona es la máscara (...)”.¹⁰⁶ Pero fue hasta el Renacimiento y el Clasicismo Francés donde cambia radicalmente su significado. Según Pavis, ya para ese periodo, el personaje

“(...) se compone de un conjunto compacto de rasgos psicológicos y morales, se define más como esencia que como carácter con rasgos individualizados: tiende a lo universal.”¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ryngaert, Jean-Pierre y Sermon Julie. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición.*

¹⁰⁵ *Ibidem* p.70

¹⁰⁶ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro.* p.298

¹⁰⁷ *Ibidem*, p.298

Sin embargo, en el siglo XIX, influenciado por el surgimiento del individualismo burgués, cambia la perspectiva, ahora

“(...) el personaje va a identificarse más y más con el actor que lo encarna y se transforma en una entidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de identificación.”¹⁰⁸

Es decir, que ya para el siglo XIX el personaje teatral se afirma como individuo definido sociológicamente, lo que le permite mutar fácilmente a la forma del personaje naturalista del cual parte Stanislavski¹⁰⁹ para generar todo su sistema de creación de personaje y de formación actoral. Pero, lo que más llama nuestra atención sobre la definición de Pavis, y que de cierta forma determina nuestra decisión por establecer dicha noción como un dispositivo, es el efecto que, nos dice, produce en el espectador: la identificación. Algunas proposiciones, influenciadas sobre todo por las metodologías realistas, proponen que el personaje no es otra cosa sino el actor en estado de representación, lo que genera un vínculo actor-personaje que a su vez es el resultado de un proceso particular de construcción centrado en aspectos emotivos y sensibles que relacionen al uno con el otro.

A partir del siglo XIX, el personaje teatral es una entidad que debe ser encarnada por el actor, de tal modo y con tal precisión que el personaje pueda “(...) pasar del estado virtual al estado icónico (...)”¹¹⁰, lo cual produce un mayor impacto en la recepción que tiene el espectador sobre el espectáculo, es decir, se produce una ilusión de mayor intensidad. Siguiendo a Pavis, la identificación es este “[p]roceso de *ilusión* del espectador que imagina ser el personaje representado (o del actor que entra ‘en la piel’ de su personaje).”¹¹¹ Es decir, del deseo de apropiarse de ese yo que se reconoce en el otro de la escena, pero

¹⁰⁸ Ibídem p. 298

¹⁰⁹ Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*.

¹¹⁰ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. p. 301

¹¹¹ Ibídem p.224

diferenciándose a su vez de él. Ahora, para tales efectos, el actor que interprete a algún personaje de ese tipo debe ser capaz de generar esta identificación con el público de manera profunda, debe generar un efecto de ilusión que produzca en el espectador el olvido momentáneo de que aquél que está en escena es un actor y no el personaje. Desde luego que esta situación implica la necesidad de estructurar desde el texto dramático un personaje que reúna las características necesarias que permitan al actor encarnar un personaje complejo que posea dichas cualidades. A su vez esta construcción que se genera desde el texto exige la necesidad de un modelo que establece procesos de formación específicos que permitan al actor comprender al personaje como un ente complejo que, al mismo tiempo, se vincule a su persona de manera profunda mediante procesos de “lógica interna”¹¹² y coherencia de la acción, es decir, que requiere de un actor preparado sistemáticamente en ciertos principios técnicos específicos. Sin embargo, esta situación es, a su vez, el resultado del cambio de visión que atravesó el teatro con el surgimiento de la *puesta en escena*, la cual exige que el actor se encargue únicamente de una función: la de encarnar el personaje. Esta nueva relación entre el actor y su personaje es también el resultado de un enfoque mucho más técnico que requería de una mayor precisión en la construcción de los signos físicos y las imágenes mentales que constituirían al personaje sobre la escena, situación, que a su vez, distingue la condición preformativa del “arte dramático”.

Hasta antes de esta etapa, los actores tenían injerencia en la estructuración de las representaciones escénicas de los textos dramáticos; de igual manera, eran parte de los procesos de producción y organización de la compañía a la que pertenecían. Ahora, sin embargo, sólo tiene relaciones concretas exclusivamente con los elementos de la puesta en escena mediante el manejo de las informaciones que el texto dramático ofrecen sobre su personaje. En base a esto, es que el personaje teatral ya no se construye únicamente por la voluntad de darle cuerpo a una entidad ficticia creada por el dramaturgo, sino

¹¹² Stanislavski, Constantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*.

que ahora es el resultado de una serie de recursos expresivos, emotivos y psicológicos de un profesional que se ha enfocado exclusivamente en su labor individual. De esta manera, es como el *personaje* se convierte en un dispositivo que reorienta las funciones del actor mediante estrategias de identificación que le permitan generar una ilusión verosímil de lo que el texto dramático establece como situación y que se verá reflejada de manera concreta en la puesta en escena.

LA EXPANSIÓN HACIA LA REALIDAD

Para efectos de nuestra investigación, nos pareció pertinente desplazar el término teatro por el de teatralidad, o más bien, resignificar el concepto de teatro como el resultado de la teatralidad. La apertura de este campo abre a su vez la perspectiva de todo aquello que, por no encuadrar en los cánones del teatro moderno, puede quedar excluido de la esfera del teatro. A su vez, al centrar nuestra atención en los elementos técnicos que hacen posible la creación del efecto de ilusión del teatro moderno, y reencuadrarlos desde la noción de dispositivo, podemos comprender cómo es que algunas manifestaciones teatrales de nuestra época pueden ser denominadas como pertenecientes a un Teatro Expandido.

Ahora bien, como resultado de nuestras investigaciones, y a partir de los casos de estudio que abordaremos más adelante, nos dimos cuenta de que las teatralidades del campo expandido no son de índole puramente estética, es decir, que sus hacedores no buscan la forma acabada de una obra teatral, y que la participación del público va más allá de un juego interactivo que interviene o modifica aquello que ya está estructurado dentro de un universo cerrado que ha sido diseñado de esa manera. Aquello que, a partir de nuestras reflexiones, encuadra con el concepto que proponemos para el Teatro Expandido, tiene una perspectiva y un origen que vuelca sus creaciones hacia la realidad construida socialmente. Y es que, partiendo de este análisis, observamos que nuestros

casos de estudio integran ciertos elementos que desbordan alguno de (o todos) los territorios que hemos analizado. Nos dimos cuenta de que su objetivo no es la estatización de la realidad, sino una especie de puesta en acción que desborda los límites jerárquicos que caracterizan al teatro moderno. Pero más aún, que desplaza el papel del público como observador para convertirlo ya sea en partícipe de la acción o en testigo de sus propias circunstancias; testigo de la teatralidad que opera oculta en las formas institucionales que rigen su sociedad; de la teatralidad que se esconde en su propia realidad.

En la presentación editorial de los libros “Escena expandida” de Rubén Ortiz y “Ética y representación” de José A. Sánchez, realizada en Abril de 2016 en el MUAC¹¹³ de la Ciudad de México, este último autor dijo que la escena expandida

“(…) afirma prácticas artísticas que manifiestan un compromiso con la realidad social y política y al mismo mantienen una voluntad poética. La escena expandida responde a un malestar de la puesta en escena burguesa. Y es que ese modo de puesta en escena muy raramente dialoga con la realidad. Se diría que, incluso cuando los dramaturgos y directores tratan temas de actualidad, lo hacen al margen de la realidad, en un mundo paralelo y sin conexión con el presente.”¹¹⁴

De esta manera, es que el concepto de Realidad se asoma y se hace presente. Y es que, como ya vimos en el capítulo anterior, la Realidad se construye del mismo modo que se puede construir una ficción. Lo que sucede es que, en las estructuras culturales del capitalismo, no cualquiera tiene el poder de llevar a cabo esas construcciones, las cuales, terminan estableciéndose mediante leyes, costumbres u otro tipo de forma cultural que reproduzca en su dispositivo la lógica mercantil del capitalismo moderno. De esta manera es que podríamos explicar el surgimiento de manifestaciones que provocaron la irrupción de lo

¹¹³ Museo de Arte Contemporáneo. Espacio perteneciente a la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹¹⁴ Sánchez, José A. en <https://blog.uclm.es/joseasanchez/2016/06/26/expansion-y-realidad-2016/>

Real en la escena de nuestro siglo. Y con esto, también, podríamos explicar la necesidad de replantearse el Teatro desde la teatralidad así como la necesidad de profanar¹¹⁵ sus dispositivos para replantear el papel de aquellos que intervengan en la acción. Ahora, siguiendo a José A. Sánchez, podríamos decir que

- “1. La expansión no es un ejercicio de ambición o colonialismo. Es un ejercicio de humildad y modestia. Surge del reconocimiento de la teatralidad que ya existe fuera, y de que la función de los artistas no es crear nada nuevo, sino más bien producir las condiciones de visibilidad y efectividad de lo existente. (...) Se enfoca la teatralidad que nos rodea, y claro en ese proceso muchas veces se cuela lo real.
2. La expansión es también una aceptación de la necesidad de cooperación. La cooperación es también un ejercicio de humildad. La cooperación se basa en el reconocimiento de las habilidades propias, pero también en el reconocimiento de las carencias propias. La cooperación es horizontal, no vertical. De ahí que a los directores de escena tradicionales les resulte tan extraña la cooperación.
3. La expansión no contradice la representación. Pero la representación no puede ser igual a lo que era antes de la expansión.”¹¹⁶

Con esto se entiende que las manifestaciones artísticas que podemos encuadrar en el concepto de Teatro Expandido no están peleadas con la creación artística del Teatro tradicional o con cualquier otra forma de representación, sino que, dichas creaciones responden a una necesidad de entrar en diálogo con la Realidad, interviniendo en ella de forma crítica.

Ahora, nuestro siguiente objetivo es analizar cómo es que lo Fragmentos de lo Real operan en las teatralidades que componen el Teatro Expandido. Para ello, utilizaremos como ejemplo tres casos que, a nuestro parecer, hacen visible

¹¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264. Mayo-agosto de 2011. Al final del texto, Agamben introduce este concepto como una propuesta para restituir al uso común aquello que los dispositivos han tomado y separado en la esfera de lo social. Por ahora no nos detendremos en la definición del término, ya que haremos uso de él más adelante.

¹¹⁶ Sánchez, José A. en <https://blog.uclm.es/joseasanchez/2016/06/26/expansion-y-realidad-2016/>

claramente cuáles son los dispositivos del teatro canónico decimonónico que han sido desbordados y cómo es que se integran mediante algún Fragmento de lo Real.

CAPÍTULO 3

FRAGMENTOS DE LO REAL EN EL TEATRO EXPANDIDO

El objetivo del presente capítulo es analizar tres casos de estudio pertenecientes al ámbito del Teatro Expandido en los cuales existe un Fragmento de lo Real que determina las funciones estructurales de la pieza escénica. De igual modo se pretende analizar cuál es su modo de operación en relación con nuestra propuesta sobre los territorios desbordados del Teatro Expandido. Es por eso, que cada uno de estos casos de estudio se identificará con alguno de los territorios desbordados del teatro canónico con el fin de establecer cómo es que cada una de las propuestas profana el dispositivo con el cual lo hemos relacionado. Para ello, llevaremos a cabo el estudio individual de cada uno de los casos abordados realizando una breve descripción del mismo, explicando cómo es que desborda el dispositivo con el que se le ha identificado, definiendo el Fragmento de lo Real que se encuentra inserto en su estructura, y cómo es que este opera, tanto en la generación de la pieza como en su presentación.

La primera pieza que abordaremos es *Please continue, Hamlet* de Roger Bernat y Yan Duyvendak. En ella, identificamos un desbordamiento de del dispositivo texto dramático al utilizar una carpeta de instrucción que contiene los documentos de un “auto procesal” que son utilizados para montar un juicio legal frente al público. En él se define la culpabilidad o inocencia de un acusado por asesinato. Lo real, se hace presente mediante la serie de documentos que componen la carpeta de instrucción; lo que vemos en la escena, es la simulación de un proceso que fue llevado a cabo en la realidad.

Nuestro segundo caso de estudio es *Campo minado/Minefield* de la autora argentina Lola Arias. En esta pieza identificamos el desbordamiento del dispositivo Personaje teatral al utilizar veteranos de guerra en lugar de actores para presentar un documental escénico sobre la guerra de las Malvinas librada

entre Argentina e Inglaterra a principios de los años 80's del siglo pasado. Lo Real se hace presente mediante la presentación de los cuerpos que, acompañados de documentos y narraciones, dan cuenta de los acontecimientos ocurridos durante el periodo de guerra antes mencionado y las secuelas que quedaron en ellos.

El tercer y último caso de estudio es la pieza de Roger Bernat *El desplazamiento del palacio de la moneda*. En esta pieza identificamos el desbordamiento del dispositivo *Puesta en escena* al permitir que los participantes y los elementos representacionales que la integraron tuvieran la libertad de ser dispuestos de forma que no se generara ilusión de ningún tipo, al tiempo que los implicados en la acción tenían la libertad de accionar y hablar sobre lo que ellos quisieran. La pieza consistió en llevar a cabo un recorrido por la ciudad de Chile en el que se desplazaba una reproducción a escala del Palacio de la moneda de ese país. Lo Real que aparece inserto en dicha acción es el asesinato del ex-presidente chileno Salvador Allende, la dictadura posterior a dicho suceso y las repercusiones que estos hechos tuvieron en la población y la geografía del lugar.

PLEASE CONTINUE, HAMLET



Théâtre Forum Meyrin, Meyrin, 2014 © Magali Girardin

Descripción de la pieza

La pieza, *Please continue, Hamlet*, es la presentación de un proceso penal como se llevaría a cabo en un juzgado. Se trata de llevar a escena a las autoridades penales “reales” que normalmente presiden este tipo de procesos en la esfera social para realizar un juicio de la misma forma en que lo harían en los denominados “mock trials”, una especie de juicios que se realizan a modo de práctica en las escuelas de jurisprudencia y que tienen por objetivo entrenar a los estudiantes de derecho en su futura práctica profesional fuera de las aulas.

Los únicos papeles interpretados por actores son el de los implicados directos en el caso que se plantea y que son identificados de acuerdo a la relación que el autor hace con la tragedia de Shakespeare y el caso real: Hamlet, Gertrudis y Ofelia. En esta pieza, el acusado es Hamlet, un joven que ha matado a su tío durante una fiesta familiar en venganza por el asesinato de su padre. En el juicio contra Hamlet, las diversas autoridades penales contraponen una serie de evidencias y declaraciones pertenecientes a un caso real ocurrido en Francia que se asemeja a una de las situaciones que plantea Shakespeare en la obra antes mencionada.

Según Bernat¹¹⁷ el objetivo de la pieza es realizar un análisis del funcionamiento de la forma penal del país donde se esté realizando dicha acción, no desde su simple observación, sino desde la participación activa del público. Esto último, debido a que al iniciar la obra, se le explica a la audiencia que al finalizar la misma se elegirán al azar a diez participantes de entre el público que harán las veces de jurado y que deberán realizar una votación en la cual se define la inocencia o culpabilidad de Hamlet, esto, con el objetivo de estimular y provocar el sentido cívico del espectador con relación a la idea de justicia que promueve el Estado.



GRÚ, Genève, 2011 © Pierre Abensur

¹¹⁷ Conferencia realizada el 6 de Abril de 2017 en el Centro Cultural del Chopo como parte de las actividades donde se realizó la presentación de la pieza.

El territorio desbordado: Texto dramático

Como abordamos en el capítulo anterior, el texto dramático es aquel que presupone la estructuración de una realidad ficticia mediante códigos que se relacionan con formas de representación específicas. Es un dispositivo que regula no sólo los materiales que establecen cierta convención, sino que también determinan las acciones que deben realizarse para llevar a cabo esta tarea. Al ser un elemento que se genera de acuerdo a los cánones establecidos por la tradición decimonónica, su objetivo principal es el de dotar a los directores escénicos de los elementos necesarios para generar la ilusión escénica del universo cerrado que supone la puesta en escena.

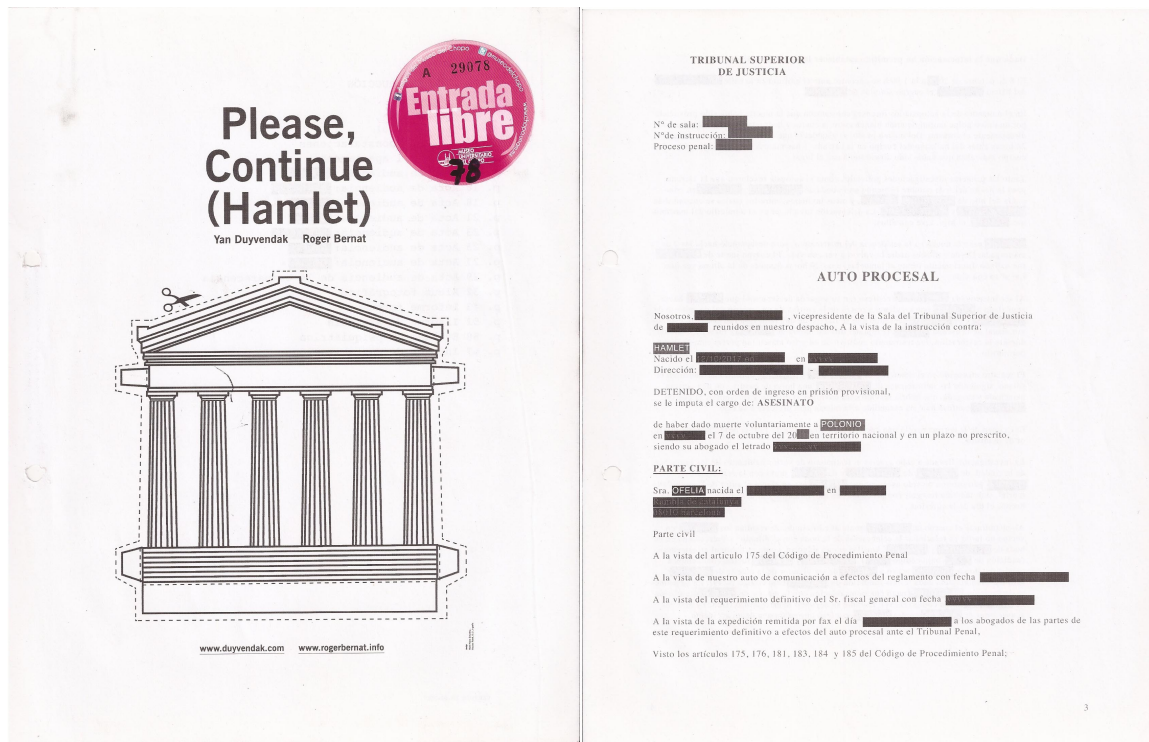
Lo que sucede en *Please continue, Hamlet*, es que no existe un texto con estas características (a pesar de apropiarse de elementos que se encuentran en la obra original de Shakespeare). En vez de un texto dramático, los creadores escénicos Roger Bernat y Yan Duyvendak se dieron a la tarea de recopilar una serie de documentos legales extraídos de un proceso penal real que se llevó a cabo en Francia. Al inicio de la obra, Bernat explica al público que por respeto a los implicados en el proceso del cual parten, no se mencionan sus nombres y se omite cualquier indicio que pueda revelar su identidad. De esta manera es que Bernat y Duyvendak conforman un dossier de instrucción que es entregado tanto a los actores que interpretarán los papeles de Hamlet, Ofelia y Gertrudis, como a los peritos, abogados y público que tenga las funciones de jurado al final de la obra. Como tal, este dossier de instrucciones no contiene elementos que describan la disposición escénica de cualquier tipo de escenografía; tampoco contiene el orden en que los participantes intervienen. El dossier está compuesto por sesenta y siete páginas divididas en dieciséis apartados distribuidos de la siguiente manera:

1. Auto procesal.
2. Remisión – constataciones.
3. Plano del apartamento.
4. Acta de audiencia: Claudio

5. Acta de audiencia: Gertrudis
6. Acta de audiencia: Hamlet
7. Acta de audiencia: Ofelia
8. Acta de audiencia: Gertrudis
9. Acta de audiencia: Hamlet
10. Acta de audiencia: Ofelia
11. Acta de audiencia de la comparecencia.
12. Álbum fotográfico.
13. Informe forense
14. Informe de síntesis
15. Evaluación psiquiátrica.
16. Informe de desratización.¹¹⁸

Es evidente que ni la distribución escénica ni la forma en que intervienen los participantes está implícita en el texto, lo que sucede en la pieza es que utiliza un dispositivo de la Realidad para organizar la presentación de los materiales. Como dice Bernat al inicio de la obra, la dinámica del espectáculo depende de las formas penales que cada país tiene. De acuerdo a ellas es que los actores, los peritos, los representantes legales, el juez y el jurado establecen los momentos y las formas en que llevan a cabo sus intervenciones. El hecho de que no existan materiales dramáticos no significa que no se genere una teatralidad que haga evidente algo de la realidad. De esta manera es que se desbordan los límites del texto dramático en la pieza *Please continue, Hamlet*, mediante la adopción de un dispositivo que tiene una operación específica en la realidad de cada contexto donde se presente, partiendo de una serie de documentos que contienen testimonios, pesquisas y estudios forenses.

¹¹⁸ El dossier de instrucción nos fue facilitado por uno de sus autores, Roger Bernat, después de la primera presentación que hicieran en la Ciudad de México el 5 de Abril de 2017 en el Museo Universitario del Chopo como parte de la gira de documentales Ambulante de ese mismo año.



Escaneos del texto facilitado por Roger Bernat. Propiedad del autor.

El Fragmento de lo Real: la repercusión de un crimen.

Como ya se ha dicho, en la pieza *Please continue, Hamlet* se encuentra presente algo que sin embargo no se intenta representar de manera dramática mediante la ilusión, el homicidio de un ser humano perpetrado por otro. Si bien la pieza nos muestra cómo es el funcionamiento de un proceso penal, su objetivo no es dramatizar el acontecimiento mediante el establecimiento de una ilusión teatral que permita al espectador observar una serie de hechos en el interior de un universo cerrado. Siguiendo con esto, podemos determinar que el Fragmento de lo Real, aquello que está presente pero que no pretende ser representado, son las consecuencias sociales en torno al asesinato de un hombre. Durante el transcurso de la obra, nos enteramos que las circunstancias que rodean el crimen tienen gran similitud con algunas acciones presentes el argumento de la obra dramática *Hamlet* de William Shakespeare, específicamente, con el asesinato de Polonio, padre de Ofelia, a manos de

Hamlet. Aquí, los personajes de ficción son el vehículo que los autores utilizan para transmitir la información real y necesaria para entender cómo es que se está llevando a cabo el proceso, bajo qué consignas y al interior de qué contexto.

De acuerdo a Bernat, cada vez que se presenta la pieza se realiza un ajuste en los elementos contextuales de la circunstancia original, es decir, cada vez que llegan a un país a presentarla, se adecuan datos como la dirección donde se perpetró el crimen, el tipo de lugar donde se llevó a cabo, el lugar de origen de los personajes y las dinámicas penales de acuerdo a las leyes y regulaciones del lugar, todo esto con el fin de acercar los elementos originales al contexto específico donde se presenta. Como tal, éstos elementos se encuentran en función de aquello que se quiere mostrar sobre el Fragmento de lo Real, es decir, que la realización de un crimen y sus repercusiones en la Realidad se mantienen como el eje central de la pieza. En este caso, el Fragmento de lo Real opera como el detonador de la acción que, a pesar de variar dependiendo el contexto, permite hacer visible el conjunto de regulaciones y perspectivas en torno a un asesinato, pero sobre todo lo relativas que son las leyes dependiendo de la realidad de la que surgieron.

Durante el conversatorio realizado en el Museo Universitario del Chopo, el 6 de Abril de 2017, Roger Bernat dijo que hasta ese momento han sido muchas más las veces que el personaje de Hamlet ha sido absuelto que las que se ha encontrado culpable. En este sentido, es que resulta notable cómo es que la pieza pone de manifiesto la teatralidad presente en los actos judiciales en distintas realidades y cómo depende de elementos culturales que se han establecido en sus contextos. En base a esto, podríamos decir que el Fragmento de lo Real, en la obra *Please continue, Hamlet*, pone de manifiesto el carácter relativo de la visión que se tiene sobre el asesinato de un hombre reflejado en los procesos y juicios de quienes deciden la culpabilidad de un crimen.



GRÜ, Genève, 2011 © Pierre Abensur

CAMPO MINADO/MINEFIELD



©Lola Arias 2017

Descripción de la pieza

Campo minado es una pieza escénica diseñada por la creadora argentina Lola Arias. Fue estrenada el 28 de Mayo de 2016 en Inglaterra. Esta obra fue el resultado de un proyecto que comenzó tres años antes y que se desarrolló de manera simultánea en Inglaterra y en Argentina, en el cual, la autora trabajó con veteranos de la guerra de las Malvinas que se libró entre estas dos naciones en el año de 1982. La obra es una amalgama de testimonios, documentos, música, archivos y relatos autobiográficos que narran el contexto en el que vivieron los excombatientes durante el periodo de la guerra y que de cierta manera no forma parte de las memorias oficiales. De igual manera, lo que la obra nos muestra son también las repercusiones que la guerra tuvo en los excombatientes, tanto en su vida privada como en el ámbito de lo social. La autora, Lola Arias, define el espectáculo en su página web de la siguiente manera:

“CAMPO MINADO es un proyecto que reúne veteranos argentinos e ingleses de la guerra de Malvinas para explorar lo que quedó en sus cabezas treinta y cuatro años más tarde.

En un set de filmación convertido en máquina del tiempo, los que combatieron se teletransportan al pasado para reconstruir sus recuerdos de la guerra y su vida de posguerra. Lou Armour fue tapa de todos los diarios cuando los argentinos lo tomaron prisionero el dos de abril y hoy es profesor de niños con problemas de aprendizaje. Rubén Otero sobrevivió al hundimiento del Buque General Belgrano y ahora tiene una banda de tributo a los Beatles. David Jackson pasó la guerra escuchando y transcribiendo códigos por radio y hoy escucha a otros veteranos en su consultorio de psicólogo. Gabriel Sagastume fue un soldado que nunca quiso disparar y hoy es abogado penalista. Sukrim Rai fue un Ghurka que supo usar su cuchillo y actualmente trabaja como guardia de seguridad. Marcelo Vallejo fue apuntador de mortero y ahora es campeón de triatlón. Lo único que tienen en común todos ellos es que son veteranos. Pero ¿qué es un veterano: un sobreviviente, un héroe, un loco? El proyecto confronta distintas visiones de la guerra, juntando a viejos enemigos para contar una misma historia.

CAMPO MINADO indaga las marcas que deja la guerra, la relación entre experiencia y ficción, las mil formas de representación de la memoria.”¹¹⁹

En esta pieza no hay actores que representan a los veteranos de guerra; son los mismos veteranos quienes se suben al escenario para generar la narración mediante sus testimonios, recuerdos, anécdotas, puntos de vista y opiniones. El objetivo de la obra no es tomar posición respecto a los temas políticos que rodean el hecho histórico, sino hablar del efecto que la guerra llegó a producir en los jóvenes que en esos años combatieron en ella. No se trata de representar los aspectos históricos de la Realidad, sino de hacer dialogar lo Real con el presente.

¹¹⁹ Lola arias en <http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/>



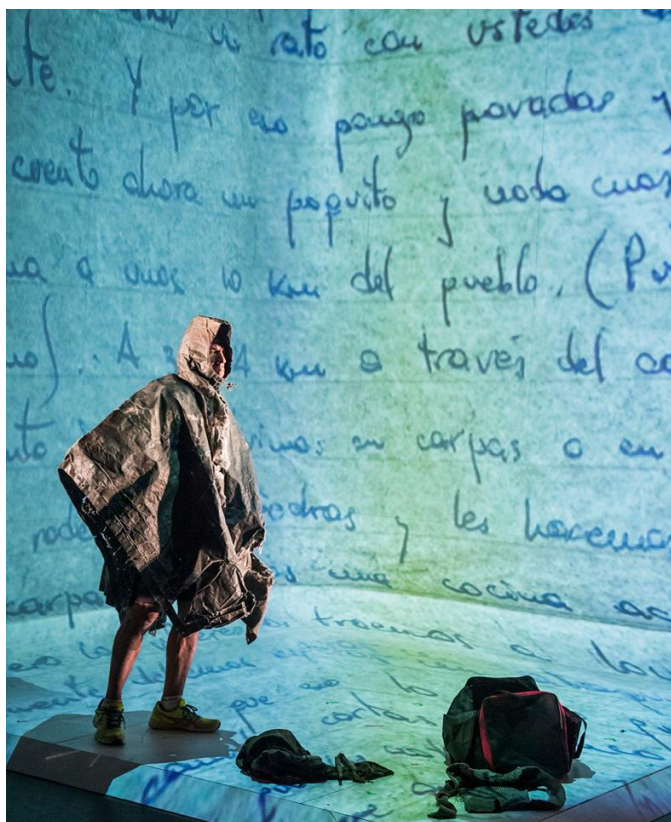
©Lola Arias 2017

El territorio desbordado: el Personaje teatral

Como se dijo ya en el capítulo anterior, el *personaje* que se instaura en la tradición decimonónica tiene por objetivo acrecentar la ilusión de la puesta en escena, reforzando el efecto mediante la compenetración psicológica profunda del actor con el rol que le toque representar. En este sentido, es que el actor sólo tiene relación con la obra mediante el manejo de las informaciones que el texto dramático ofrece sobre el argumento y la posición en la que se encuentra su *personaje* con respecto a la historia. Habíamos visto también que debido a esto, el *personaje teatral* funcionaba como un dispositivo del teatro tradicional al exigir que el actor que interpretara a los personajes del drama moderno, debe estar preparado de cierta forma que pudiera alcanzar sus límites expresivos, emotivos y psicológicos, por lo cual debía dedicarse exclusivamente a su labor, rompiendo así con cualquier otra función que pudiera desempeñar en el teatro. De igual manera, el *personaje* se convierte en un dispositivo que reorienta las funciones del actor mediante estrategias de identificación que le permitan

generar una ilusión verosímil de lo que el texto dramático establece como situación y que se verá reflejada de manera concreta en la puesta en escena.

En el caso concreto de Campo minado, son los mismos veteranos de guerra quienes relatan sus propios testimonios, quienes con su acción en la escena construyen la narrativa del espectáculo. Los protagonistas no son profesionales de la actuación interpretando un texto que configure la Ilusión de un universo cerrado, son ellos mismos contando sus propias experiencias. Esto implica un desbordamiento en la noción del personaje decimonónico al ser ellos mismos, aquellos quienes están en escena, el punto de partida con el cual se construye la obra, es decir, que al contrario del personaje canónico, no existe un universo predeterminado que les sea impuesto, sino que, al contrario, la obra se construye a partir del universo propio de quienes están en la escena. Lo que vemos en escena, son las historias de vida que los veteranos de guerra fueron construyendo durante 35 años. Otro de los desbordamientos en la noción de personaje canónico lo podemos observar en el hecho de que la obra, al ser el resultado de la presentación de historias personales, se creó de manera colaborativa. Esto implica que las personas que se encuentran en escena, a diferencia de un actor profesional, son parte fundamental en la construcción de la pieza. A diferencia de un actor profesional, los veteranos de guerra no se tuvieron que adaptar a un universo predeterminado, sino que fueron ellos mismos, mediante la narración de sus recuerdos, quienes llevaron a la directora del montaje a tomar decisiones estéticas que conformaran el universo que se muestra en la pieza. De igual forma, que el montaje tome como eje de su construcción los procesos de vida de los excombatientes, implica que la obra deba incorporar su tiempo vital, esto es, que la pieza debe transformarse , reescribirse constantemente, a la par que la vida de sus implicados sigue construyéndose, sigue reescribiéndose. Si sus vidas cambian la obra cambia.



©Lola Arias 2017

El Fragmento de lo Real: los cuerpos después de la Guerra.

Lo real, a pesar de ser irrepresentable, deja su huella en la Realidad. En ocasiones la huella se concretiza en un objeto o en un espacio, en otras, en la mente y en el cuerpo de los seres humanos. La guerra, en su totalidad es irrepresentable. El cine hollywoodense ha utilizado las batallas históricas en muchísimas ocasiones como eje central de muchísimos argumentos. Sin embargo, lo que representa son las batallas, las gestas heroicas o las tragedias más terribles mediante la ilusión del montaje. De igual manera, el Teatro, desde sus orígenes en Grecia, nos ha hablado de la fragilidad del ser humano ante sus propios actos de destrucción masiva utilizando mecanismos que representan esas repercusiones mediante la ilusión teatral.

En el caso de *Campo minado/Minefield*, las narrativas no son completamente ficcionales, no son representaciones que intentan ilustrar acontecimientos; son

una red de testimonios, de palabras, de archivos que se muestran como refuerzo a la presencia misma del cuerpo-mente de los excombatientes en escena. Esos cuerpos, que vivieron la guerra “en carne propia”, que salieron con vida, que continuaron con sus vidas, se presentan ante la audiencia como el Fragmento mismo de lo Real. Son cuerpo y son testimonio de la guerra. Esos cuerpos son el conducto de los relatos; son documento a la vez que manipulan otros documentos; son la secuela misma de la guerra. Los cuerpos de los seis ex militares son el resultado de una Realidad que rebasó sus fronteras hacia lo Real en el pasado, y que sigue presente, no sólo como memoria, sino también como materia y como acción en la sociedad. En *Campo minado/Minefield*, los veteranos de guerra no están realizando una reconstrucción histórica de la batalla de las Malvinas, sino que muestran la transformación de su psique, de su vida, de su cuerpo; su presencia es el contenedor de un pasado que siguió accionando de manera continua en la Realidad.

De igual forma, en *Campo minado/Minefield*, lo Real de los cuerpos pone de manifiesto la condición de lo humano al poner en un mismo escenario a veteranos de guerra que en su momento pelearon en bandos contrarios; tres por el bando argentino, tres por el bando inglés. La pieza significa la fundación de un convivio en el que se reúnen cuerpos, historias y afectos que en su momento no podían compartir un mismo espacio; significa la resignificación de la escena ya no como un lugar donde se habita la ficción, donde se construye la Ilusión teatral que representa al mundo, sino como un lugar que permite la convivencia de lo Real, de lo humano que trasciende a esa “primera ficción” que llamamos Realidad.



©Lola Arias 2017

DESPAZAMIENTO DEL PALACIO DE LA MONEDA



Maqueta frente al Palacio de la Moneda. ©Pamela Albarracín

Descripción de la pieza

La acción consistió en trasladar una maqueta del edificio de gobierno chileno conocido como el Palacio de la Moneda los días 14 y 15 de enero de 2014. La maqueta, que estaba construida con madera, medía dos metros y pesaba cerca de 100 kilos. El objetivo era trasladarla como si fuera parte de una procesión o una minga¹²⁰. La idea consistía en que fuera movida por las calles de Santiago, en Chile, desde la explanada del edificio original hasta la explanada del Cementerio General (lugar en el que se encuentran los restos de Salvador Allende, quien fue asesinado en es mismo edificio en la década de los setentas),

¹²⁰ En Chile, la minga consiste en trasladar una casa. Las razones que motivan el traslado pueden ser: la necesidad de acercarse a un camino o la adquisición de un terreno nuevo. La complejidad de la tarea demanda varios días de trabajo y la presencia de carpinteros experimentados. Para lograrlo se sacan los cimientos de la construcción y se colocan vigas de madera que cumplen la función de los patines de un trineo. Se sacan puertas y ventanas y el interior se refuerza con puntales para que no se deforme durante el trayecto. La casa se ata a yuntas de bueyes, toros o a tractores y se arrastra lo que sea necesario. En ocasiones también es necesario llevarla a través del mar.

para después, al día siguiente, ser trasladada desde el colegio Paulo Freire hasta la explanada “Salvador Allende” en el barrio de la Legua, un lugar emblemático de la ciudad. La reproducción del palacio fue trasladada por voluntarios integrantes de los diferentes colectivos sociales y activistas que participaron en la acción. Durante el recorrido se hicieron varias paradas en las que un representante de cada uno de los diversos grupos tomaba la palabra para enunciar sus propuestas, hacer denuncias o reivindicar el papel de sus integrantes en la sociedad. Estos grupos pertenecían a ámbitos muy diversos, como activistas de género, sindicalistas, ecologistas, defensores de los derechos humanos, ciclistas, bomberos, asociaciones juveniles, amas de casa y colectivos educativos, entre otros. La participación en la acción era libre, podía integrarse cualquier persona que estuviera interesada en hacerlo. La estrategia que utilizó el grupo de Bernat para convocar a los acompañantes del *Desplazamiento*, fue realizar un evento mediante la red social Facebook, el cual aún puede ser consultado.¹²¹ La invitación se hizo de la siguiente manera:

LLAMAMIENTO:

Los días 14 y 15 de Enero, diferentes organizaciones sociales levantarán el Palacio de la Moneda y lo trasladarán a La Legua. Cada colectivo se hará cargo de llevarlo a hombros durante un tramo en el que decidirá qué comunicar desde el balcón y si adornarlo con música, baile o el silencio.

14 de enero: Santiago Centro – Recoleta / a las 18.30h desde Palacio de La Moneda hasta Explanada del Cementerio General

15 de enero: San Miguel – San Joaquín / a las 18.30h desde Estación de Bomberos de San Miguel (Salesianos 1150) hasta Plaza Salvador Allende (La Legua)

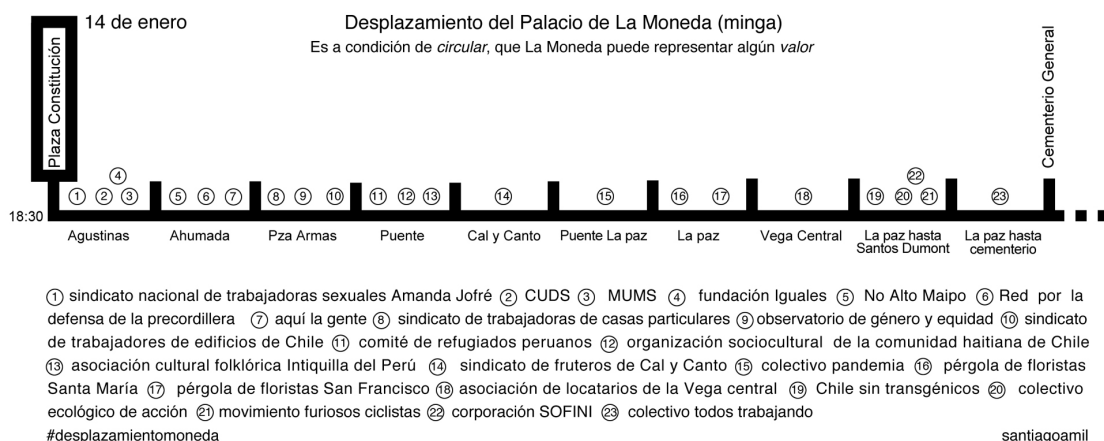
LA PIEZA:

En la minga tradicional el traslado de uno se convierte en la movilización, el esfuerzo, la fiesta de todos. La comunidad mueve con nosotros el símbolo mismo de nuestra estabilidad familiar, económica y social. Es en este movimiento que nos despoja temporalmente de un techo cuando estamos, más que nunca, protegidos por el edificio

¹²¹ <https://www.facebook.com/events/712967628728606/>

en movimiento de los valores comunitarios. Del mismo modo, el desmontaje y traslado de La Moneda, el monumento con que el Estado pretende representar su estabilidad, no es solo la celebración irónica de su inconsistencia, sino una forma de festejar su capacidad de estar en nuevos escenarios, de anunciar nuevos frentes de lucha y, porqué no, de exponerse a la crítica: hacerse realmente pública. Es trasplantando el Palacio como se introduce en su silencio la voz de todos. Es a condición de circular que La Moneda puede adquirir y representar algún valor.¹²²

Para hacer audible la voz de los representantes, se adaptó un equipo de audio electrónico que se transportaba junto con la maqueta y que se instalaba y desinstalaba en cada una de las paradas. Para realizar la acción el equipo de trabajo de Bernat estuvo seis meses en conversaciones con las más de 35 agrupaciones ciudadanas, a las cuales se les dio la oportunidad de hablar libremente sobre cualquier tema que fuera de su interés, de hablar de sus preocupaciones o hacer propuestas. De esta manera es que la acción, que originalmente se había planeado siguiendo una sola ruta en un solo día, terminó por llevarse a cabo durante dos días seguidos recorriendo el doble de distancia.



¹²² Así es como se convocó a participar en la acción. Uno de los registros que se tiene de este llamamiento es la memoria digital que quedó en la web mediante el evento original hecho en Facebook: <https://www.facebook.com/events/712967628728606/>

El territorio desbordado: la Puesta en escena

Como habíamos visto en el capítulo anterior, la *puesta en escena* es el dispositivo paradigmático que define, en gran medida, las prácticas teatrales de los siglos XIX y XX. Su particularidad radica en el hecho de que determina una red de relaciones y operaciones las cuales son reguladas en función de construir un universo singular, un espacio físico que se estructure con el único objetivo de generar un cierto tipo de Ilusión teatral. Habíamos visto también que, junto con el dispositivo *puesta en escena*, surge la figura del *director de escena*, quien es la “máxima autoridad” en el proceso de construcción de la obra, el *pensamiento unificador*. Este dispositivo tiene una doble función en sus procesos regulatorios, por una parte, subordina el trabajo de cada uno de los elementos que participan en la generación de la obra a la puesta misma, desde los actores, los acomodadores de sala, los escenógrafos y hasta los tramoyistas, entre otros; por otro lado, subordina la mirada del espectador al discurso de la puesta misma, exigiéndole mantenerse sentado en su butaca y guardar silencio durante la representación.

En el caso del *Desplazamiento del palacio de la moneda*, el dispositivo *puesta en escena* se desborda desde su concepción misma, es decir, su objetivo no es el de establecer un universo cerrado sostenido por la Ilusión teatral, sino el generar un espacio que de cabida a la representación de aquellos que son, a la vez, participantes y espectadores. De esta manera, es que se desborda el doble proceso de subordinación del dispositivo *puesta en escena*; los espectadores no son entes pasivos, son también creadores, los cuales no fueron subjetivados persiguiendo el afán de realizar una acción como “profesionales de la escena”, sino que se les ha permitido hacer uso de la representación, de una *teatralidad* que surge de ellos. De acuerdo a Óscar Cornago,

“(…) en el *Desplazamiento* son los propios colectivos los que se ven confrontados entre sí y todos ellos con un dispositivo cuya única función es generar un movimiento -¡hay

que llegar a la Legua!-, una forma de teatralidad inesperada, que se va haciendo sobre la marcha, abierta a un espacio compartido por esa multiplicidad de multiplicidades, de la que forman parte ya colectivos y no colectivos, actores y no actores, que es la sociedad real, informe y cambiante, exigiendo el derecho de seguir siéndolo.”¹²³

Es así, como en la pieza *Desplazamiento del palacio de la moneda*, queda de manifiesto la potencia de la *teatralidad* cuando el *dispositivo* que la hace posible desborda la serie de prácticas que la puesta en escena exige a una única mirada. La pieza no solo desplaza una réplica en madera, también desplaza el sentido de lo que hasta ahora llamamos Teatro, para dar cabida a quienes tradicionalmente se les relega en lo hondo de una butaca en medio de la oscuridad de un espacio que cede su luz a una *Ilusión*, construida por otros que han sido subjetivados para sacrificarse completamente a es misma tarea; ese público que ahora es quien transita una nueva idea de escenario, una nueva forma de *teatralidad*, otra manera de entender las ficciones que se imponen en la *Realidad* y abrir paso a lo *Real* de los cuerpos en el convivio.



Llevando la Moneda por San Joaquín. ©Pamela Albarracín

¹²³ Cornago, Óscar. “VIII. Teatralidades y dispositivos. Desplazamiento del palacio de la moneda. Un proyecto de Roger Bernat en Santiago de Chile”, en *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Ed, Paso de Gato. Serie teoría y técnica. México, 2015. p. 186

El Fragmento de lo Real: Las relaciones de poder.

Para Bernat era importante que las agrupaciones entendieran cuál era el sentido de la acción. En diversas entrevistas, Bernat expresa el sentido de la pieza:

—**¿Por qué La Moneda se trasladará hasta el Cementerio General y LaLegua?**

— Decidimos llevar el Palacio de La Moneda de su ubicación actual, uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad y el lugar de mayor visibilidad del país, hasta el barrio con la menor renta per cápita de la ciudad y, por tanto, el lugar con menor visibilidad. Al llegar a La Legua, sin embargo, nos dimos cuenta de que la supuesta invisibilidad del barrio es muy particular. Muy pocos santiaguinos han puesto los pies en La Legua, lo que la hace realmente invisible; y en cambio todo el mundo la conoce porque es el lugar preferido de los medios para sermonear sobre los estragos que causa la droga. Así que, cada una a su manera, comparten la desdicha de ser lugares de ficción. Todos los conocen, pero nadie estuvo allí. Esta minga de ficción propone hacer más real lo que ahora solo son símbolos. Desviarnos de nuestro camino hacia La Legua para pasar por el cementerio era de justicia. Las circunstancias en las que Allende fue arrancado del palacio merecían que, ya que no va a ocurrir muy a menudo que La Moneda se mueva de su lugar, hagamos el esfuerzo de terminar el primer recorrido frente a su tumba.

—**¿Cómo será la modalidad de participación en este desplazamiento?**

— Que cada cual haga lo que le venga en gana. Los días 14 y 15 La Moneda estará para ser movida, ocupada, animada, trasplantada, decorada, para darle voz o condenarla al silencio. Incluso puedo adelantar que habrá quien baile a su alrededor. En definitiva, La Moneda se hará pública.

—**¿Por qué los ciudadanos debieran participar del *Desplazamiento del Palacio de La Moneda en Santiago a Mil?***

—Porque es la primera y última vez que podrán ocupar el lugar de Bachelet.¹²⁴

En este sentido es que podemos identificar en la pieza de Bernat el reconocimiento de sistemas de poder que afectan, en cierta medida, desde un orden que se manifiesta en lo cartográfico, la sensibilidad de un amplio grupo de personas en su relación con el territorio que habitan; de estructuras que, al

¹²⁴ Entrevista realizada a Roger Bernat sobre la acción de *desplazamiento del palacio de la moneda* en el marco del festival *Santiago a Mil*. <http://radio.uchile.cl/2014/01/14/palacio-de-la-moneda-se-traslada-hasta-la-legua-en-gran-intervencion-urbana/>

desplegarse, generan distintas formas de subordinación y exclusión. *El Desplazamiento del palacio de la moneda* hace visible estas estructuras del poder desde la esfera artística, pero abarcando otros ámbitos de la vida cotidiana. Según Bernat,

"[t]odas las ciudades tienen trayectos simbólicos que varían con el tiempo: las procesiones funerarias, las manifestaciones del 11 de septiembre. Son recorridos que hablan de su historia, pero nosotros hacemos un trayecto peculiar: Vamos desde el centro a la periferia. (...) Los trayectos en general son visibles, pero nuestra voluntad es hacerlo inverso y volver frágil a La Moneda. No tratarla como el símbolo inamovible que es, sino entregársela a las personas, para que ellas hagan y digan lo que quieran. (...) Eso es lo que se le pide a un espectáculo democrático. Redistribuir la riqueza del centro a la periferia. Y eso lo construimos entre todos. (...) Todos tendrán libertad de manifestarse y hablar por ese balcón, donde tradicionalmente habla el Presidente. Será el pequeño minuto presidencial".¹²⁵

La acción realizada por Bernat y su equipo no se lleva a cabo fuera de la totalidad absoluta del sistema que ejerce control sobre el mundo desde las estructuras de poder, sino que, por el contrario, se lleva a cabo en su interior, sólo que desde la periferia, desde los márgenes, desde un lugar que marcadamente sufre estos efectos de manera negativa, un lugar que no sólo es geográfico sino también orgánico, que está presente en el cuerpo de las personas y en la forma de vida que dichas cartografías inscriben. En este sentido, el *Desplazamiento del palacio de la moneda* no se restringe a la esfera del arte y mucho menos al de la estética, sino que permea hacia otros territorios que ponen en cuestionamiento discursos, instituciones, prácticas y formas de subjetivación. El Fragmento de lo Real que identificamos en esta pieza, los resultados de la exclusión social, sirven como punto de partida para generar un dispositivo que desborde una serie de prácticas que se han instituido en la sociedad sobre los modos de representar. En principio, desde nuestra perspectiva, desborda la idea de lo que es el teatro como lugar privilegiado de la

¹²⁵ Palabras de Roger Bernat en entrevista sobre la acción *Desplazamiento del palacio de la moneda*. <http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2014/01/906909/asi-sera-el-sorprendente-desplazamiento-del-palacio-de-la-moneda>

representación. La teatralidad de la pieza pone de manifiesto que los mecanismos de teatralidad impuestos por el teatro canónico pueden resultar inoperantes cuando se trata de representar un entramado tan complejo como lo es la diversidad cultural que existe al interior de una misma sociedad, y más aún, cuando la Realidad que se ha estructurado en ella se refleja de manera simbólica en el espacio geográfico donde radican sus habitantes. De igual manera, ese mismo dispositivo desborda los modos de representación que operan en la Realidad, o mejor dicho, que no operan de manera que den cabida a las diversas manifestaciones culturales de una sociedad, sino que los excluye a aquello que considera irrelevante para el sistema. Según Cornago, la acción

“[p]odía tratarse de un proyecto artístico, pero demasiado caos, demasiada gente distinta, demasiada realidad. Podía ser también una protesta política, pero también había signos que hacían sospechar que incluso si era eso, no se trataba sólo de eso. Había algo más. No estaba pasando sólo lo que estaba pasando, sino también ese algo, una suerte de exceso que hace que efectivamente tenga lugar un desplazamiento (...).”¹²⁶

En el *Desplazamiento del palacio de la moneda*, se hace patente el hecho de que la representación es parte de una Realidad que la trasciende, que abre su mirada a otros territorios lejos de las ficciones sociales determinadas por un cúmulo de relaciones mediadas que giran en torno al poder. La pieza, permite hacer visible un ámbito de lo Real que pasa desapercibido en el plano de lo cotidiano, que el poder es un sistema de relaciones que se manifiestan en el espacio, en la ciudad, en los cuerpos de quien la habitan.

¹²⁶ Op cit, p. 187

CONCLUSIONES

Nuestro interés en los modos de operación que los Fragmentos de lo Real tienen sobre las manifestaciones artísticas del Teatro Expandido, radica en los desbordamientos que generan en los dispositivos que el canon de la tradición teatral establecía. Fue durante el proceso de investigación, durante la conceptualización de los términos utilizados, que nos dimos cuenta de cómo es que la influencia de éstos fragmentos rebasaba el ámbito de lo teatral para instaurarse en otro territorio, en el de la Realidad. Durante el recorrido histórico que realizamos en el capítulo, pudimos notar cómo es que las preocupaciones artísticas por llevar la realidad al escenario terminaron por ceder sus intereses, de la generación de la *Ilusión* teatral, hasta la inserción sin filtros de Fragmentos de lo Real en sus obras. Debido a su naturaleza, estos Fragmentos propiciaron un cambio radical en los modos y las formas de hacer Teatro, pero sobre todo, de replantearse su naturaleza, su posible esencia, la teatralidad. Es así, como encontramos un vínculo entre la aparición de los Fragmentos de lo Real con el surgimiento de las múltiples teatralidades que englobamos en el concepto Teatro Expandido. Y nos referimos así, a una multiplicidad de teatralidades, porque en el curso de nuestra investigación nos dimos cuenta que aquellas manifestaciones ya no buscan una forma estética definida, sino que están en función de aquel Fragmento de la Realidad que está inserto en la obra.

En nuestros casos de estudio podemos notar cómo es que estos Fragmentos operan no sólo como un pre-texto desde el cual partir para satisfacer una necesidad creativa de sus autores, sino que son el centro de una acción que tiene por objetivo hacer visible los dispositivos que se ocultan a simple vista en las diversas formas de socialización presentes en la Realidad de sus contextos. Con esto, determinamos que el Teatro Expandido no tiene una forma estética específica, que no existe un solo modo para delimitar su área de acción, sino que es un término que engloba una multiplicidad de teatralidades vinculadas a la función espectacular del Teatro. De igual manera, reconocemos que las

teatralidades que englobamos en el término Teatro Expandido responden a una necesidad de dialogar con la Realidad, ya sea de forma crítica o interviniéndola directamente. También reconocemos que dichas manifestaciones no están peleadas del todo con los formatos de puesta en escena. Tal es el caso de las obras *Please continue*, *Hamlet* de Roger Bernat y *Campo minado/minfield* de Lola Arias. Desde una perspectiva técnica, ambas piezas pueden identificarse con los modelos estéticos del formato de *puesta en escena*, ya que aún conservan cierta división entre los que muestran y los que observan. La diferencia sustancial entre ambos montajes y la *puesta en escena* tradicional, es que en ambas no existe una mirada unificadora que ejerza sus acciones con el objetivo de generar *Ilusión* teatral, y mucho menos las de regular los cuerpos y los actos de sus ejecutantes en torno a ella. Otra de las diferencias radica en que en ambos casos, no existe un *texto dramático* que determine las funciones de sus autores, ni que los obligue a realizar una serie de funciones en la cual terminen por reflejar las estructuras de poder jerárquicas que operan en la Realidad. En los tres casos, se podría afirmar que los Fragmentos de lo Real están puestos ahí gracias al reconocimiento que sus autores hicieron del afuera, de la Realidad.

Este pensamiento, abre a su vez otros campos que han quedado abiertos, otras posibles líneas de investigación que permitan ampliar nuestros resultados. En principio, nos surge la duda sobre las implicaciones institucionales y las posibles repercusiones que éste tipo de teatralidades pueden llegar a generar a nivel social. Al ser manifestaciones contemporáneas, cercanas a nuestra época, es posible que dichas repercusiones no se hayan hecho del todo visibles. De igual manera, sería interesante realizar un seguimiento de aquellos que fueron testigos o partícipes en la activación de los dispositivos. En el caso específico de *Campo minado/minfield*, por ejemplo, los veteranos de guerra continúan presentando la pieza en distintos festivales alrededor del mundo. Incluso, la diseñadora del dispositivo, Lola Arias, presentó recientemente un documental cinematográfico en el que muestra el proceso de construcción de la pieza teatral. De igual manera, se abre otra posible línea de investigación al preguntarnos

sobre las manifestaciones teatrales que inserten Fragmentos de lo Real en nuestro contexto, es decir, en México; sobre cuales son sus preocupaciones, sus puntos de partida, sus relaciones con el contexto y qué tipo de dispositivos plantea. Así mismo, la presente investigación puede ser un referente que establezca ciertos parámetros con los cuales se puede determinar qué es un Fragmento de lo Real y cómo es que opera en las teatralidades expandidas. También, puede proporcionar un punto de partida para realizar una futura diferenciación entre lo que se conoce como Teatro posdramático y lo que entendemos como Teatro Expandido, esto, más allá de las estéticas, sino desde los planteamientos y las ideologías.

De esta manera es que podríamos afirmar, también, que el objetivo principal no es ir en la búsqueda de una estética que defina el estilo de sus creadores, sino que es una respuesta ética, mediante la práctica, a los complejos entramados de la Realidad, a su fragilidad y a su fiereza, a esa naturaleza ilusoria que se establece en lo social. Una suerte de “responsabilidad poética”. En estas teatralidades los artistas y los participantes desbordan incluso la noción de autoría. He de reconocer que durante la investigación, sobre todo al revisar textos, entrevistas o reseñas, notamos que constantemente se identifica a la pieza con sus responsables. Sin embargo, también encontramos que éstos responsables, al hablar de las piezas, se referían a ellas como algo que se creó siguiendo la propia naturaleza de los materiales contenidos en la obra. De esta manera, es que los “autores” ya no son en modo alguno los genios creadores capaces de hacer posible una puesta que rebase los límites de la Ilusión, sino que son una especie de “diseñadores de dispositivos escénicos”, los cuales cumplen la función de ser quienes estructuren los materiales de la pieza en función de las decisiones estéticas que permitan hacer visible las propuestas, y que al mismo tiempo, sólo son testigos de una serie de acciones que escapan a cualquier posibilidad de control. Esto se hace patente, sobre todo, en la pieza de Roger Bernat, *Desplazamiento del palacio de la moneda*, en la que, ya estando en plena ejecución, sus participantes deciden que no es suficiente realizar el recorrido inicial que fue planeado originalmente y que terminaría en la tumba de

Salvador Allende, sino que “la moneda” debía circular hasta la periferia, hasta el barrio que las estructuras de poder invisibilizan mediante ejercicios estéticos que determinan las lógicas espaciales al interior de la ciudad. En el *dispositivo* diseñado por Bernat se hace evidente el que los participantes deben implicarse corporalmente en él para que pueda llegar a funcionar; ya no es una decisión individual, es una acción que sólo puede cumplir su función si surge de una decisión colectiva.

Es así, como los dispositivos del Teatro Expandido hacen de lado las formas de representación derivadas del canon tradicional decimonónico, sin por ello dejar de generar representaciones. Sin embargo, estas nuevas representaciones, a diferencia de las del teatro tradicional, pierden su condición de objetos de contemplación para convertirse en otra cosa, en algo que puede ser utilizados por quienes se relacionan con el dispositivo, por quienes se encuentran insertos en él, por quienes deciden dejar de observar solamente para poner su cuerpo en acción. Y es esta acción, la puesta en funcionamiento del dispositivo escénico, lo que identificamos con el concepto que utiliza Agamben para definir a los contradispositivos que actúan en contra de los sistemas de control que se ejercen desde el poder en la Realidad, la *profanación*. Esta búsqueda por profanar los dispositivos del poder, por hacer visibles sus efectos en la realidad, ha llevado a muchos creadores teatrales del siglo XXI a diseñar dispositivos que generan otros modos de teatralidad, sin por ello hacer de lado completamente la representación, pero desplazando la Ilusión teatral de la ecuación. Estas nuevas teatralidades buscan establecer un vínculo directo entre las personas y la Realidad que habitan, negando una visión única del mundo al tiempo que estimulan la participación fundada en la presencia de los cuerpos. Desbordando la esfera del teatro para insertarse directamente en el ámbito de lo público y de lo político. La Ilusión se ha sustituido por un tipo distinto de ficción, la que resulta de imaginar nuevas formas de convivir, de actuar en lo social, de generar otras realidades.

Es así, como a modo de conclusión podemos afirmar que los Fragmentos de lo Real en el Teatro Expandido operan desde la Realidad hacia la Realidad misma, haciendo visibles los dispositivos de la teatralidad presentes en la interacción social; haciendo visible aquello que la modernidad ha disfrazado bajo el servicio del capitalismo: que la realidad es un constructo social y que por tanto es transformable.

BIBLIOGRAFÍA

Abderhalden, Rolf [y otros]. *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato. México 2015

Adame, Domingo. *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Universidad Veracruzana. Facultad de Teatro. Xalapa, México. 2009.

Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” en *Sociológica*, año 26, número 73, pp. 249-264. Mayo-agosto de 2011

Álvarez Estrada, Edgar, et al. *Terra Ignota: conversaciones en la escena expandida*. Anónimo Drama. México, 2014.

Arias, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Penguin Random House Grupo Editorial. Reservoir Books. Argentina, 2016.

_____ *Minefield*. Lift and Royal Court Theatre. Oberon Books. London, 2018

Aristóteles. *La poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Alianza Editorial. Madrid 2013

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la Narratología)*. Cátedra. Madrid, 1995.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. Siglo XXI editores. México, 2015

Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Ed. Amorrortu. Argentina 2006

Berger, Peter y Luckmann, Thomas. *La construcción social de la realidad*. Amorrortu editores. Biblioteca de sociología. Argentina. 2003

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. trad. De Thomas Kauf. Ed. Anagrama. Barcelona, 1995.

Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Adriana Hidalgo editora. Argentina 2008.

Cornago, Óscar y otros. *Repensar la dramaturgia*. CENDEAC. España 2011.

_____ *Ensayos de teoría escénica. Sobre teatralidad, público y democracia*. Abada Editores. Madrid 2015.

_____ *¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad*. Agenda cultural Alma Mater. Universidad de Antioquia No 158, Septiembre de 2009, p. 7

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, pról., trad. Y notas de José Luis Pardo, Valencia, Pre- Textos, 1999.

Del Monte, Fernanda. *Territorios textuales en el teatro denominado posdramático*. En Cuadernos de ensayo Teatral, Paso de Gato. México 2013.

De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Ed. Paso de Gato. México 2014.

Dewey, John. *El arte como experiencia*. Trad. Jordi Claramonte. Paidós, estética 45. España 2008.

Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales*. ATUEL. Argentina, 2007.

Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales*. Ed. Libros de Godot. México, 2011.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Ed. Siglo XXI. Madrid, 1986.

Finther, Helga. *¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania*. Teatro al sur no. 25 (Octubre de 2003), pp. 29-38.

Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo preformativo*. Abada Editores. Madrid, 2014.

Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal, Arte contemporáneo. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. España, 2001.

García Barrientos, José-Luis. *Principios de dramaturgia. Drama y Tiempo*. Coedición Paso de Gato-Artesblai. México. 2017

Goffman, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Trad. Hildegard B. Torres Perrén y Flora Setaro. Amorrortu editores. Buenos Aires, 1997.

Holmes, Brian. *El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas*, en Brumaria 7 arte, máquinas, trabajo inmaterial (Diciembre de 2006). Madrid

Hyppolite, Jean. *Introducción a la filosofía de la Historia de Hegel*. Ed. Calden. Argentina, 1970.

Irazábal, Federico. *Teatro Anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*. DocumentA/ Escénica Ediciones. Córdoba, Argentina. 2015.

Jameson, Frederic. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1982-1998*. Trad. Horacio Pons. Manantial. Buenos Aires. 1999.

Krauss, Rosalind. *La escultura en el campo expandido*. Ed. Paidós. Barcelona, 1979.

Lacan, Jacques. "Lo simbólico, lo imaginario y lo real", en *De los nombres del Padre*. Ed. Paidós. Argentina 2005.

Lagarce, Jean-Luc. *Teatro y poder en occidente*. Estudio preliminar y traducción: Marta Taborda. Ed. Atuel. Argentina, 2007.

Lehmann, Hans- Thies. *Teatro posdramático*. Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato/CENDEAC. México 2013.

Lippard, Lucy. *Seis días. La desmaterialización del objeto artístico*. Ed. Akal. 2004

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Trad. Mariano Antolín. Cátedra. 1987.

Macgowan, K. Y Melnitz, W. *Las edades de oro del Teatro*. Trad. Carlos Villegas. Ed. Fondo de cultura económica. 8ª reimpresión. México, 1997

_____ *La escena viviente: historia del teatro universal*. Ed. Universitaria. Buenos aires, 1966.

Maier, Corinne. *Lo obsceno. La muerte en acción*. Trad. Heber Cardoso. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 2004.

Ortíz, Rubén. *Escena expandida. Teatralidades del siglo XXI*, CONACULTA/INBA-CITRU. México 2015. p. 6

_____ *El amo sin reino. Velocidad y agotamiento de la puesta en escena*. Ed. Paso de Gato (col. Ensayo Teatral). México 2007

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Ed. Paidos. Barcelona, 1998

Ryngaert, Jean-Pierre y Sermon Julie. *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. En "Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia". Ed. Artezblai. 1ª edición. 2015

Sánchez, José Antonio. *El teatro en el campo expandido*. Quaderns portàtils. España 2007.

_____, *Ética y Representación*. Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato. México 2016.

_____, *La escena moderna*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

_____, *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Toma, ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato. México 2013

Stanislavski, Constantin. . *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*. Alba editorial. Barcelona 2003.

_____ *La construcción del personaje*. Alianza editorial. 1ª edición. Madrid, 2011

_____ *Mi vida en el Arte*. Ed. Quetzal. Argentina, 1983

Tatarkiewics, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Traducción de Francisco Rodríguez Martín; presentación de Bohdan Dziemidok. Madrid: Editorial Tecnos, Alianza Editorial, 4ª. Reimpresión, 2008.

Valles, Raúl. *Teatro Antilógico. Estéticas de la otredad del cuerpo y la escena*. Prólogo de Patrice Pavis. Ed. Paso de Gato. México, 2015.

Villalobos Herrera, Álvaro. *Presentación y representación en el arte contemporáneo. Ambientaciones, instalaciones, happening y performance*. Cuadernos de arte UAEM, 2000.

Vinaver, Michel, et al. *Antología de teorías teatrales*. Artezblai Editorial. España, 2015.

Virno, Paolo. *Gramática de la multitud*. Buenos Aires. Colihue, 2003.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura*. Trad. Gabriela Ventureira. Serie cultura. Gedisa editorial. Barcelona 2012.

Páginas web

Entrevista realizada a Roger Bernat sobre la acción de *desplazamiento del palacio de la moneda* en el marco del festival *Santiago a Mil*.

<http://radio.uchile.cl/2014/01/14/palacio-de-la-moneda-se-traslada-hasta-la-legua-en-gran-intervencion-urbana/>

Palabras de Roger Bernat en entrevista sobre la acción *Desplazamiento del palacio de la moneda*.

<http://www.lasegunda.com/Noticias/CulturaEspectaculos/2014/01/906909/asi-sera-el-sorprendente-desplazamiento-del-palacio-de-la-moneda>

Así es como se convocó a participar en la acción. Uno de los registros que se tiene de este llamamiento es la memoria digital que quedó en la web mediante el evento original hecho en Facebook:

<https://www.facebook.com/events/712967628728606/>

Lola Arias en <http://lolaarias.com/proyectos/campo-minado/>

Sánchez, José A. *Expansión y Realidad*, en
<https://blog.uclm.es/joseasanchez/2016/06/26/expansion-y-realidad-2016/>

XIII Conversación clínica del ICF, 2 y 3 de Marzo de 2013. Barcelona.
Fragmentos de real en las curas de neurosis. Consultada el 14 de Noviembre de
2017. <http://nucep.com/xiii-conversacion-clinica-del-icf-3/#.WveQhYXfHvU>