



Universidad Autónoma de Querétaro

Facultad de Psicología

Arte o locura.

Reflexiones psicoanalíticas sobre el teatro contemporáneo

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de Maestra en
Psicología Clínica

Presenta

Edna Tzitziqui Villicaña Coria

Dirigida por:

Dr. Luis Tamayo Pérez

Querétaro, Qro. a 07 de abril de 2023



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



Arte o Locura: Reflexiones Psicoanalíticas sobre el
Teatro Contemporáneo

por

Edna Tzitziqui Villicaña Coria

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional](#).

Clave RI: PSMAN-284413



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Psicología
Maestría en Psicología Clínica

Arte o locura.

Reflexiones psicoanalíticas sobre el teatro contemporáneo

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de Maestra en
Psicología Clínica

Presenta

Edna Tzitziqui Villicaña Coria

Dirigida por:

Dr. Luis Tamayo Pérez

Dr. Luis Tamayo Pérez
Presidente

Dr. Alfredo Emilio Huerta Arellano
Secretario

Dr. Carlos Alberto García Calderón
Vocal

Mtra. Susana Rodríguez Márquez
Suplente

Mtro. Isaí Soto García
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Abril 2023
México

AGRADECIMIENTOS

Desde que tomé la decisión de mudarme a la ciudad de Querétaro para estudiar la maestría, recibí el apoyo y “porras” de muchas personas, a cada una de ellas, aunque no las nombre, pues me extendería en demasía, gracias, sus palabras de aliento fueron fundamentales para comenzar este viaje.

Agradezco enormemente a mi familia, a mi padre Antonio Villicaña, a mi madre Clotilde Coria, a mi hermano Raziel Villicaña, a mi prima hermana Alondra García, a mis tías y tíos más cercanos, todos ustedes han sido un importante trampolín para impulsarme a avanzar y también un respaldo cuando he necesitado sostenerme.

Al señor Jaime† y a Maru por recibirme en su casa y estar conmigo en aquellos primeros días en Querétaro, cuando no conocía a nadie y no tenía idea de cómo moverme, fueron una gran luz y siempre me hicieron sentir en casa. Me habría gustado que ambos fueran testigos del cierre de este ciclo, pero desafortunadamente él ya no está, me quedo con los recuerdos de sus charlas, sus chistes y sus palabras de aliento. Gracias.

A mis compañeros de generación, cómplices dentro de las aulas y fuera de ellas; aunque la pandemia apareció casi a la mitad de nuestro proceso y ello cambio radicalmente la relación, me quedo con los buenos momentos compartidos, las discusiones e intercambios de opiniones. En aquellos tiempos de encierro pandémico saber que podía verles, aunque fuera por la pantalla, me brindaba tranquilidad e hizo llevadera esa situación.

A quienes contribuyeron para la realización de este estudio, en particular aquellas personas que me confiaron sus palabras y se tomaron el tiempo para responder a mis preguntas, mil gracias. A mis compañeros y amigos de La Ceiba y Catexia Teatro que siempre me impulsan y confían en mí.

Mención especial para mis lectores: Dr. Carlos García, Mtra. Susana Rodríguez, Dr. Alfredo Huerta y Mtro. Isaí Soto, por su tiempo y conocimientos, fue un placer compartir las aulas con ustedes. Particularmente gracias a mi asesor el Dr. Luis Tamayo por la paciencia, atención y empeño, sus palabras me animaron a seguir con la investigación, llegaron justo cuando estaba a punto de desistir y cambiar radicalmente mi tema, gracias, ha sido un gusto compartir con usted este camino.

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
BREVE DESCRIPCIÓN DE LOS SUJETOS DE LA MUESTRA.....	16
CAPÍTULO I	
Un Encuentro Cotidiano con el Teatro Contemporáneo.....	21
CAPÍTULO II	
Lo Contemporáneo en el Teatro.....	36
CAPÍTULO III	
Posmodernidad: Su relación con el Gran Otro y el Director Escénico.....	50
CAPÍTULO IV	
Poésis, Locura y Verdad.....	62
CAPÍTULO V	
Realidad, Ficción y Juego en el Teatro Contemporáneo.....	80
CAPÍTULO VI	
Personajes, Pulsiones y Sublimación.....	100
CAPÍTULO VII	
La Experiencia del Espectador.....	135
CONCLUSIONES.....	146
BIBLIOGRAFÍA.....	160

RESUMEN

La presente investigación es cualitativa, la muestra no probabilística y variada, el instrumento: la entrevista a profundidad. Se analiza la distinción entre el arte y la locura, específicamente el arte teatral. Así, describe la situación del teatro en la contemporaneidad, toma en cuenta tanto la perspectiva de creadores como de espectadores y expone las posibles implicaciones de la creación en la era Contemporánea. Se acude principalmente a la teoría psicoanalítica para tratar de explicar lo que ocurre en los escenarios del teatro, correlacionar los resultados con sus conceptos y formular hipótesis; también se retoman algunas ideas de la filosofía y la filosofía del teatro.

Se cuestiona a la luz de la teoría lo que ocurre en los escenarios del teatro, preponderando el valor de la *verdad* como eje entre la locura y el arte, pero estableciendo las diferencias de su manifestación en la una y en el otro.

Palabras clave: Teatro, locura, contemporáneo, psicoanálisis, verdad.

ABSTRACT

This research is qualitative, the non-probabilistic and varied sample, the instrument: the in-depth interview. The distinction between art and madness is analyzed, specifically theatrical art. It describes the situation of the theater in contemporary times, takes into account the perspective of creators and spectators, and exposes the possible implications of creation in the Contemporary era. Psychoanalytic theory is mainly used to try to explain what happens on theater stages, correlate the results with their concepts and formulate hypotheses; some ideas of philosophy and the philosophy of theater are also taken up.

In the light of theory, what happens on theater stages is questioned, preponderating the value of truth as the axis between madness and art, but establishing the differences of their manifestation in each one.

Keywords: Theatre, madness, contemporary, psychoanalysis, truth.

Arte o Locura

Reflexiones psicoanalíticas sobre el teatro contemporáneo

INTRODUCCIÓN

Actualmente, en los escenarios del mundo se apuesta por un teatro que incluye de manera activa a los espectadores y que deja caer las máscaras de actores y actrices. En el teatro contemporáneo no se habla ya de *representación* sino de *presentación*. Lo contemporáneo en el teatro se entiende como una oposición al arte moderno del siglo XX (las “vanguardias”) y hace referencia a una forma, una estética y una práctica procedentes de rupturas que todavía no han sido superadas o cuestionadas, es decir, rechaza el pasado para renovar el presente.

Por ende, ya no se habla del *actor* sino del *performer*, no hay *representación* sino *presentación*, no hay *mímesis* sino *intensificación*, no hay *personaje* sino *persona*, no hay *producto* sino *proceso*, no hay *discurso* y *texto* sino *cuerpo*, no hay un *simulador* sino un *estimulador*, no se habla de *modernismo* sino de *posmodernismo*. Los defensores del teatro contemporáneo sostienen que la realidad vive de apariencias, por lo tanto, el teatro ya no representa, sino que presenta, obliga al espectador a dejar su posición pasiva de siempre para que se mueva, para que actúe en el hecho escénico y en la vida cotidiana. En el teatro contemporáneo el centro ya no es el actor sino el público.

En el teatro clásico, el llamado *personaje* y *la cuarta pared* fungieron como elementos centrales de las puestas en escena. El personaje era entendido como la ilusión de una persona humana, una máscara de la que se servía el actor para interpretar el texto. La cuarta pared se entendía como la pared invisible imaginaria que quedaba justo al frente del escenario de un teatro, a través de la cual el espectador miraba a los personajes. Estos elementos propiciaban un distanciamiento entre actores y espectadores, de manera que la *identificación*¹ y la *catarsis*² podían ocurrir en el público con el resguardo de la *ficción*³.

¹ *Identificación*: Proceso de ilusión del espectador que se imagina ser el personaje representado (o del actor que entra totalmente en la piel de su personaje) (Pavis, 1998, p. 240).

De ese modo, la denominada posmodernidad ha dejado su huella en el arte teatral o más bien dicho, el teatro está reflejando en sus escenarios las implicaciones de habitar un espacio-tiempo posmoderno, permite mirar al nuevo sujeto que se está constituyendo con todas las consecuencias que ello trae consigo.

Empero, en este estudio sostendremos que no todo lo que se presenta en los escenarios es arte, que justamente con el estandarte de la posmodernidad se puede justificar la presentación en los escenarios de la mera locura, una locura que, al igual que el arte, contiene verdades, pero que no alcanza lo privilegiado propio de la experiencia artística ni proporciona placer o la posibilidad de librar las resistencias del espectador.

El propósito principal de la presente investigación es señalar la distinción entre la locura y el arte; en segundo lugar, describir lo que ocurre en el teatro contemporáneo y a la par figurar al nuevo sujeto que se está constituyendo, ese que acude a las funciones de teatro y que, en ocasiones, se recuesta en el diván del psicoanalista. Para tal efecto se contrastó principalmente lo que la teoría psicoanalítica puede aportar respecto a la vinculación entre el arte y la locura, en segundo término, se recabó material a través de una serie de entrevistas realizadas a creadores y espectadores del teatro contemporáneo. Es importante precisar que también se retomaron algunos conceptos provenientes de la filosofía y la filosofía del teatro, mismos que se correlacionaron con los propios del psicoanálisis. El objetivo no fue llevar a cabo un psicoanálisis de la obra o de los artistas ni de los espectadores, sino mirar con los lentes del psicoanálisis sus testimonios, hacer correlaciones, ilustrar algunos puntos que describe la teoría con las palabras de los entrevistados, en otros términos, obtener evidencia práctica de lo que señala la teoría mediante lo que ocurre en los escenarios de teatro en México.

La presente investigación es cualitativa, la muestra fue no probabilística y variada, el instrumento: la entrevista a profundidad. Fue posible realizar un total de 14 entrevistas,

² *Catarsis*: Del griego *katharsis*, purga. El psicoanálisis lo ha interpretado como el placer obtenido de las emociones propias entre el espectáculo de las emociones del otro, y placer de sentir una parte del propio yo reprimido que toma la forma tranquilizadora del yo del otro (Pavis, 1998, p. 64).

³ *Ficción*: Forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador (Pavis, 1998, p. 206).

8 de ellas a creadores de teatro (actores, dramaturgos, directores) y otras 6 a espectadores de teatro contemporáneo, se tomaron en cuenta espectáculos concluidos y en cartelera.

Antes de iniciar es pertinente hacer algunas puntualizaciones respecto a la naturaleza del arte y el teatro, esto para manejar el mismo marco referencial a lo largo del desarrollo de la presente investigación.

En ese tenor, cabe mencionar que Martin Heidegger, el más importante filósofo del siglo XX, en su ensayo *El origen de la obra de arte*, afirmó que:

El arte permite brotar la verdad. El arte brota como la contemplación que instaaura en la obra la verdad del ente [...]. El origen de la obra de arte, es decir, a la vez de los creadores y los contempladores, es decir de la existencia histórica de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte en su esencia es un origen y no otra cosa: una manera extraordinaria de llegar a ser la verdad y hacerse histórica” (Heidegger, 1988, p. 118).

Para este pensador, el arte no es un producto de la cultura, sino que es el origen mismo de ella, más específicamente, el arte se halla en el origen de lo humano. Todo arte es poesía, y la poesía “...crea su obra en el dominio y con la “materia” del lenguaje”;⁴ pero la poesía no lo toma como una materia ya existente, sino que ésta hace posible el lenguaje. “La poesía es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico...”.⁵ El *habla*, es lo que garantiza al mundo, es decir, es lo que dota al ente⁶ humano de humanidad, garantiza su mundo, lo hace patente. De ahí que el arte no sea prescindible, forma parte del entramado de la posibilidad de ser del ente humano.

Y es que el *ser*⁷ es incapturable, incognoscible, inconmensurable, el ser nunca es un ente, pero el ente está *en* el ser. Así pues, el arte es una posibilidad de franquear lo infranqueable, de acceder, aunque sea por un momento a eso que el ser es. La poesía es la

⁴ Heidegger, 1988, p. 129.

⁵ *Ibid.*, p. 140.

⁶ “...el ente es todo lo que simplemente no es nada...” (Heidegger, 1988, p.42)

⁷ El *ser* en las primeras culturas designaba y englobaba la sustancia a la vez patente y latente, parcialmente alcanzable que es común a todas las cosas; en cambio Heidegger designaba al *ser* como lo que aún queda por venir, aun por desvelar, lo que aún puede decirse más allá de lo que hasta ahora ha acontecido. (Sloterdijk, 2011, pp. 120-135)

instauración del ser con la palabra.⁸ El arte, presente en sus diferentes manifestaciones a través de la obra, instaura la verdad del ente, tiene la cualidad de hacer patente, sostener y compartir la verdad. La verdad que es la *desocultación*⁹ del ente, es decir, su verdadero ser¹⁰. La obra de arte permite, en palabras del propio Heidegger, “...la apertura del ente en su ser, el acontecer de la verdad”.¹¹

Toda obra de arte genuina hace posible la desocultación del ente, lo muestra y al hacerlo lo comparte. Y es que la obra de arte permite establecer un mundo y tiene el carácter de hechura de la tierra. El mundo es nuestra casa, lo siempre inobjetivable y del que dependemos mientras nos mantenemos absortos en el ser, la obra mantiene abierto lo abierto del mundo. La tierra es donde al nacer hace a todo lo naciente volver, como tal, a albergarse; la obra ejecuta la hechura de la tierra, al retraerse a ella.¹² El mundo y la tierra, son esencialmente diferentes entre sí, pero nunca están separados, esa apertura y ese retraerse se encuentran en constante lucha, una lucha entre el alumbramiento y la ocultación, la obra de arte sostiene esa lucha, la patenta y con ello hace surgir la verdad del ente, es decir, desoculta al ente en totalidad.

El arte nos acerca a la verdad del ser: al ser contempladores de la obra de arte, entramos a formar parte de un mundo, uno sostenido por la obra y a la par capturamos, mejor aún, experimentamos la verdad del ser: “En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente, el arte es el poner en operación la verdad”.¹³

Lo antes descrito es la propuesta de M. Heidegger respecto al tema del arte. En este estudio haremos constante referencia a dicha manera de concebir a lo artístico.

⁸ *Ibid.*, p. 86-137.

⁹ Heidegger hace referencia al término griego *ἀλήθεια/alētheia*, que es entendido como la desocultación del ente, la verdad.

¹⁰ Samuel Ramos (1958) en el prólogo que escribió para “Arte y Poesía” de Heidegger, puntualiza que el concepto de *verdad* al que este autor se refiere “no es sólo la propiedad del conocimiento que se enuncia en un juicio, sino propiedad del ser mismo” (p. 12), lo que implica que para este caso el concepto de verdad tiene el sentido de autenticidad: “El ente es verdadero en cuanto es auténtico, en cuanto se presenta tal cual es”. (p. 13)

¹¹ *Ibid.*, p. 66.

¹² *Ibid.*, p. 72.

¹³ *Ibid.*, p. 68.

Por otro lado, respecto a lo que toca al teatro, éste viene del griego *theatron* que significa lugar para ver, y éste del sustantivo *thea* que quiere decir visión.¹⁴ Aunque la palabra teatro se usa comúnmente para referirse al edificio donde se llevan a cabo diversos espectáculos escénicos, es también la palabra para designar al conjunto de la representación y que desemboca en una de las manifestaciones del arte. El teatro es ante todo un *acontecimiento*¹⁵ que partiendo de su raíz etimológica es un mirador. De acuerdo con la definición de Jorge Dubatti (2011), un importante filósofo y teórico del teatro, el teatro es:

...un mirador en el que se ven aparecer entes poéticos efímeros, de entidad compleja [...]. En tanto acontecimiento el teatro es complejo internamente, porque el acontecimiento teatral se constituye en tres subacontecimientos [...]: el convivio, la poéesis, la expectación. (Dubatti, 2011, p. 34)

Para este autor, representante de la filosofía del teatro, el teatro es entendido como un ente, un ente en el sentido antes expuesto por Heidegger, un ente que acontece, al que se le aplican las mismas leyes de la cultura viviente, por lo tanto, es efímero: “se constituye históricamente en el acontecer, el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano”.¹⁶ El teatro entonces es un acontecimiento triádico, pues su esencia fusiona convivio, poética y expectación; pasa, no se le puede capturar, ni conservar porque dejaría de ser, por lo tanto sólo se puede hablar de él mirando al pasado.

Por *convivio* o acontecimiento convivial se comprende a la “...reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, etcétera, en el tiempo presente)”.¹⁷ El convivio supone que el arte teatral es irrepetible e irrecuperable, en el acontecimiento se establecen vínculos con los otros, tanto

¹⁴Anders, V. et al. (2001-2020). *Etimología de Teatro*. Diccionario deChile.net, recuperado el 30/03/2020 de <http://etimologias.dechile.net/?teatro>.

¹⁵ *Acontecimiento* entendido como “algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido, por extensión, existencia y habitabilidad” (Deleuze, 1994, cit. por Dubatti, 2011, p. 16)

¹⁶ *Ibid.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 35.

conscientes como inconscientes, se afectan mutuamente, se vive con los otros, hay por ende afectación grupal que no podrá repetirse en el tiempo y espacio.

Respecto a la *poíesis*, ésta es entendida como el nuevo ente que se produce, y ocurre, en el acontecimiento, a partir de la acción corporal.¹⁸ La *poíesis* es lo que define al teatro como tal y lo distingue de otras teatralidades no poéticas, es lo que permite dar un salto ontológico, salir de la vida cotidiana y patentar un mundo, es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el actor produce su acción.¹⁹ Entonces, la *poíesis* implica la acción de crear, esto es, el trabajo del artista o artistas que organizan los materiales y directrices, y el objeto creado, es decir, la obra, que conlleva la materia y la forma y se traduce en el nuevo ente poético.

Recordemos que Heidegger (1988) planteaba que el artista es el origen de la obra, pero que la obra es el origen del artista y lo que ambos comparten es el arte.²⁰ Acorde a lo descrito por este autor todo arte es poesía y el arte es un origen en sí mismo; es por ello que la filosofía del teatro, retomando estos elementos, reconoce a la *poíesis* como “eso” que comparten artista y obra y que a su vez les da origen; es la *poíesis* la que da paso al desocultamiento del ente en el teatro y permite entonces la instauración de un mundo que hace surgir entes en su hacer.

Por lo tanto, la *poíesis* teatral involucra la acción de crear más el objeto creado, “es el acontecimiento y en el acontecimiento y, a la vez, es ente producido por el acontecimiento”²¹. Es la *poíesis* la directamente involucrada con la desocultación del ente y el acontecer de la verdad.

El término *poíesis* deriva del griego ποιέω que se traduce literalmente como *hacer* o *crear*,²² es también la palabra de la que deriva poesía. Aristóteles (2002) entendía a la *poíesis* como la creación, fabricación o elaboración de objetos específicos pertenecientes al campo del arte. Para el estagirita, es, en estricto sentido, la creación o producción del ente poético; la *poíesis* es propia de todas las artes: el teatro, la música, la danza y las artes

¹⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰ *Ibid.*, p. 37.

²¹ *Ibid.*, p. 38.

²² Palomar, J. (25 de abril de 2011). Técnica y *poíesis* [blog post]. Etimologías filosóficas. Recuperado el 28/04/2020 de <http://etimologiaspalomar.blogspot.com/2011/04/tecnica-y-poesis.html>.

visuales.²³ En ese sentido, Aristóteles y Heidegger convergen en sus conclusiones al aseverar que todo arte es poesía y la filosofía del teatro defiende la misma postura.

Una diferencia importante de la *poíesis* teatral respecto al resto de las artes es que en el teatro ésta no sólo se mira u observa, sino que se vive, “...se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas [...], se está en el teatro para vivir”²⁴. Se une así, *poíesis* y convivio.

Es importante señalar que, en la vida cotidiana podemos encontrar diversas teatralidades, hay ciertos espectáculos o incluso acciones humanas muy concretas con esa característica, pues teatralidad significa sólo “organizar la mirada del otro”²⁵, por ejemplo, un acto religioso como la misa es teatral. De la misma manera, el llanto del bebé, la coquetería o un partido de fútbol. Aunque esas teatralidades no tienen la cualidad de la *poíesis* y por lo tanto no pueden ser incluidas en la esfera del arte, en cambio el teatro hace un uso *poiético* de la teatralidad.

Retomando la descripción que Dubatti hace de teatro, falta por revisar el tercer elemento, es decir el de la *expectación*. El ente poético teatral requiere de un carácter objetivo, el cual está dado por la observación del otro, es decir, por la mirada del espectador: sólo en ese momento el ente teatral queda conformado, pues es el espectador quien concluye el ciclo de la *poíesis* convivial. Afirma Dubatti que “la necesidad de “ver al ente poético” impone el carácter objetivo de su entidad; a partir de ella el espectador realizará luego su *poíesis* específica o participará en la *poíesis* convivial”²⁶.

El espectador se vuelve un co-creador en el sentido de que es quien contempla y atestigua el estatus objetivo de la *poíesis*, de alguna manera el artista moldea la *poíesis*, le da objetividad: es el espectador el que termina lo comenzado por el artista.²⁷ El arte sólo es en presencia del otro, supone una relación de ida y vuelta, quedan entramados artista, arte y espectadores.

²³ *Ibid.*, p. 112.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵ *Ibid.*, p. 45.

²⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁷ *Ibid.*, p. p. 83-85.

La función más importante de la poíesis teatral es la ontológica, es decir, “poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo”.²⁸ Una vez más, evoquemos las palabras del filósofo Martin Heidegger quien considera que la obra de arte abre un mundo y lo sostiene y que justo en ello radica la desocultación del ente en su esencia. En lo que toca al teatro, éste pone un mundo o mundos a vivir, a contemplar y co-crearlos, no forma parte del espesor ontológico de la vida cotidiana, sino que da un salto y con ello “funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano [...] instauro, así, la faz desterritorializada del ente poético”.²⁹

En tal sentido, la poíesis teatral coloca a lo ontológico por encima de la comunicación, expresión, generación semiótica de sentidos y simbolización cultural, cualidades que suelen asociarse a lo artístico y que de alguna manera buscan encuadrarlo en lo utilitario. Puede un sujeto pretender “expresarse” mediante la teatralidad, y seguramente se expresará, pero ello no implica que haya arte, que la poíesis esté en operación. La dimensión poiética implica una zona por descubrir, incluso para el creador que la generó, siempre es más que lo que éste pueda decir de su obra, excede al control humano.³⁰ Por lo tanto, se resiste a formar parte de la dimensión utilitaria que tan gastada está por lo humano. Desde esa lógica, el arte, el teatro, es inútil, y ni siquiera es su deber divertir o entretener, como algunos pretenden. El teatro sencillamente es un mundo, pone un mundo a existir, “hace nacer un nuevo ente”.³¹

Así pues, según lo descrito en líneas anteriores lo que el arte es, y por ende el teatro, reviste una importancia fundamental para la humanidad puesto que se sitúa en el origen de ella, es su origen y, desde entonces, abre también la posibilidad al ente humano de crear mundos. El ente humano es, por naturaleza, creativo, guarda un lazo irrenunciable con el arte. Por su parte, específicamente el origen del teatro se remonta a los albores de la humanidad, cuando la supervivencia del humano dependía, entre otras cosas, de su capacidad para imitar a los entes de la naturaleza, cuando con sus rituales pretendía

²⁸ *Ibid.*, p. 38.

²⁹ *Ibid.*, p. 67.

³⁰ *Ibid.*, p.p. 80-81.

³¹ *Ibid.*, p. 79.

comunicarse con la naturaleza o con los dioses, cuando a través de dramatizaciones transmitía su conocimiento.

La nervadura entre el arte y lo humano es innegable. Los psicoanalistas han sabido reconocer el valor incalculable de lo artístico, así por ejemplo mencionaba el fundador del psicoanálisis que: “el arte brinda satisfacciones sustitutivas para las renunciaciones culturales más antiguas, que siguen siendo las más hondamente sentidas, y por eso nada hay más eficaz para reconciliarnos con los sacrificios que aquellas imponen” (Freud, 1979k, p. 13). Según esa opinión, el arte, ha sido una vía para resistir los embates de la cultura superyoica, el arte ha sido uno de los caminos para que lo pulsional encuentre satisfacción. Asimismo, atisbaba Freud que el arte permite tanto a creadores como a espectadores el apaciguamiento de deseos no tramitados. En palabras de Freud:

El psicoanálisis discierne en el ejercicio del arte una actividad que se propone el apaciguamiento de deseos no tramitados, y ello en primer término, desde luego, en el propio artista creador y, en segundo, en su lector o espectador. Lo que el artista busca en primer lugar es autoliberación, y la aporta a otros que padecen de los mismos deseos retenidos al comunicarles su obra (Freud, 1976l, p. 189).

En lo que toca específicamente al teatro y muy en particular a la posición del espectador, en ese momento tomando en cuenta la cuarta pared, Freud consideraba que:

El pensar es amortiguado por la certeza de que, en primer lugar, es otro el que ahí, en la escena, actúa y pena y, en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal. En tales circunstancias puede gozarse como grande, entregarse sin temor a mociones sofocadas (Freud, 1976b, p. 278).

Por ahora, también podemos sumar otras perspectivas sobre la opinión que el psicoanálisis tiene respecto al teatro, así:

El teatro manifiesta lo inconsciente, como el soñar, como el síntoma neurótico, como el lapsus, como el chiste, como el juego infantil... Pero con algunas

ventajas: el teatro se comparte, organiza una trama simbólica que da cierta estabilidad al sujeto, estructura un vínculo que permite ordenar y manejar los cuatro elementos que determinan el lazo social: deseo, ideal, saber y goce (Lacan, 2008, cit. por Marugán, 2017).

Acorde con lo hasta aquí citado de la perspectiva psicoanalítica sobre el arte, el papel de éste no es menor y supone en verdad un camino deseable para la liberación pulsional. Empero, al menos las aseveraciones que hacía Freud respecto al teatro se referían sobre todo al teatro clásico, en el cual el personaje y la cuarta pared eran lo usual, sin embargo, en nuestros días, ello es cada vez menos frecuente, el teatro ha modificado sus reglas de acción y sin duda eso arroja a una posición distinta a creadores y espectadores. ¿Qué puede pues el psicoanálisis describir sobre el arte en general y el teatro en particular? y ¿cómo se mantiene o modifica eso según los nuevos parámetros del teatro?

La posmodernidad está haciendo surgir un nuevo sujeto, no es posible quedarnos impávidos ante ello, pues sin duda alguna ese nacimiento puede ser una gran oportunidad para que el ente humano avance, en verdad, hacia algo diferente. ¿Qué deja de relieve el teatro acerca de ese sujeto naciente? ¿Puede el teatro aportar algo a ese sujeto? En nombre de la posmodernidad se pueden justificar muchas cosas, pero también ¿se podrá justificar la locura como arte? O ¿la locura del arte develará la verdad de ese sujeto que está surgiendo?

BREVE DESCRIPCIÓN DE LOS SUJETOS DE LA MUESTRA

Los datos que se presentan a continuación fueron proporcionados por los entrevistados, se les ofreció la posibilidad de ocultar su identidad o cambiar información de identificación, pero ninguno de ellos optó por esa vía. Debido a las condiciones de la pandemia por el COVID-19 todas las entrevistas se realizaron por videollamada, algunas a través de la plataforma de Zoom o por WhatsApp, el medio quedó a elección de los sujetos; en todos los casos se grabó audio y sólo en aquellas entrevistas que se efectuaron por zoom fue posible grabar también video.

Cabe destacar que respecto a la edad se menciona la que tenían al momento de la entrevista y ellos mismos determinaron la forma de nombrar su ocupación actual.

Creadores/as:

- Mario Valentín Orozco Aguilar. Director, iluminador y escenógrafo independiente de teatro. Tiene 62 años de edad, nació el 10 de marzo de 1957 en el Distrito Federal, hoy Ciudad de México; actualmente vive en la ciudad de Morelia, Michoacán. Es Licenciado en Educación Artística con Perfiles diferenciados, posgrado sin terminar. Ha trabajado con diversos grupos de teatro nacionales e internacionales como iluminador y escenógrafo, su labor como director la ha llevado a cabo sobre todo en la ciudad de Morelia, lugar donde también fue docente de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH). La entrevista se efectuó el viernes 4 de septiembre del 2020, por medio de una videollamada por la plataforma de Zoom.
- Angeles Marset: Es actriz de teatro, cine y televisión, se dedica principalmente al teatro. Tiene 52 años de edad, nació el 27 de agosto de 1968, en Mar de Plata, Argentina. Es egresada de la Escuela Municipal de Arte Dramático en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, es egresada de la Maestría en Teatro por la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina; ha cursado diversos cursos y talleres de

actuación, clown, expresión corporal, voz y desarrollo humano; ha trabajado como actriz en más de 20 obras de teatro y se ha presentado en diversos escenarios de Argentina y Latinoamérica; dicta cursos y seminarios diversos, entrena actores y es cofundadora y directora del Espacio Cultural “Liberart” en la ciudad de Mar de Plata. La entrevista se llevó a cabo el miércoles 16 de septiembre, por la plataforma de Zoom.

- Fátima Arias. Es actriz de teatro. Tiene 38 años de edad, nació el 25 de octubre de 1981 en la ciudad de Santiago de Querétaro, Querétaro; actualmente radica en Querétaro. Es Licenciada en Actuación por la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA; maestra en Desarrollo Humano por la Universidad Iberoamericana; ha cursado diversos talleres y seminarios entre ellos el Diplomado en La Sabiduría de la voz y la palabra Diciente del Centro de estudios para el uso de la voz, INBA. Ha sido beneficiaria del Programa Creadores Escénicos en el 2010, 2013 y 2016 del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Nominada a Revelación Femenina 2015, por la Agrupación de Críticos de Teatro y Periodistas. Se ha desempeñado como docente en diferentes niveles educativos. La entrevista se realizó el miércoles 16 de septiembre del 2020 a las 4:30pm, por medio de una videollamada de WhatsApp.
- Valentina Freire. Es actriz, directora e investigadora teatral. Tiene 35 años de edad, nació el 18 de diciembre de 1984 en la ciudad de Morelia, Michoacán. Es Licenciada en Teatro por la UMSNH; ha participado en más de 20 puestas en escena, realizando giras nacionales e internacionales. Entre sus publicaciones se encuentran los artículos: *La provocación de un camino fragmentado: reflexiones sobre el teatro posdramático*. (Silla Vacía, 2015); *La directora que quería ser*. (Red Medeas, 2020). Actualmente radica en la ciudad de Morelia, colabora como actriz con las agrupaciones independientes *Giras y Giros*, *Catexia Teatro* y *La Coregía Teatro*. La entrevista se llevó a cabo el viernes 4 de septiembre del 2020 a través de la plataforma de Zoom.
- Ricardo Robles. Es actor, dramaturgo, director, gestor cultural, productor y docente. Tiene 32 años de edad, nació el 19 de octubre de 1988 en la ciudad de Morelia. Es

Licenciado en Teatro por la UMSNH; director general de la Cía. Teatro El Roble. Su dramaturgia oscila entre el drama y la narrativa; publicado por editorial Literatelia y dos veces seleccionado para ser parte de la Antología Raíces A Una Voz. Ha participado en diversos programas de desarrollo comunitario y artístico en diversos municipios de Michoacán y Guerrero. Como actor ha sido parte del elenco de temporadas y programas como Proyecto Nacional de Teatro Escolar 2018, giras, festivales y encuentros nacionales e internacionales. Su entrevista se efectuó el sábado 5 de septiembre de 2020 por la plataforma de Zoom.

- Jessica María Zambrano Márquez. Se autodenomina artista escénica independiente. Tiene 25 años de edad, nació en Morelia, Michoacán, el 20 de octubre de 1993, hoy por hoy radica en esa misma ciudad. Es Licenciada en Teatro por la UMSNH, ha participado en diversos proyectos escénicos entre ellos varios *performances*, destaca también su participación en el teatro de improvisación y teatro *play back*. Actualmente es docente de teatro en distintos niveles educativos y artista independiente. La entrevista para esta investigación se ejecutó el miércoles 5 de agosto del 2020 a través de una videollamada por Zoom.
- Rafael Paz Camacho. Es director de escena e investigador teatral. Tiene 30 años de edad, nació el 12 de junio de 1990 en Morelia, Michoacán. Es Licenciado en Teatro por la UMSNH, ha sido becario de la Residencia Artística Escenarios de lo Real del Centro Cultural Helénico, formó parte del primer diplomado en creación-investigación escénica coordinado por el doctor Jorge Dubatti y la doctora Didanwy Kent, ha sido beneficiario con algunos de sus proyectos por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. La entrevista se realizó el martes 1 de septiembre del 2020 por medio de la plataforma de Zoom.
- Elphis E. Corrales Romero. Es actor trans de teatro. Tiene 30 años de edad, nació en Zacatecas, Zacatecas el 11 de abril de 1989, actualmente vive en la ciudad de Morelia, Michoacán. Es egresado de la Licenciatura en Teatro de la UMSNH, ha participado en

varios proyectos escénicos y es miembro activo del Foro Alternativo La Ceiba, en la ciudad de Morelia, Michoacán. Su entrevista se ejecutó el lunes 14 de septiembre del 2020 a través de la plataforma de Zoom.

Espectadoras/es:

- Ernesto Ayala. Psicólogo y locutor, espectador frecuente de teatro, específicamente espectador de la obra “Exorcismo de mujer”. Su entrevista se realizó el miércoles 16 de septiembre de 2020 a través de una videollamada por WhatsApp.
- Lilia González Alvarado. Ama de casa y comerciante. Espectadora frecuente de teatro, en particular acude con regularidad al Foro Alternativo La Ceiba. Espectadora de “Susana. Dispositivo escénico sobre la identidad y el anhelo”. La entrevista se efectuó el lunes 14 de septiembre de 2020 por medio de una videollamada de WhatsApp.
- Cuitlahuac Rosalio Ascencio. Docente en diversos niveles educativos. Espectador frecuente de teatro, específicamente espectador de “Humana”. La entrevista se llevó a cabo el jueves 8 de octubre de 2020 a través de una videollamada por WhatsApp.
- Leticia Domínguez Duarte. Dentista y microempresaria. Espectadora frecuente de diversos espectáculos artísticos, acude con regularidad a obras de teatro comercial, esta es su primera experiencia con teatro alternativo, espectadora de la obra “No es temporada de flores”. La entrevista se llevo a cabo el miércoles 7 de octubre de 2020 por medio de una videollamada por WhatsApp.
- Fátima Contreras. Psicóloga, es psicoterapeuta psicocorporal y docente de licenciatura. Es espectadora frecuente de teatro, específicamente espectadora de la obra “Humana”. La entrevista se efectuó el miércoles 14 de octubre de 2020 a través de una videollamada por WhatsApp.

- Adriana Carranza. Empleada de almacén. Asiste a pocos espectáculos artísticos, fue invitada por una amiga a ver la obra de teatro por la que se le entrevistó, es decir, “La Otra Edna. La luna, octubre y un cuchillo”. La entrevista se realizó el sábado 10 de octubre de 2020 a través de una videollamada por WhatsApp.

CAPÍTULO I

UN ENCUENTRO COTIDIANO CON EL TEATRO CONTEMPORÁNEO

A través de cien siglos, el teatro ha sobrevivido. El teatro —el teatro que incluye buenas obras y buenas actuaciones— se viene y se va, muere y se reanima una vez más. Como su propio dios puede ser destruido y esparcidos sus miembros. Pero, como en el teatro hay una especie de divinidad, siempre renace. La historia del escenario vivo demuestra la vitalidad eterna de este “fabuloso inválido”

K. Macgowan y W. Melnitz, 1959, p. 330.

Desde el principio de mi carrera como teatrista tuve la oportunidad de formar parte de la fundación de un *foro alternativo de teatro*. En aquel momento era apenas una amateur en la materia, no entendía las implicaciones y posibilidades que un foro con tales características conllevaba, sólo sabía que era una oportunidad para hacer teatro sin las ataduras institucionales, en resumidas cuentas, una posibilidad para hacer todo el teatro que quisiera y con quien quisiera.

Así, como integrante del grupo *Catexia Teatro*³², ante las necesidades de este colectivo de espacio para ensayos y funciones, en noviembre de 2011 se inaugura el *Foro Alternativo e Independiente La Ceiba*³³. Al principio ese espacio fue pensado para uso exclusivo de Catexia, empero, ante la demanda de la comunidad teatral de la ciudad de Morelia, que también padecía las dificultades de encontrar espacios accesibles para ensayos y funciones, poco a poco fue abriendo sus puertas a otros colectivos. De esa manera, se hizo necesario sistematizar el uso del espacio y hacer modificaciones que ofrecieran un mejor servicio a creadores y espectadores. Con la colaboración de varios miembros de la comunidad artística y el trabajo coordinado del colectivo Catexia, Foro La Ceiba logró consolidarse como un espacio independiente y comunitario para el teatro en la ciudad de Morelia.

³² *Catexia Teatro* es un grupo de teatro de la ciudad de Morelia, Michoacán fundado en mayo de 2011 por egresados de la Facultad de Artes de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

³³ *Foro La Ceiba* se encuentra ubicado en la ciudad de Morelia, Michoacán, en Lacas de Uruapan #301 Col. Vasco de Quiroga. Se puede consultar su cartelera u otros datos de interés en su página de Facebook (<https://www.facebook.com/ForoLaCeiba/>).



Figura 1. Logo representativo del Foro la Ceiba de la ciudad de Morelia, Michoacán.

Según Halac, se denomina *foro alternativo* a aquellos “espacios no convencionales (casas, fábricas, cocheras adaptadas para hacer teatro) con una capacidad de entre treinta y trescientas butacas” (Halac, 2014, p. 20), estos espacios son una realidad constante en México, América Latina e incluso en algunas partes de Europa. Además de ser espacios no convencionales, ofrecen actividades y/o espectáculos artísticos que difieren de los modelos oficiales comúnmente aceptados. También, se les denomina espacios independientes ya que, no forman parte de ninguna institución gubernamental y el contenido de sus puestas en escena dista de los ofrecidos comúnmente en espectáculos comerciales, como menciona Freddy Araya Pedrero para el caso de Chile:

Lo más común es que se clasifique a un teatro como independiente cuando no depende de ninguna institución, pero para otros es un tema que se relaciona más con el tipo de discursos, es decir que esta independencia estaría dada por los temas que se ponen en escena y que generalmente suelen ser críticos del sistema imperante. Existe la postura de que un teatro independiente es aquel espacio físico donde el público, debido a la arquitectura del lugar, está muy cerca del espacio escénico, de los actores (Araya Pedrero, 2014, p. 27).

Por lo tanto, los foros alternativos e independientes surgen, por un lado, como una respuesta de la comunidad artística teatral ante la indiferencia hacia el arte de instituciones públicas y privadas, y por otro como una posibilidad para ponderar los valores artísticos

frente a los del sistema hegemónico. Asistir a un foro alternativo e independiente implica toparse con algo muy distinto a los grandes escenarios de los centros culturales oficiales y, es muy probable, que, en ellos, se presencie un espectáculo fuera de los lineamientos clásicos del teatro. Aunque en un foro independiente también pueden encontrarse representaciones clásicas, lo usual es que las condiciones del mismo espacio trasladen al espectador a una experiencia totalmente diferente. Relata el dramaturgo español Alberto García:

[...] nuestras salas se han encargado de que una nave, un garaje, un sótano o un edificio en ruinas se conviertan en un teatro. Nuestros equipos humanos han anclado butacas y sujetado focos para dotar de infraestructura aquellos rincones imposibles para transformarlos en escenarios. Nuestra imaginación ha producido lo improducibile, gestionado lo ingestionable y teatralizando lo inteatralizable (García, 2014, p. 37).

En el caso particular del Foro La Ceiba, fue una exbodega abandonada la transformada en un espacio para el teatro. Poco a poco se le ha ido dotando de infraestructura y, por sus características ha sido posible adaptar el espacio constantemente a las demandas de las diversas puestas en escena. El público se encuentra a menos de un metro de distancia de los actores, los costos son accesibles y sus espectadores recurrentes son los habitantes de la colonia popular donde se encuentra ubicado. Se ha sostenido gracias a donaciones diversas, trueques, becas estatales y federales, autogestión y economía solidaria promovida por Catexia con otros colectivos y sectores de la población desde su fundación. Cuenta con 40 butacas, un camerino, una cabina, una cafetería que ofrece productos artesanales, venta de libros y obras plásticas.



Figura 2. Zona de gradería y escenario del Foro La Ceiba.



Figura 3. Exterior y área de recepción y cafetería del Foro La Ceiba.

Con tales características, Foro La Ceiba ha recibido diversos espectáculos locales, nacionales e internacionales que difieren de los modelos tradicionales. El hecho mismo de que se trate de un foro alternativo e independiente atrae este tipo de presentaciones; aunque hay curaduría respecto a los espectáculos que se presentan, no hay limitación respecto de su estructura estética.

Formar parte de Foro La Ceiba durante más de ocho años me ha permitido tener acceso a varios tipos de espectáculos y no sólo fungir como espectadora sino también como testigo de montajes y ensayos, así como involucrarme en conversaciones con creadores y espectadores, conocer detrás del telón lo que ocurre con los grupos que se presentan y lo que pasa con los espectadores al dejar el recinto. Debo añadir que los integrantes de Foro La Ceiba se han preguntado varias veces si es preciso ser más rígidos en la curaduría o permitir que “la libre expresión” impere y hasta dónde, pues, desde luego, la calidad de los espectáculos, su contenido, su forma de acercarse al público determinan que un espectador regrese o no al espacio y el tipo de espectadores que frecuentan el lugar.

Fue usual, supongo que por mi formación como psicóloga, que varios miembros de la comunidad artística o espectadores, después de presenciar determinado espectáculo, se acercaran a mí para preguntarme si lo que habían visto era más bien como una especie de terapia para los actores, pero no teatro como tal; algunos teatristas me decían que eso no era

teatro y por lo tanto debía caer en mi terreno, es decir, el de la psicología, la psicoterapia y la locura, incluso cuestionaban “¿o tampoco es psicoterapia?”.

Fui testigo de la cara de indignación de algunos espectadores que sentían que habían pagado en vano por una obra de teatro que no era tal. Hay varios espectadores recurrentes de La Ceiba, que con el paso de los años se han ido sintiendo con la confianza para conversar con nosotros, como administradores del lugar, sobre lo que vieron y cómo se sintieron. En esas charlas llegó a ocurrir que claramente dijeran “no me gustó”, “no le entendí”, o incluso “¿por qué tengo yo que ser testigo de la terapia y la locura de otros, de su vómito?”, pero tampoco faltaron comentarios como “no entendí nada”, “está muy rara”. En alguna ocasión, en otro espacio, pero como asistente de dirección de un proyecto titulado *¿Beckett o nosotros?*,³⁴ uno de los espectadores, indignado por lo que estaba viendo, se levantó a mitad de la función, vociferando palabras altisonantes, interrumpiendo el espectáculo y, finalmente, dejó la sala.

Pude presenciar también los ensayos de ciertos espectáculos en los que era evidente que había mucha tensión, algunos actores terminaban en sesiones de llanto, retrasando con ello el estreno o incluso abandonando el proyecto. Las razones a veces no eran claras, en otras era evidente que el conflicto se centraba en que se les pedía hablar o mostrar en el escenario algo que consideraban muy personal y no estaban seguros de poder hacerlo.

Desde luego, también encontré gratas sorpresas en los espectadores respecto a lo que veían, deseando regresar, señalando que debía darse mayor difusión pues lo que acababan de vivir les gustaría que otros lo experimentaran, aun cuando no se tratara precisamente de emociones agradables; creadores que, satisfechos con su trabajo, no daban mayor importancia a las reacciones del público o al contrario se sentían halagados por el enojo y la desesperación de los asistentes.

Ante algunos espectáculos surgía un antiguo debate entre miembros de la comunidad artística sobre si el teatro era terapia, sobre si cura o no. Algunos no tienen problema en asegurar que el teatro es para ellos una manera de sanar, de curarse y curar a

³⁴ *¿Beckett o Nosotros?* Puesta en escena dirigida por Valentín Orozco en 2014, resultado de Beckettianas, proyecto multidisciplinario de creación colectiva sobre textos teatrales de Samuel Beckett en coordinación con la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

otros, ellos aseguran que, aunque en estricto sentido no sea terapia, sí es un ritual que cura. Otros, por el contrario, son muy claros en señalar que el teatro no es terapia ni puede serlo, que si el actor necesita curarse debe hacerlo en otro espacio y no usar a la escena como pretexto, pues en lugar de favorecer su desarrollo lo puede truncar e incluso provocar que un espectador decida no volver a pisar un recinto teatral.

Así pues, mi encuentro cotidiano con el teatro contemporáneo en Foro La Ceiba a lo largo de sus ocho años de existencia y con todo ese tipo de comentarios y situaciones – en los cuales también me he ido profesionalizando—, aunado a mi propia confusión cuando me preguntaban mi opinión respecto a si tal o cual espectáculo es teatro, o terapia, o ambos, o ninguno, me ha llevado a observar con mayor detenimiento lo que ocurre en el teatro contemporáneo y a reflexionar al respecto. Este es sin duda uno de los motores de la presente indagación.

Sin pretenderlo, como dije, sino más bien por mi formación como psicóloga, ha ocurrido que creadores y espectadores han acudido a mí para establecer un diálogo, algunos para validar sus comentarios y delimitar lo que queda en el territorio de lo artístico y lo que debería trabajarse en un consultorio y no en la escena. En más de una ocasión, me he atrevido a sugerir a algunos creadores y espectadores que me cuestionan sobre aspectos de sí mismos muy particulares –removidos por algún espectáculo—, que asistan a análisis o algún otro proceso psicoterapéutico.

Yo misma, cuando me he encontrado en la posición de actriz, me he preguntado sobre si es lícito o no llevar a cabo cierto proyecto que pretende ser artístico. Me he cuestionado sobre si lo que ocurre en los escenarios es un síntoma más de lo que acontece a la sociedad actual y, por ende, en lugar de juzgarlo es preciso escucharlo, experimentarlo y atender a su llamado. No he podido, tampoco, dejar de pensar en sí, en tales casos y en nombre del arte, se está haciendo un vaciado directo de la locura en los escenarios sin contar con la cualidad artística.

Entonces, eso que se ve en los escenarios, ¿si no es arte, entraría en el terreno de la locura que hace daño al loco y a sus testigos, de una locura que lastima y no es capaz de crear? o es que, quizá, ¿son los artistas contemporáneos los locos que desde la escena le hablan al público apelando al arte como aliado? ¿Son los escenarios la plataforma para que

algo del saber del loco quede de relieve, ese algo que otros callan y pretenden no ver? O sin más ¿es sólo locura que no toca lo artístico y que en su lugar agobia a quienes se involucran directa o indirectamente en la escena?

Freud escribía que “...el poeta [...] dirige su atención a lo inconsciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica consciente” (Freud, 1976, p. 76). Pero y ¿si sólo hay mucho de expresión y nada de artístico?

Muchos han sido los espectáculos que se han presentado en Foro La Ceiba y que rompen con las estructuras clásicas del teatro. Por el sólo hecho de llevarse a cabo en un foro alternativo se encuentran ya en el umbral de lo no convencional; con frecuencia se rompe la cuarta pared, se cambia la posición de los espectadores y éstos forman parte de la escena. Pero hay algunos espectáculos que van más allá de ello, ya sea por su forma de creación o por su manera de encuentro con el espectador, entrando, por lo tanto, en la categoría de teatro contemporáneo.

A continuación, presento algunos datos de ciertos espectáculos que recuerdo con mayor ahínco y que, de algún modo, han roto significativamente con las estructuras clásicas del teatro y que, a su manera, han generado cierta polémica entre sus espectadores. En esos espectáculos será basada esta investigación:

1. Título de la obra: “La Otra Edna: la luna, octubre y un cuchillo”

Grupo: Teatro El Roble.

Dirección y dramaturgia: Ricardo Robles.

Interpreta: Lizeth Rangel.

Asistente general: Elizabeth Robles.

Escenografía e iluminación: Sinhue Carreón.

Video y fotografías: Cristina Bustamante.

Apoyo Técnico: Noemí Uribe.

Producción general: Teatro El Roble.

Sinopsis:

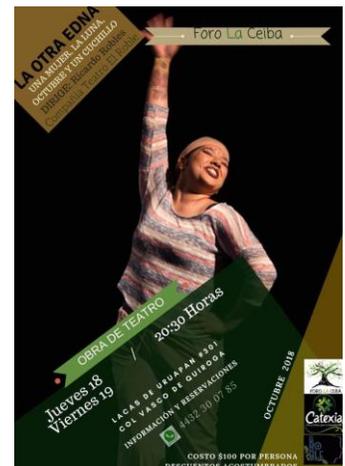


Figura 4. Cartel promocional de la obra “La Otra Edna” para la tercera temporada de sus funciones en Foro La Ceiba, año 2018.

En un mundo dominado por los hombres se presenta La otra Edna, una obra de teatro escrita por uno de los más grandes dramaturgos del momento y bajo la dirección de uno de los pilares del teatro nacional. Cada noche están ahí, aplaudiéndose siendo espectadores de su propia gran obra, pero esta noche es diferente porque ninguno está entre el público. Edna, la actriz (curiosamente lleva el mismo nombre que su personaje) al darse cuenta de esto y en un arranque de franca rebeldía decide no actuar y aprovechar la presencia del público para contar su propia historia. Hablar de los conflictos reales de una mujer real, no los de un cúmulo de palabras y acciones acotadas a un espacio de ficción; no los del personaje. “La otra Edna: la luna, octubre y un cuchillo” es una puesta en escena que nos permite reflexionar sobre la opresión que viven las mujeres en nuestra sociedad y verificar que incluso nuestros gritos de rebeldía son usados como una herramienta más de este sistema que nos controla dentro un laberinto sin salida y sin darnos cuenta. (Programa de mano de “La Otra Edna”, 2019)

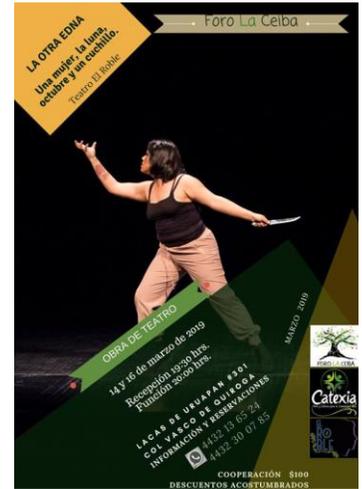


Figura 5. Cartel promocional de “La Otra Edna”, cuarta temporada en Foro La Ceiba, año 2019.

Esta obra rompe con el uso de la cuarta pared, hace uso de la narraturgia,³⁵ los límites entre el personaje y la actriz no son claros, apela al público como cómplice y se le demandan respuestas que determinan ciertas acciones del personaje en el escenario.

La obra “La Otra Edna” ha estado en cartelera en diferentes periodos desde el 2017 en Foro La Ceiba y espacios escénicos diversos de Morelia, también se ha presentado en otros estados de la república; ha participado en concursos y ganó el premio a mejor actuación en el Festival de Teatro de Tacámbaro, Michoacán 2019. Continúa en cartelera.

2. Proyecto: Humana.

Creación Colectiva. **Sinopsis:**

Humana es un proyecto con carácter interdisciplinario que busca las convergencias conscientes entre el performance art y el teatro posdramático. “La artista” utiliza la

³⁵ Término que se le atribuye a José Sanchis Sinisterra y designa la combinación o fusión entre el género dramático y el narrativo.

auto-referencialidad como principal característica entre algunas otras que evidencian, comparten y demuestran que no existen límites claros que dividan el performance art y el posdrama. Se pretende "romper barreras", "las barreras de la artista". El proyecto se encuentra y continuará en desarrollo. A través de la experimentación de los elementos en juego que se presentan: como la instalación, las acciones performativas y la sonoridad se convertirá en una experiencia abierta al público. Una creación colectiva e interactiva que quiere "presentar" más que representar. (Foro La Ceiba [Facebook Eventos]). (s.f.). Recuperado de <https://www.facebook.com/events/1137858052998158/>)

Para la realización del proyecto Humana se hizo uso de todas las instalaciones de Foro La Ceiba, y en la invitación al evento se aclaró que:

A las personas que deseen compartir este acontecimiento se les pedirá confirmen su asistencia. El cupo es limitado a 36 personas. La presentación es única, solo se llevará a cabo el jueves 26 de enero 2017. La obra comienza a las 7 pm, pedimos su puntualidad pues el interés de recibirlos a tiempo, entre otras cosas, reside en cambiar nuestra manera de entrar al teatro, sentirlo y pensarlo.³⁶

Debido a las características de la instalación sólo se efectuaron dos funciones. El público debía entrar al recinto al mismo tiempo y con los ojos vendados, había auxiliares que les acompañaban para evitar accidentes, debían recorrer un túnel preparado para que experimentaran con los cinco sentidos diversos estímulos, al llegar al escenario eran recibidos calurosamente por la presentadora.



Figura 6. Cartel promocional del proyecto interdisciplinario “Humana”, para sus funciones en Foro La Ceiba el 26 de enero de 2017.

³⁶ *Ibid*, eventos Facebook.

Durante el desarrollo de esta presentación el público interactuaba con su protagonista, subía al escenario y era parte activa del acontecimiento. La performer aclaraba que todo lo que iban a presenciar era parte de su vida real, sin personajes, ni máscaras.

Dicho proyecto sirvió para que su presentadora se titulara como Licenciada en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, recibió por ello mención honorífica.

3. Obra teatral: The Shades. El dolor del olvido.

Procedencia: Querétaro.

Obra teatral creada por el público

Actuación: Fátima Arias.

Detalles:

Obra escénica que comenzó con una pregunta: ¿dónde y cómo se gestan los actos de maldad que hacen los seres humanos? Hasta ahora, el camino creativo de este unipersonal nos ha llevado a la siguiente respuesta: los actos de maldad se gestan en el momento en que cada ser humano rechaza su propia grandeza. "El infierno es una reunión entre dos personas: La persona que fue en la tierra con aquella que pudo haber sido."

Una obra escénica que se presenta a través de juegos sonoros, video, máscaras y la participación creativa del público. Algunos textos que escucharás en escena son participaciones del público que generosamente me compartieron partes de sus sombras. (The Shades [Facebook Eventos]. (s.f.). Recuperado de https://www.facebook.com/pg/ObraTeatralTheShades/about/?ref=page_internal)

Esta obra fue un proyecto apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) a través del Programa de Creadores Escénicos 2017. Se estrenó en la ciudad de Santiago de Querétaro, Querétaro, y estuvo en cartelera desde 2017 y hasta 2019. Tuvo presentaciones en diferentes foros alternativos de Querétaro y otros recintos teatrales de la republica mexicana, entre ellos Foro La Ceiba de Morelia, Michoacán.



Figura 7. Cartel promocional de la Obra de Teatro “The Shades” para sus funciones en Foro La Ceiba, enero de 2018.

Como se aclara en el evento de Facebook para su invitación al público, fue un trabajo que requirió el uso de elementos audiovisuales tecnológicos, demandó la interacción directa del público tanto al momento de las funciones como durante su construcción teórica; también rompió el uso de la cuarta pared y presenta de manera intermitente personajes, o rasgos de ellos y a la actriz sin máscaras.

4. Obra: No es temporada de flores.

De: Larissa Torres Millarez.

Dirección: Valentín Orozco.

Actuación: Claudia Fragoso y Eloísa Ríos.

Producción y logística: Ateri Miyawatl.

Diseño Gráfico: Francisco Villa.

Realización de vestuario: Rosa Soriano Equihua.

Grabado: Mujeres contra el viento de Adolfo Mexiac.

Sinopsis:

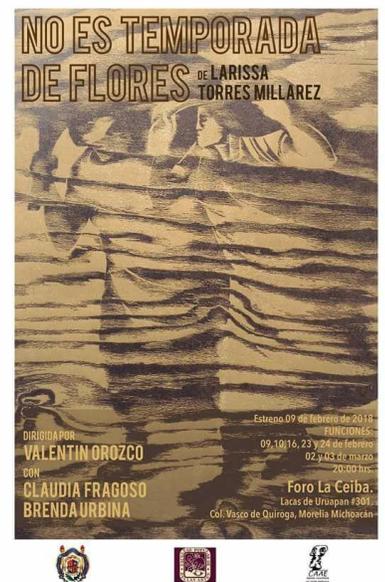


Figura 8. Cartel promocional de la obra “No es temporada de flores” para sus funciones en Foro La Ceiba, enero 2018.

"No es temporada de flores" empieza cuando una mujer llamada Alejandra, joven y despreocupada de su realidad, llega a pedir trabajo al jardín de Doña Flora, una señora que se encarga de sembrar cempaxúchitl fuera de temporada.

A través de un peculiar proceso de siembra a las tres de la mañana, Doña Flora acompañará a Alejandra para que enfrente sus miedos y su realidad, y así puedan cosechar juntas cempaxúchitl fuera de temporada para muertos. (Programa de mano de la obra “No es temporada de flores”, 2018.)

Esta puesta en escena utiliza la cuarta pared de manera intermitente, invade el espacio de los espectadores deliberadamente y los incluye como un personaje más en interacción clara con las actrices.

Ha llevado a cabo dos temporadas en Foro La Ceiba y se ha presentado en diferentes espacios nacionales e internacionales, también se efectuó una adaptación para una función en radio nicolaíta. El proyecto continúa vivo y está en espera de programar nuevas funciones.

5. Título de la obra: Exorcismo de mujer.

Procedencia: Argentina.

Dramaturgia y dirección: Nora Fernández.

Actriz: Ángeles Marset.

Asistente de dirección: Iván Mesías

Escenografía e iluminación: Iván Mesías

Vestuario: Daniela Gironi

Coreografía: Adrián Sorrentino

Maquillaje: Vanu Campoliete

Diseño gráfico: Paola Scagliotti

Fotos: Paola Scagliotti

Jefe técnico / sonido y luces: Iván Mesías

Realización escenografía: Iván Mesías y Daniela Gironi

Vídeo: Sebastián Sánchez

Producción: Iván Mesías, Angeles Marset y Nora Fernández

Coordinación de gira: Iván Mesías, Angeles Marset y Nora Fernández

Sinopsis:

La palabra exorcismo está compuesta por el prefijo “ex” que quiere decir fuera de... Orcismo viene de Orcus (mitología romana) un guardián tonto que no dejaba a las almas acceder a los beneficios y libertades de la vida.

El personaje son todas las mujeres-hombres-nosotros hoy, en la batalla interna y externa buscando la verdad, el sentido y significado de la vida misma; enfrentándonos a fantasmas conscientes o inconscientes, a mentiras y verdades, defendiendo al “orcus” interno, que nos esclaviza en un infierno antiguo, una historia colectiva o personal que ya pasó, ya sea en nuestra experiencia familiar, de pareja, trabajo, religión, dinero; sin gozar del beneficio de una vida propia, nueva, que es AHORA. (Foro La Ceiba [Facebook Eventos]. (s.f.). Recuperado de <https://www.facebook.com/events/319803398598175/>)

Este unipersonal rompe con la cuarta pared, hace uso de la narraturgia, la actriz aclara que fue construido a partir de sus propias batallas y experiencias como mujer, que no parte de la ficción sino de su realidad y modos para salir adelante.

“Exorcismo de mujer” ha estado de gira por diversos países de América Latina, entre ellos México, desde luego, también se ha presentado en múltiples recintos en Argentina. Una vez que concluyen las funciones la actriz suele realizar un taller vivencial sobre liberación femenina. En Foro La Ceiba se presentó por primera vez en junio de 2018, debido al éxito regresó en noviembre del mismo año.



Figura 9. Carteles promocionales de la obra “Exorcismo de mujer” para su primera y segunda temporada en Foro La Ceiba, año 2018.

6. **Título:** Susana. Dispositivo escénico sobre la identidad y el anhelo.

Grupo: Parasubidas Teatro

Dramaturgia: Hasam Díaz.

Dirección: Rafael Paz Camacho.

Actúan: Jaime Noguerrón, Valentina Freire, Ricardo Robles y Paulina Cuiríz.

Síntesis: TITO, tras enterarse que tiene cáncer en etapa terminal decide darle un giro a su vida y a su muerte. La obra busca reconstruir los instantes de intimidad donde surgen las preguntas que nos marcan y nos obligan a accionar, ¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Qué deseo ser? Nuestro dispositivo escénico habita los espacios íntimos de los actores y los personajes para que resuenen en el público. (Programa de mano de “Susana”, 2019)



Figura 10. Cartel promocional del dispositivo escénico “Susana”, para sus funciones en Foro La Ceiba, año 2019.

“Susana” juega con elementos de la narraturgia, rompe intermitentemente con la cuarta pared, utiliza el escenario al estilo arena,³⁷ comienza claramente sin personajes y durante el desarrollo intercala a los personajes con la vida real de los actores.

Esta obra se realizó gracias al Programa de Estímulos a la Creación y Desarrollo Artístico de Michoacán (PECDAM) de la Secretaría de Cultura del Estado de Michoacán y la Secretaría de Cultura Federal. Actualmente se encuentra en espera de programar nuevas temporadas locales y nacionales.

Así pues, las puestas en escena antes mencionadas, son sólo algunos ejemplos del teatro contemporáneo que rompe con las estructuras clásicas y que se han presentado en la ciudad de Morelia, Michoacán. En ellas hay variaciones en cuanto al uso de la cuarta pared, la rigurosidad del personaje antepuesto al actor, el estilo en la dramaturgia y el papel del público al momento de la función y aún antes. Proyectos diversos, con objetivos múltiples

³⁷ Teatro arena se caracteriza por ubicar al público alrededor del escenario, de manera que éste pueda ver la puesta en escena desde cualquier punto; en tal caso el escenario suele ser en “o” o cuadrangular. (Aguilar, 2011, p. 42)

y para fines distintos, con actores y directores tanto noveles como experimentados, cuyo contenido abarca tópicos también muy divergentes.

El público que asiste a dichos acontecimientos se ha encontrado con la sorpresa, grata o no, de toparse con propuestas escénicas que reclaman de él una respuesta activa en mayor o menor grado, que le colocan no sólo en la posición del que mira sino también del que acciona.

Cotidianamente me he encontrado inmersa en el fenómeno del teatro contemporáneo; formar parte de un foro independiente y alternativo me ha permitido inmiscuirme en diversos proyectos y mirarlos desde fuera y dentro a la vez; he sido testigo en algunos casos de todo el proceso desde su concepción hasta su presentación al público, me he topado de frente con cuestionamientos cuya respuesta no está precisamente en los libros sobre técnica teatral o teoría del teatro. Al final, el artista no tiene el deber de conceptualizar, ni siquiera de explicar, su labor está en otro lado, pero ello no impide que otros saberes se le aproximen para aprender y compartir.

Algunos afirman que el teatro ha quedado rebasado por el cine, que además no sobrevivirá a los embates de las nuevas tecnologías, si esto es así o no, sólo el tiempo lo dirá, pero lo que es claro es que teatristas de todo el mundo han buscado modos para que su labor siga viva, han dejado los grandes escenarios y apuestan por acontecimientos que sacudan al espectador contemporáneo que se encuentra tan aparentemente seguro detrás de sus pantallas.

“Como su propio dios puede ser destruido y esparcidos sus miembros. Pero, como en el teatro hay una especie de divinidad, siempre renace...”, este “fabuloso inválido” continua en el cotidiano del sujeto contemporáneo organizando la mirada de aquel que se aventura a pisar un escenario, pero ¿con qué se encuentra?... ¿con arte o con locura?

CAPÍTULO II LO CONTEMPORANEO EN EL TEATRO

En este contexto, o sea, contexto cuarentena, COVID, con todo lo que ha implicado la digitalidad, la crisis de la presencia en la que estamos, me parece que además, replantearnos estructuras es fundamental, más que adaptarse o morir es realmente reinterpretar, redimensionar y “wey” ¡que gran tiempo para crear entonces!

Rafael Paz, 30 años, director escénico.

La palabra *contemporáneo* está compuesta por el prefijo *con* (junto, a la par), *tempus* (tiempo) y el sufijo *aneo* (indica pertenencia o relación), por lo que significa: a la par en el tiempo (Pérez y Merino, 2016). Se define como “perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive” (Real Academia Española, s.f, definición 2). Al decir *Arte Contemporáneo* se hace referencia al arte creado en la Era Contemporánea, es decir, a la edad histórica más reciente de la humanidad que suele fijarse desde finales del siglo XVIII o principios del XIX.³⁸ Empero, aseverar que el arte contemporáneo es sólo el arte que se está creando en la actualidad es reduccionista, en realidad implica otros elementos que responden a las inquietudes de los artistas y del acontecer social.

Hoy en galerías, escenarios, plataformas virtuales y aun en los más inverosímiles espacios del mundo se están presentando obras y espectáculos artísticos diversos que reclaman un nuevo papel para el espectador, uno cada vez más involucrado directamente con el proceso creativo. El espectador ya no sólo es el que mira y escucha, el artista ya no se identifica con la figura del genio creador, pero las artes siguen fieles a la verdad y responden con firmeza al acontecer social, el acontecimiento artístico está más vivo que nunca. Entonces, ¿cómo se está entendiendo la contemporaneidad en las artes, específicamente en el teatro y qué implicaciones tiene para creadores y espectadores?

Así pues, en el arte cuando se habla de contemporáneo:

[...] a menudo lo que se quiere decir es que se trata de sus procesos más recientes, y también se dice así para oponerlo al arte “moderno”, entendido

³⁸ *Ibid*, definición 1.

como las vanguardias de principios del siglo XX. [...]. Lo contemporáneo está atrapado entre pasado y futuro: se lo puede ver como aquello que acaba de superar el pasado, y se constituye entonces como un presente palpitante (Pavis, 2016, p. 61).

Y, éste nuestro presente palpitante, ha sido signado como *posmodernidad*, término que proviene justamente del dominio del arte. La posmodernidad no es una época que se halle después de la modernidad como etapa de la historia, el “*pos*” hace referencia espacial antes que temporal, lo que implica que estamos sobre la modernidad, en ese sentido no es un tiempo concreto ni de la historia ni del pensamiento sino una condición humana (Vásquez, 2011, p. 4). Fue Jean Lyotard quien introdujo el término posmodernidad a la filosofía y señaló que:

[*Posmodernidad*] designa el estado de la cultura después de las transformaciones que han afectado a las reglas de juego de la ciencia, de la literatura y de las artes a partir del siglo XIX. [...]. Simplificando al máximo, se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos. Ésta es, sin duda, un efecto del progreso de las ciencias; pero ese progreso, a su vez, la presupone (Lyotard, 1987, p.4)

Como vemos, un término nacido del arte ha servido para tratar de dar cuenta de lo que ha estado ocurriendo en el territorio del saber y por ende a la condición humana en general. El arte aparece implicado, aun sin pretenderlo, con el saber, saber y verdad intrincadamente separados y a la vez aladaños abriendo mundos.

Ahora bien, aclaremos que la posmodernidad en el arte conlleva una especie de despedida, una manera de enterrar la modernidad y las vanguardias³⁹ históricas, es un

³⁹ La palabra *vanguardia* es un término militar que designaba a un grupo que precede al grueso del ejército, que está dispuesto a sacrificarse por él y que le muestra el camino a seguir en la batalla; se retoma desde el ámbito del arte, desde aproximadamente 1820, el término se transforma de militar en militante, asociado a un proyecto político subversivo, e incluso revolucionario. Así, las vanguardias artísticas, se verían como ruptura con la sociedad y el academicismo, como trasgresión de las normas y los códigos éticos, estéticos y sociales. En conflicto permanente, plantean que el combate estético es al mismo tiempo un combate político, pretendía el cambio a través de un arte experimental y no comercial (Pavis, 2016, p. 355).

movimiento que “rechaza toda autoridad central, toda homogeneidad, que reconoce todo tipo de comunidades consideradas con los mismos derechos, que se inserta en las minorías de todo orden” (Pavis, 2016, p. 275). Busca integrar los estilos históricos más diversos, le gusta confrontar prácticas habitualmente separadas, de ahí lo interdisciplinar, prefiere mantener confusión entre literatura, arte, filosofía, teoría, ficción, realidad social y negocio; acomoda las sobras y las da a probar a los espectadores. “Lo posmoderno en el arte llega a ceder a un cinismo democrático: todo es posible puesto que nada nos satisface”.⁴⁰

Lo anterior podemos verlo de manifiesto en obras plásticas, musicales, literarias, escénicas, en algunos casos es incluso complejo discernir de cuál área de las artes provienen. En la presente investigación encontramos vestigios de lo antes descrito, pues algunos de los creadores entrevistados dejaron de relieve su interés por emplear otros lenguajes en su práctica artística. Por ello mencionan:

“A mi realmente sí me interesan otras cosas, o sea me gustaría aprender otro tipo de metodologías, otro tipo de investigaciones que tengan que ver con una línea sociológica, antropológica, etc., es decir, evidentemente sí hay en mí un interés real por explorarlo, en hibridar estos lenguajes desde lo escénico [...] es lo que intento hacer ahora. Ha sido lindo como descubrirlo sin alejarme como tal del teatro, o sea, sé que lo quiero seguir haciendo toda mi vida, pero sé que la aproximación a eso puede ir variando o puede tener ciertos matices”. (Rafael Paz, 30 años, director escénico).

“[En la investigación para mi obra] me encontré con temas de la geometría, entonces tomé un curso que se llama “Tiempo, número y luz”, yo lo tomé porque dije: luz, y yo hablo de sombras, pues me meto, era un curso que daba un físico cuántico, el director de física cuántica de la UNAM [...], yo no entendía mucho porque él llenaba dos pizarrones de puros quebrados, de puros números, pero me impresionaba mucho la geometría y yo empezaba a relacionar eso con mi obra, porque yo me metí por mi obra y fue que surgieron la simbología, la geometría, entonces lo que hice fue hablar de los conceptos geométricos que me parecía que

⁴⁰ *Ibid*, p. 278.

estaban poderosos con respecto al mundo de Jung, con esa información hice 21 cartas, que son las que uso en la obra” (Fátima Arias, 38 años, actriz)

“En ese asumirse como artista me di el permiso de decir voy a recurrir a cualquier elemento que no sea solamente el teatro [...] yo digo que soy artista y en qué época vivo, no pues en el 2016 creo era en ese entonces, entonces ahorita es el arte contemporáneo, aunque yo haya estudiado teatro existe ahorita el arte contemporáneo y eso quiere decir que el arte puede ser interdisciplinario, entonces me voy a dar permiso de recurrir a otras formas de arte aunque no sea a las que yo me dedico, obviamente me asesore de otras personas para que ellos pudieran ayudarme con eso”. (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica)

Es pues en el arte contemporáneo una realidad el uso de diversos lenguajes, ya no sólo mezclando diferentes disciplinas artísticas sino también incluyendo activamente diversas ramas del saber. Saber y verdad encontrándose, tentándose, aproximándose; si bien es cierto que de alguna manera ciencia y arte tienen un vínculo de antaño, como describe Umberto Eco:

Toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como *metáfora epistemológica*; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja —a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura— el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad (Eco, 1992, p. 39).

Y ahora mismo lo que queda de relieve, tanto en la ciencia como en el arte es la posmodernidad. Ahora bien, hay que ser muy enfáticos en que encontrarnos en la posmodernidad no quiere decir que la modernidad haya sido superada, o que la posmodernidad sea una especie de evolución, aun es muy pronto para aventurar esa afirmación. En ese tenor, Jiménez M. (1997) considera que la posmodernidad es más bien “la expresión momentánea de una crisis de la modernidad que golpea a la sociedad occidental, y en particular a los países más industrializados del planeta” (p. 418, cit. por Pavis, 2016, p. 275).

Cabe destacar que algunos teóricos y artistas consideran que la posmodernidad es un término que sólo puede aplicarse a los países industrializados puesto que otros ni siquiera han llegado aún a la modernidad, afirma el dramaturgo Rafael Spregelburd (2010): “Esta distinción [*la posmodernidad*] es para nosotros (argentinos) una categoría europea. Los países periféricos, poscoloniales, los que no participan en el concierto de las naciones, son países que, en realidad, no han conocido la modernidad” (p. 86, cit. por Pavis, 2016, p. 275).

Ocurre que, en países como México, por ejemplo, llevar a cabo proyectos artísticos se torna un gran reto por diferentes razones, una de ellas, de gran peso, es el factor económico, no sólo en lo que toca a la manutención de los creadores sino también en las posibilidades reales de que un espectador pueda pagar por alguna experiencia artística, ello sumado a las muchas trabas que los gobiernos ponen para la realización o exposición de la obra artística. Todas estas condiciones permean a la hora de crear e influyen en el resultado, a veces se termina haciendo arte contemporáneo más por casualidad que por una decisión plenamente consciente. En ese sentido aportan los creadores:

“A La Otra Edna hasta la han denominado teatro pobre⁴¹, una periodista [...], todas esas denominaciones son como “aaahh” ¿en serio hice eso? [...] Hacer un tipo de teatro así tiene que ver con otra cuestión que es muy importante y tiene que ver con los medios de producción, con las necesidades que tenemos como creadores, respecto a la falta o a las circunstancias de los espacios. En Michoacán es muy complicado generar puestas en escena con formatos de producción grandes, por lo tanto, nos obliga a indagar desde la dramaturgia y desde el diseño del espectáculo en puestas en escena con una calidad importante pero recargada o puesta sobre el ámbito más esencial y que es el del actor” (Ricardo Robles, 32 años, dramaturgo, actor y director)

“El tema con los procesos creativos desde los modelos independientes es que también te obligan todo el tiempo a tener la consciencia de la línea de producción,

⁴¹ *Teatro pobre*: Término empleado por Grotowsky (1971) para adjetivar su estilo de escenificación basado en una extrema economía de los medios escénicos (decorados, accesorios, vestuario) y capaz de llenar ese vacío mediante una gran intensidad de la interpretación y una profundización de la relación actor/espectador. (Pavis, 1998, p. 458)

es decir, yo desde la dirección, y desde la parte creativa, puedo estar así como muy interesado en algo, pero si nuestra línea de producción no está sustentada, no está sólida no es que haya posibilidad entonces de hacerlo” (Rafael Paz, 30 años, director).

Entonces, estos creadores, al menos en el contexto mexicano, encuentran formas para, pese a las circunstancias económicas, dar cuerda a su impulso creador, adaptándose e indagando con nuevas posibilidades, si el resultado de ello deviene en categorías como teatro contemporáneo, teatro pobre, teatro posdramático, etc., es ya algo que muchas veces sale de su control y que en primera instancia no siempre es el eje rector en sus creaciones.

A propósito de *posdramático*, ésta ha sido la categoría con la que lo contemporáneo se ha encontrado en el teatro. Término propuesto en 1999 por el teórico teatral Hans Thies Lehmann en su libro *Posdramatisches Theater*⁴²; controversial propuesta que ha influido en la teoría teatral alrededor del mundo, pese a que su autor fue claro en señalar que sus observaciones hacían referencia en particular a lo que ocurría en la escena europea, aun con ello ha sido retomado en países como Japón, Australia o América Latina.

Con el concepto *posdramático* se hace referencia a todo el teatro que ya no está dominado por el modelo dramático⁴³, con él se ha tratado de dar cuenta sobre lo que ha ocurrido en el teatro aproximadamente desde los años 60's y hasta la actualidad, pero el profesor Lehmann (2010) extiende esta concepción hasta las formas más tempranas y aun al teatro que está por venir. Asegura que el teatro posdramático puede incluir textos dramáticos, pero esto ya no es el centro de las puestas en escena, se hace uso de otros lenguajes y el acento se coloca en otros elementos; afirma que: “...el teatro posdramático no trata simplemente de la muerte del arte dramático (o el texto o el autor...), sino que refiere a un cambio completo de punto de vista en las realidades teatrales contemporáneas.”⁴⁴

⁴² Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Traducción de Diana González. Ed. Paso de Gato: México.

⁴³ El *modelo dramático*: Sitúa al texto como pilar de amarre de toda la estructura; de hecho, la palabra *drama* proviene del griego y significa *acción*, se suele llamar drama al poema dramático, es decir, al texto escrito para papeles diferentes y según una acción conflictiva. (Pavis, 1998, p. 143)

⁴⁴ Lehmann, H. (2010). *Teatro Posdramático: Diez años después*. Traducción de Manuel Bellisco. Ovejasmuertas. Recuperado el 27/12/2020 de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/12/22/lehmann-diez/>

Traducido esto a la práctica teatral concreta que aquí se investiga, los creadores comentan:

“Empezamos a apostar por un modelo un poco más transversal, [...] eso nos permitió que “Susana”⁴⁵ como tal fuera un proceso sobre todo testimonial encaminado al texto, partimos de un texto, la dramaturgia fue de Hasam Díaz, nos permitió poder intervenirla y entonces la intención era que la dramaturgia nos iba a permitir tener una línea progresiva en términos de narración, nos planteaba la posibilidad de tener una historia que contar, pero a lo largo de esta línea narrativa nosotros íbamos a insertar parte de la investigación que estábamos haciendo respecto al tema, parte de nuestros testimonios, con toda la intención de hacer una especie de híbrido escénico entre una línea ficcional y una línea testimonial”. (Rafael Paz, 30 años, director escénico)

“Ellos [el público] son los colaboradores escritores aunque yo hice el tejido dramático...” (Fátima, 38 años, actriz)

“Transitar, desaprender desde el cuerpo, eso formó parte fundamental del proceso. Después de soltar el texto, de perder, o sea, de quitarle poder a la palabra, que el viaje emocional del personaje sea lo más importante y el texto puede estar o no puede estar, puede acompañar, puede ser más menos, pero quitarle poder al texto, eso fue tremendo aprendizaje [...]. No apegarme al decir, aprender a decir con otros lenguajes a partir del cuerpo”. (Ángeles Maset, 52 años, actriz)

“Dije bueno tengo toda esta presión, todos estos miedos, tengo todas estas preocupaciones pues por qué no hacerlo una obra, y pues realmente a mi no se me da mucho escribir entonces no hubiera podido escribir un texto donde contara lo que me había pasado, [...] sí me gusta mucho el teatro, hablando de texto, por ejemplo los clásicos, pero pues todos mis intereses siempre se han ido más a lo que no tiene que ver como tal con un texto dramático, pero sí por ejemplo a un poema

⁴⁵ Referencia a la puesta en escena “Susana: Dispositivo escénico sobre la identidad y el anhelo”.

u otras cosas. Entonces dije bueno pues voy a hacer un performance” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica”

Podemos corroborar en algunas de las puestas en escena de la muestra de esta investigación la pérdida de hegemonía del texto dramático y la apuesta por dar mayor énfasis a otros lenguajes, no se omite como tal al texto, eso nos llevaría sólo a la danza, pero se buscan formas creativas diversas para articularlo. Así pues, el eje rector en las puestas en escena contemporáneas, posdramáticas, ya no es el texto, pero sí lo es la experiencia del espectador, generar exploración e investigación y ante todo propiciar encuentros excepcionales.

En ese sentido, el crítico de arte Nicolas Bourriaud sitúa al arte contemporáneo como *relacional*, aclara que el arte siempre ha sido elemento de lo social y fundador de diálogo, pero considera que hoy esto se ha convertido en pieza fundamental, ya que, estamos inmersos en un mundo que prima las relaciones comerciales, el sujeto ideal de la sociedad parece ser el mero consumidor, ceñido por “espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados” (Bourriaud, 2008, p. 6), por ende, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas. Toca al arte contemporáneo “...crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorece un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas”.⁴⁶ El teatro se erige como un estado de encuentro cuya finalidad es “zurcir parcialmente la trama relacional”.⁴⁷

En ese tenor, el espectador de teatro contemporáneo ya no sólo es el que va al edificio teatral y mira un espectáculo, sino que se le puede ubicar como testigo, socio, cliente, invitado, coproductor o protagonista; con ello el espacio teatral se convierte en escenario para genuinos encuentros que escapan a las vicisitudes que impone el sistema, al menos, se experimenta para conseguirlo. Los creadores de la muestra dejan de manifiesto su marcado interés por la posición de los espectadores y el encuentro:

⁴⁶ *Ibid*, p. 16.

⁴⁷ *Ibid*, p. 42.

“[Había que involucrar al público] *porque no se podía de otra manera, porque necesitamos estar involucrados todos, porque formamos parte de, o sea la convención escénica finalmente es un convivio, el teatro es un convivio y dónde está el convivio, esa cuarta pared ya no existe desde hace mucho tiempo, y si no hay esa interacción, si no formas parte de entonces no formas parte de nada, entonces no estás presente en nada. [... con “No es temporada de flores”] buscamos el confrontarnos, el confrontarnos con nuestra memoria, entonces yo confronto mi memoria pero no puedo confrontarla si no la confronto con la tuya, no, eso pienso, entonces eso fue lo que intenté, que el espectador tuviera la posibilidad de confrontarnos y de confrontarse y de confrontarse con una realidad pues que es... que ya nos rebasó y que está ahí, que ya no la queremos ver, porque ya la normalizamos [...]. Entonces pues fue por eso, eso no podía hacerse si no estaba involucrado el espectador”* (Valentín Orozco, 62 años, director).

“*Despertó en mi una necesidad como de focalizar mi hacer artístico, mi hacer creativo hacía algo que no solamente tuviera que ver con la experiencia estética, porque yo desde mucho tiempo atrás iba diciendo constantemente que para mí el teatro era encuentro, encuentro con el otro, sin embargo, siempre tenía la sensación de que a veces eso no sucedía del todo, es decir, el espectador va, especta la obra de teatro, es parte de, te da como este voto de confianza de va yo estoy aquí en este espacio compartiéndolo contigo, pero muchas veces nosotros como creadores soltamos la obra esperando que eso resulte o les resuene, o haga algo en ellos o en ellas, pero tampoco es que haya una otra cosa, es decir, [...] me daba una sensación de bueno si estoy haciendo mi obrita pero eso para dónde impacta. En ese sentido comencé a interesarme por los procesos documentales, testimoniales, comunitarios, que sobre todo tienen como una intencionalidad de hacer cambios en tu entorno, cambios reales. Entonces implican contacto real de hablar, de dialogar con una otra persona”* (Rafael Paz, 30 años, director).

“*Algo yo tenía claro para iniciar esta obra que cuando uno está arriba del escenario pues suda, se emociona, llora, grita, está muy padre y el público pues puede vivir eso pero nunca lo va a vivir jamás como uno, nunca, o a lo mejor sí, no lo sé, pero no exactamente, es decir, está sentado, y a veces siento que siente del*

ombligo para arriba, o sea, vamos a suponer que muy bien se conectó ahí y algo tiene en su corazoncito, pero siente del ombligo para arriba y yo digo qué pasa con las piernas [...], [entonces] yo dije bueno pero quiero que [el público] construya conmigo, que sepa que la ficción no es del todo ficción y que se puede regalar una vivencia, no solamente sentida de aquí [señala su pecho] sino una vivencia en acción y estoy segura que cuando uno se regala una ficción en acción profunda algo le pasa muy bueno. Entonces lo que yo deseaba es que el público sintiera que también le aplauden a él” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“El público también es un recurso porque pues sin su participación no se haría nada, o sea, está claro que para el teatro siempre se necesita a un espectador al menos, pero aquí no solamente se trataba de ver sino también de participar, entonces más que el espectador como tal, a lo mejor el rol activo de espectador era un recurso también” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

Como es evidente, hay realmente preocupación porque la posición del espectador sea más activa, porque la experiencia le resulte significativa y se propicie un verdadero encuentro. En los espectáculos de la muestra, se le pidió a los espectadores que contribuyeran con la dramaturgia, que subieran al escenario, que intervinieran el cuerpo de una actriz, que establecieran diálogo entre ellos y con los creadores, se les incluyó como un personaje más aun desde sus asientos, es decir, la experimentación está presente, el foco en el espectador es ahora el eje rector; debido a la relevancia que esto representa en un apartado posterior se profundizará sobre la percepción de los espectadores al encontrarse con este tipo de obras escénicas.

Aunado a lo anterior, cabe mencionar que el teatro posdramático también se caracteriza por un marcado interés por: lo intercultural y etnológico relacionado con la globalización, el espacio y la dimensión auditiva (la voz, el sonido, la palabra hablada), la referencia a la ópera y la tragedia clásica. Reflejado esto en los trabajos que aquí se investiga:

“Algo que me gusta mucho hacer como director tiene que ver con categorías de desplazamiento en el espacio: es decir, cómo configura el ojo lo que está viendo y

cómo el ojo puede decidir qué ve primero y qué no ve. Entonces categorías como la simultaneidad, la repetición, las distintas velocidades es algo que me llama la atención, porque creo que el espectador tiene la posibilidad de decidir qué prioriza en su mirada [...]. En mi caso hay una búsqueda realmente importante sobre la experiencia del espectador, la experiencia digamos virtual del espectador, esto que tiene que ver con la mirada” (Rafael Paz, 30 años, director escénico).

También encontramos que el teatro contemporáneo se interesa por trabajar en y por espacios públicos, semipúblicos y el espacio urbano; con frecuencia se hace uso del video, internet, ordenadores, se desarrollan cuestiones teóricas sobre el escenario (a veces directamente teóricas), se propicia una especie de diálogo entre teatro y sociedad, donde hay todo tipo de combinaciones, reelaboraciones del trabajo documental, estética de la performance, acciones y actividades teatrales. Evidencias de esto encontradas en la presente investigación:

“Yo no quería que fuera nada más como ven a verme y ya vete a tu casa sino que yo quería que me dijeran algo, saber cómo se estaban sintiendo, si algo había quedado de lo que había hecho [...], quería dialogar porque siempre me ha gustado hablar un chingo entonces pues quería escucharlos” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

“[...] la idea con este tipo de teatro es que hablemos de lo personal, pero que también nos identifiquemos como individuos en un sistema social y cómo eso macro afecta lo micro y lo micro es un reflejo del sistema macro” (Valentina Freire, 35 años, actriz).

El teatro contemporáneo, así como el arte en general, pretende generar espacios concretos que den voz a la microcomunidad, más que afanarse por entrar en el mercado global, busca ocuparse de lo particular, de dar voz a lo singular, escuchar el entorno inmediato y crea a partir de ello, propone entonces nuevas formas de relación. Opina Lehmann (2010) que:

Las artes escénicas tratan más sobre la investigación en la vida cotidiana porque es la única que creemos conocer bien. Sus técnicas son más de la presentación que de la representación, más las del arte de exponer realidades y crear teatros de situación que la de representar ficciones dramáticas sobre ellas –aunque esta práctica no haya desaparecido completamente–.⁴⁸

Parece que el teatro contemporáneo y las artes en general, se han propuesto “constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente” (Bourriaud, 2008, p. 11), para ello representan menos y presentan más, hibridan lenguajes, suman a las minorías, se concentran en espacios inverosímiles fuera del edificio teatral clásico, más que inspirarse en lo social se inserta en la trama directamente, ya no se identifica a la obra de arte porque se vaya a un museo o a un teatro sino por el contexto que acompaña a lo que se está experimentando. Se apela a lo básico del encuentro: la mirada, la escucha y el contacto.

“Eso tiene este tipo de teatro también que es como muy vivo, entonces yo no sabía si Lina de repente iba a cambiar una frase y entonces siempre había un deseo de escucharla, de escuchar a Jaime, escuchar a Ricardo, y esa cosa yo nunca la había sentido en otro tipo de procesos, donde ya ah bueno pues tenemos el acuerdo que es el texto y tenemos el otro acuerdo que es trazo y entonces bueno pues ya apréndanselo, un poco más frío. Y entonces yo rescato que este tipo de construcción es mucho más viva, más... todo el tiempo está cambiando, hay deseo de escuchar y respetar al compañero y a la compañera y no se da nada por sentado” (Valentina Freire, 35 años, actriz).

Así pues, el arte contemporáneo, el teatro contemporáneo, no ha perdido su capacidad de metaforizar la realidad, pero también pretende incidir más que nunca en las formas de relación y en la construcción de un nuevo imaginario, ante todo se mantiene fiel

⁴⁸ *Ibid*, recuperado el 27/12/2020 de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/12/22/lehmann-diez/>.

a la verdad. Hoy, “...el arte sólo se define como un lugar de importación de métodos y de conceptos, una zona de hibridaciones”.⁴⁹

Si toda obra de arte es una *obra abierta*, es decir, como describe Umberto Eco:

[...] una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original (Eco, 1992).

Hoy, el artista promueve más que nunca la apertura de la obra de arte, esto es, intencionalmente apuesta a la libre reacción del que va a gozar de ella, hoy le interesa más que nunca que el espectador ponga en juego su singular modo de ver y sentir, que en interacción con el artista se construyan uno y mil sentidos de la obra de arte. Al respecto, podemos también sumar la perspectiva de Bourriaud, quien apunta que:

En el arte actual, "el que mira" debe trabajar para producir el sentido a partir de objetos cada vez más livianos, imposibles de delimitar, volátiles. Los códigos del cuadro presentaban un límite y un formato; hoy tenemos que contentarnos generalmente con fragmentos. No sentir nada es no trabajar lo suficiente (Bourriaud, 2008, p. 101).

Traducido esto a las puestas en escena nos encontramos con que:

“En “Peste en Buda. Modelo para armar”⁵⁰ el principal interés radicaba en que el espectador pudiera organizar su propia experiencia, [...la obra] son fragmentos de cosas que no necesariamente están ligadas, aunque pareciera que sí, y tú las puedes leer como tú quieras leerlas, entonces tú le das un ordenamiento ahí particular” (Rafael Paz, 30 años, director escénico).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 128.

⁵⁰ “Peste en Buda. Modelo para armar” fue un dispositivo dramaturgico también coordinado por Rafael Paz Camacho estrenado en 2014.

“No controlar, eso es otra de las cosas que he aprendido muchísimo, no querer controlar yo lo que le pasa al público, lo que le pasa al público le pasa al público, pero en la medida en que yo suelto mi propio control y me auto provoco más llega al público, porque una no está pendiente “ay cómo lo hago” [...] en mis primeros años sí estaba, por supuesto, pero ahora ya no está más” (Ángeles Marset, 52 años, actriz).

Es así como nos podemos encontrar con puestas en escena calibradas por una suerte de asociación libre tanto en la creación como al momento del encuentro con el público. Una exigencia que toca tanto a creadores como a espectadores.

Para concluir puntualicemos que lo posdramático ha sido la manera como la posmodernidad se ha manifestado con mayor ahínco en el teatro, con todas las precariedades y posibilidades que ello conlleva. Posdramático es un concepto que ha permitido describir lo que desde hace algunos años acontece cada vez con mayor frecuencia en los escenarios del mundo, pero ello no supone la extinción de formas más apegadas a lo clásico.

En definitiva no podemos aseverar que la nueva gran etapa de la humanidad es la posmodernidad, al menos no todos entramos en dicha categoría. Por mi parte, considero que estamos aun en la modernidad y que la posmodernidad, tal como lo definimos en líneas anteriores, es un espacio sobre la modernidad no una etapa posterior a ella, es más un tránsito hacia otra era, es más un momento *entre* periodos. En resumen, seguimos en la modernidad pero asomándonos a algo diferente, quizá la posmodernidad es el umbral *entre* mundos, el mundo moderno y el que ha de venir. El posdrama tampoco es ya la otra gran etapa del teatro, también es un *entre* que ensaya modelos de creación, que experimenta y abraza la incertidumbre.

“Esa es otra cosa interesante de este proyecto, que uno nunca sabe a dónde va a ir, y entonces uno tiene que abrazar la... como la pérdida, como el... naufragio, porque luego uno no sabe a dónde va” (Valentina Freire, 35 años, actriz).

CAPÍTULO III

POSMODERNIDAD: SU RELACIÓN CON EL GRAN OTRO Y EL DIRECTOR ESCÉNICO

“Hay un texto [que digo en la obra]: dios es un ser deforme y se ríe de mi y cuando lo tenga en mis manos lo voy a matar. O sea yo voy a matar a dios, entonces yo digo, si este personaje hubiera podido matar a dios, lo hubiera matado y si mata a dios aguas con la humanidad...”

Fátima Arias, 38 años, actriz.

La posmodernidad está tiñendo los escenarios tanto del saber como de la verdad, refleja el estado actual de la humanidad, al menos el de una parte de la humanidad. Como un reflejo, no es fiel a su objeto pues no deja de presentar distorsiones, pero sin duda sirve para figurarlo. En el teatro, como vimos, la posmodernidad se ha encontrado con lo posdramático, cuyo eje central es la ruptura con la estructura dramática, con el texto. Si bien no todas las puestas en escena se pueden clasificar como posdramáticas sí son una tendencia aun en países como el nuestro, denominado como “tercer mundista”.

Ahora bien, hay otro importante elemento de lo posdramático que vale la pena mencionar y que está directamente vinculado con el saber: la deconstrucción. Lehmann en su afán por definir lo posdramático recurrió a ciertas nociones de la filosofía como la de *deconstrucción* empelada por Jacques Derrida. Llevando esa noción de deconstrucción al terreno teatral y retomando los postulados de Lehmann, el teórico teatral P. Pavis menciona que: “[la deconstrucción es] la manera en que una puesta en escena se elabora y se deshace alternadamente ante nosotros. Una puesta en escena que marca e induce su propia fragmentación, que pone en evidencia sus disonancias, sus contradicciones, su descentramiento” (Pavis, 2016, p. 269). No son pocos los espectáculos, por ejemplo, que al finalizar la función invitan a los espectadores a hacer el *desmontaje* de la obra. En ese espacio creadores y espectadores intercambian impresiones, dudas, se retroalimentan, es como si cayeran todos los artificios del teatro y se les pusiera en las manos a los espectadores la posibilidad de intervenir directamente en la obra. En ese tenor:

“En algunas funciones ha habido desmontaje, en algunas escuelas sobretodo, y es bien bonito poder compartir eso con el público, abrirte a todas sus inquietudes y de alguna manera es una forma de asesoría que ellos me dan para que la obra siga creciendo, trato de irlo sumando y tengo muchas cosas que todavía quiero explorar con esta obra” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“[En el desmontaje] hablaban básicamente con las actrices y les preguntaban de su trabajo. Y la mayoría de las personas se sentían muy afectadas, todas habían comprendido y se comprendía claramente de qué estábamos hablando, no hubo alguien así que dijera no entendía nada” (Valentín Orozco, 62 años, director).

Vista así, la deconstrucción, o como aquí se refiere el desmontaje, es una oportunidad más para franquear la cuarta pared que antes dividía a creadores y espectadores, ya no se guardan con recelo los secretos de la creación sino que se les comparte. Esto también trae como consecuencia que director, dramaturgo, actores y espectadores se coloquen en una misma posición, las jerarquías quedan de lado y los roles llegan a ser ambiguos.

Y es que hay que destacar que uno de los principios rectores de la deconstrucción es el *descentramiento*, definido como:

Ya no se tiene un discurso global, un discurso de la puesta en escena al menos explícito y claro. El director ya no es el autor, el sujeto central que controla todo. El actor, el grupo entero, la tecnología y los medios ya no tienen que obedecer a un artista demiurgo.⁵¹

Entendido desde ese punto de vista, en el teatro posdramático se erigiría entonces un nuevo método de trabajo, uno colaborativo tanto en la producción como en la recepción, ya no recayendo sobre la figura del director la responsabilidad de la puesta en escena sino fungiendo más bien, cuando aparece, sólo como un coordinador. Esto es, la deconstrucción en lo posdramático implicaría, entre otras cosas, el descentramiento de la figura del

⁵¹ Ibid, p. 270.

director, para redefinirlo y absorberlo en pro del trabajo colectivo y dejando a la puesta en escena, como tal, en el centro.

En los trabajos escénicos sobre los que aquí se indaga ha sido evidente la transformación de rol del director y los nuevos modos de colaboración para la creación:

“Tuve un asesor, que me vio dos veces por internet, o sea realmente yo quería dirigirme, más bien, no dirigirme yo sino construir la propuesta escénica desde mí, pero si tomé asesor, un asesor que fue Juan Carrillo, él me vio por internet dos veces y ya, me asesoró, medio me asesoro porque pues no es lo mismo tenerte aquí que en internet. Eso y también presenté mucho la obra como a... lo compartí mucho, el proceso desde el internet, entonces pues todo lo que yo veía que me ponían también fue como una asesoría, y lo que me decían cuando iban a ver la obra, y me grabé muchísimas horas, todos mis ensayos están grabados” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“Fue digamos mi dramaturgia como actriz, cosa que en ese momento yo ni pensaba en la posibilidad de escribir yo y confíe y me entregué a que ella pudiera escribirlo y pudiera dirigirme también. Cosa que también aprendí mucho de la dirección, y hoy por hoy yo trabajo así con las actrices de mi compañía, de trabajar en equipo, trabajar 50 y 50, o 100 y 100, por decirlo, en esto de que la dirección.....Que la dirección no sea rígida, no sea algo tan meticulosa, sino que el artista tenga la posibilidad de transitar su viaje emocional con los recursos que tiene y que cada función también pueda haber un espacio de improvisación” (Angeles Marset, 52 años, actriz).

“Al replantear este modelo vertical y pasar a un modelo transversal, donde pudiéramos realmente como nutrirnos entre todas, todos los que éramos parte del proyecto, pues desde luego [...] es una gran potencia porque entonces puedes trabajar con personas que tienen grandes talentos, que pueden aportarle mucho al proyecto” (Rafael Paz, 30 años).

“Yo prefiero trabajar con personas, yo siempre he defendido que el teatro lo hacen personas, con personas, para personas y entonces pues sería absurdo que si yo pienso eso pues yo fuera el todólogo [...]. Y no porque me deslinde, a mi me parece que nos podemos conjuntar, porque yo sí puedo tener ideas [...] pero eso lo discuto con la gente que lo va a hacer y no para imponer lo que yo estoy viendo, lo que estoy pensando sino que ellos hacen una propuesta y vemos, finalmente hay un concepto, estamos contando la misma historia todos, entonces bueno pues veamos [...]. Y no porque exista un solo camino, sino justamente por eso porque estamos construyendo de muchos caminos, lograr llegar a un punto por todos esos caminos” (Valentín Orozco, 62 años, director).

“Humana fue un proyecto que estaba inspirado específicamente en la autorreferencialidad que tiene que ver con que el artista hable de sí mismo o haga una obra sobre sí mismo. Esto tiene digamos dos intereses, desde mi perspectiva como artista, [...] poder explorar la autonomía del artista en la historia del arte como tal y trabajar pues con lo que es Jess” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

Evidentemente las puestas en escena de la presente investigación probaron una manera distinta de creación en la cual la figura del director tomó un nuevo valor, no ya el de una voz incuestionable y rígida sino otra mucho más flexible, ubicada desde la horizontalidad antes que desde la verticalidad. Incluso la puesta en escena de la muestra más apegada al texto, jugó y criticó en su discurso dichos roles:

“La obra comienza cuando ella [el personaje] sale a recibir al público, pero entonces se da cuenta que ese día no llegó ni el dramaturgo ni el director, entonces hace pasar a los espectadores, [...] da tercera llamada y le dice al espectador: como hoy no está ni el director ni el dramaturgo hoy voy a hacer lo que se me dé la gana con esta obra, por qué, porque no están y porque ya estoy harta de que siempre me digan qué hacer [...]. Ella nació para ser una estrella, nació para ser vista, para brillar, no para estar sirviendo todo el tiempo a un par de hombres, o a esta gran figura masculina que históricamente ha sido así, el director o el escritor, y que representa una figura de autoridad que no hay que cuestionar, que dice lo

que se tiene que hacer, pone las reglas del juego y al cual pareciera que hay que servirle, porque parece que el teatro es hombre incluso, o sea “el teatro”, y es donde ella decide que no más, que esta es su historia” (Ricardo Robles, 30 años, actor, dramaturgo y director escénico).

Esta tangible realidad del teatro contemporáneo puede ser entendida como otro de los indicios de la incredulidad con respecto a los metarrelatos de los que habla J-F Lyotard con respecto a la posmodernidad, aquí la posición del dramaturgo y del director es cuestionada y transformada, pierde hegemonía y autonomía, sin embargo, parece que el actor y la actriz tienen más espacio para la creación:

“Sí volvería a trabajar así, es decir, si toda esta idea de teatro documental, de un teatro hecho a partir de... de ya no sólo de la ficción, de la idea del texto, de la ideal del personaje, del dramaturgo, sino más bien un teatro como que parta más bien desde otros puntos, necesidades, intereses, pues obviamente sí nos significa más, sí hay en esta obra una sensación de que uno sí pudo firmar, de que uno sí pudo contribuir, ser parte del proceso de construcción de discurso de la obra” (Valentina Freire, 35 años, actriz).

[¿Las actrices ponían bastante de su cosecha?] *Es que no se puede hacer de otra manera, al menos yo no sé hacerlo de otra manera [...], si alguien no se deja pues sí uno le impone, pero cuando hay creatividad y hay una propuesta y de verdad se está vivenciando un personaje pues entonces lo dejas fluir, por supuesto que ahí es la libertad de la actriz, la libertad de ella gestar y generar, de ella parir, o el actor parir”* (Valentín Orozco, 62 años, director).

“Cuando hay un director también me gusta mucho, me han dicho que soy una actriz como una seda, no cuestiono. [En cambio] cuando estoy haciendo mis cosas hay mucha cuestión, mucha, mucha cuestión, me pregunto a mí, porque no me queda de otra, quién me espejea. Pero si me dieran a elegir un solo camino: construir con el público, no tener director nunca más” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

Parece que dar un nuevo valor a la posición del texto y por ende del dramaturgo y director en el teatro contemporáneo ha permitido a los y las actrices experimentarse como verdaderos agentes activos en el proceso de la creación,⁵² pero desde luego esto les supone nuevos retos a nivel de formación. Si hay un nuevo amo en el teatro sería el llamado *escritor de escenario* que “se supone sea al mismo tiempo director y creador del conjunto texto-escena, y en consecuencia un híbrido, un atleta completo de las tablas y de las páginas, que (re)escribe sus textos bajo la luz de los focos del escenario” (Pavis, 2016, p. 272). Empero, esto es sólo una manera de llamarlo, ya que la figura del director es considerada demasiado logocéntrica. En el teatro contemporáneo se está apostando por modelos de organización horizontal o autorreferenciales, donde el sujeto, el actor, el performer, es el único responsable de todo lo que ocurre en la escena, si con alguien comparte la responsabilidad es ante todo con el público.

Así, la desaparición de los grandes relatos de los que habla Jean-François Lyotard también toca al teatro, hasta hace poco una de las formas de llamarlo era arte dramático, hoy el drama ha cedido terreno, más bien dicho, la estructura dramática ha cedido, pero no por ello el teatro ha desaparecido. Quizá esto que ocurre en el teatro más que una prueba de la posmodernidad es la manera como el teatro está dejando de relieve lo que percibe del mundo actual en contra de ella, es decir, que lo que aparece en los escenarios no es una mera consecuencia de la posmodernidad, entendido esto como una posición pasiva, sino más bien como su espejo viviente, posición activa, que encarama propuestas de acción al percibir los estragos que está dejando la posmodernidad. Al respecto menciona Bourriaud que:

No es la modernidad la que murió, sino su versión idealista y teleológica. El combate por la modernidad se lleva adelante en los mismos términos que ayer, salvo que la vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles. (Bourriaud, 2008, p. 11).

⁵² Profundizaremos sobre la poética de los y las actrices en otro apartado, véase capítulo IV.

No podemos negar que la posmodernidad puede representar el surgimiento de un *nuevo sujeto*, con todo lo que ello signifique tanto para el saber como para la verdad. El filósofo Robert-Dany Dufour considera que la posmodernidad implica, quizá, la destrucción del doble sujeto de la modernidad, el sujeto crítico kantiano y el sujeto neurótico freudiano, para erigir uno nuevo, el sujeto posmoderno (Dufour, 2007, p. 17). Quizá el arte está haciendo un llamado urgente a lo que aún queda del sujeto de la modernidad, está luchando, con sus propias armas, por encontrar la manera de modelar nuevos universos en los que el lazo social no se rompa a favor del mercado, el que parece ser el nuevo gran amo del sujeto posmoderno:

El sujeto ideal de la sociedad de figurantes estaría entonces reducido a la condición de mero consumidor de tiempo y de espacio. Porque lo que no se puede comercializar está destinado a desaparecer. Pronto, las relaciones humanas no podrán existir fuera de estos espacios de comercio. [...] El lazo social se convirtió en un artefacto estandarizado. [...] La realización artística aparece hoy como un terreno rico en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos. (Bourriaud, 2008, p. 7)

Por otro lado, al respecto de la posmodernidad describe Dufour (2007) que hoy el intercambio comercial tiende a desimbolizar el mundo, esto es, el llamado *neoliberalismo*⁵³ conlleva una alteración de lo simbólico y produce un *sujeto esquizoide*; éste es precario, acrítico y abierto a todas las fluctuaciones identitarias, dispuesto a seguir todas las ramificaciones comerciales. (Dufour, 2007, pp. 19-28)

Dufour considera que, si en la posmodernidad han caído todos los grandes relatos, todas las figuras de Gran Sujeto que se tenían en la modernidad, entonces sólo queda el sujeto con su total libertad, siendo súbdito de sí mismo, fundado su propio origen, si no hay un Gran Sujeto la referencia es solamente el yo. Sin mucho análisis esto podría sonar

⁵³ El *neoliberalismo* comprende como características principales el libre mercado, eliminar el gasto público por los servicios sociales, desregulación, privatización, eliminación del concepto de bien público o comunidad, tiende a reducir al mínimo la intervención del Estado (Vargas, 2007, p. 80).

incluso tentador y un objetivo ideal, empero, sólo consigue dejar al sujeto librado a la angustia, a la pura indeterminación y sin respuestas a las preguntas esenciales: “¿Por qué todo esto? ¿Por qué y cómo vivir?”⁵⁴

El mercado se ha propuesto como el nuevo Gran Sujeto sí, pero no logra responder a las cuestiones fundamentales y deja al sujeto librado a la falta de definición, a su angustia, produce un *sujeto esquizado*.⁵⁵ En la posmodernidad se repudia (*verwirft*)⁵⁶ el nombre del Padre, ese del que hablaba Lacan, y al hacerlo se pierde el “punto de capitón”⁵⁷ que funda al sujeto, y es que, la metáfora paterna crea una significación fundacional, se rompen las relaciones paritarias y se abre una fisura que da paso al sujeto. El mercado apela a lo paritario, relega el poder del Estado, aplaude la autorreferencia, ofrece múltiples objetos para supuestamente satisfacer el deseo, uno detrás del otro y todos tan inútiles enfrentando al sujeto a su angustia, una a la que ese supuesto nuevo Gran Sujeto no logra dar respuesta y ni siquiera consuelo, consecuencia: un sujeto esquizado, un sujeto que consume sin cesar, un ente en estado de a-sujeción, un loco, un sujeto posmoderno.

Si es verdad que la posmodernidad implica lo que describe Dufour, entonces el teatro también ha perdido a su Gran Sujeto que hasta hace poco se encarnaba en la figura del dramaturgo y/o el director, y las manifestaciones del teatro posdramático serían una consecuencia de esa caída, quedaría el sujeto-actor librado a la indeterminación y desde luego su arte se vería permeado por todas esas fluctuaciones. Esa es una manera de verlo, pero también existe otra posibilidad, si el sujeto posmoderno es un sujeto esquizado, entonces, los artistas contemporáneos tienen a favor su complicidad de antaño con la locura, lo que puede ser determinante para que sus creaciones sean verdaderos espejos y artefactos para sacudir a ese que se está configurando como el sujeto posmoderno, y

⁵⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁶ El vocablo galo “forclusión” (“repudio” o “preclusión” en castellano) es un término empleado por Lacan para describir el mecanismo propio de la psicosis (*verwerfung*), el repudio implica el rechazo radical de un elemento particular del orden simbólico (es decir, del lenguaje), y no cualquier elemento: el elemento que sostiene y ancla el orden simbólico en su totalidad (Cfr. Fink, 2009, p. 107).

⁵⁷ Expresión empleada por Lacan para dar cuenta sobre la metáfora paterna; el punto de capitón es, en la jerga de los tapiceros, un tipo de punto que se utiliza para asegurar un botón a una tela y rellenar un sillón o una silla, gracias al cual el botón y la tela quedan unidos en una relación mutua. Sería el punto que le permite a alguien asimilar la estructura del lenguaje (Fink, 2009, p. 124).

justamente lograrlo asumiendo con todas sus consecuencias el estado de sujeto-actor posmoderno. Por ejemplo, puede lo posdramático no ser un estancamiento o retroceso sino un punto de evolución del teatro; en ese sentido una de las personas entrevistadas en esta investigación ve, lo que ocurre en el arte contemporáneo como una señal de evolución, sin negar por ello el temor que representa:

“El arte contemporáneo también es arte, es un punto de evolución, aunque ya haya cambiado toda su configuración y la manera en la que se presenta al público o los propósitos, porque incluso cambia el concepto, ahora es un conjunto de símbolos que transmite conocimiento y eso ya es como qué “pedo”, puede ser muy subjetivo, y pues muy difícil de validar, porque ahora ya no lo dice alguien más sino que el artista dice sí es arte lo que yo estoy haciendo, porque yo lo digo [risa] y eso puede ser muy horr... puede ser muy fuerte, porque es una libertad justamente, antes otros te decían sí es arte, todos validamos que esto es arte, las academias, quienes lo compraban bla bla bla, pero de pronto ahora asumirlo asusta a las personas [...] hay una presión muy fuerte, pero es un punto de evolución” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

¿Es entonces la posmodernidad una condena o la señal de evolución? Es pronto para responder a ello con certeza, al ser hijos de nuestro tiempo no nos es sencillo asirlo. Las opiniones son diversas. Pero si ubicamos a la posmodernidad como un espacio entre mundos, entonces habrá que admitir que dicho espacio está colmado de posibilidades, es momento para replantear, redireccionar y afrontar lo que como humanidad hemos provocado. Como bien señala Dufour, estamos ante la presencia de un nuevo sujeto que está en proceso de construcción,⁵⁸ y ello es una oportunidad invaluable para el pensamiento, escribe este autor que:

Estoy obligado a comprobar que la trágica destrucción de ese hombre [*el sujeto moderno*] nos ofrece una especie de oportunidad inusitada. Nos encontramos, en efecto, en una situación excepcional para el pensamiento. Todo está de cabeza.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 122.

Hay que reconstruirlo todo, comenzando por una nueva crítica inteligente y una nueva comprensión del inconsciente.⁵⁹

Quizá como en el arte, habrá que crear integrando los estilos históricos más diversos dónde todo es posible, pero sin que el edificio se derrumbe, sin que la obra se caiga en mil pedazos. Y hay que reconocer que para que la obra no se caiga en mil pedazos, los artistas escénicos de esta investigación han recurrido a varios recursos, algunos aun muy apegados al teatro dramático, por ejemplo:

“Yo por el contrario para poder proponer estas dramaturgias [contemporáneas], para poder dirigir tengo que recurrir a la parte esencial de la convención para no perder al espectador [...], desde la dramaturgia rompo tal cosa o rompo tales estructuras, pero desde el ámbito del espacio, del diseño del espectáculo y desde la conceptualización regreso a los elementos básicos como lo es el uso de las convenciones escénicas, los rompimientos de acciones, la entrada y salida de la ficción, los niveles de ficción, el ámbito de lo presentacional frente a lo representacional” (Ricardo Robles, 32 años, actor, dramaturgo y director escénico).

“Y yo creo que en este punto, con estos modelos de teatro es... haber, sí es necesario un director, pero que organice, que organice los hallazgos, que organice ciertas cosas que uno como actor pues no puedes estar en todos lados, y sí es necesario también alguien que organice la escritura, en ciertos sentidos, pero estos nuevos modelos de teatro sí dan como para que el actor eventualmente no necesite de un director o no necesite de un director en un primer proceso, o que no necesitemos necesariamente a un dramaturgo que venga y nos escriba una obra y nos diga qué personaje soy, sino más bien construir las historias, los personajes, el discurso desde otros sitios” (Valentina Freire, 35 años, actriz).

“Estuvimos articulando una dramaturgia paralela a la dramaturgia de Hasam, cuando la tuvimos pasamos como a la hibridación y empezamos a insertar ciertas

⁵⁹ *Ibid*, p. 231.

cosas que nosotros habíamos dicho a lo largo del texto. Mi intención era que esta obra tuviera dos líneas narrativas: una donde contara la historia y otra donde contara una especie de postura política de la compañía y que de alguna manera nos sirviera para poder visibilizar la problemática de género” (Rafael Paz, 30 años, director escénico).

Entonces, primero, respecto a esa figura del Gran Otro en el teatro, antes encarnado por el dramaturgo y/o el director, hoy no podemos decir que se haya diluido por completo, al menos no hay evidencia de ello en las puestas en escena de la muestra de esta investigación, sino que más bien ha adquirido otras posiciones y niveles de influencia. De hecho, en varios de los trabajos aquí revisados sí existe aún un nombre que aparece como director o directora, pero por lo dicho por los implicados en el proceso, esa posición ya no tiene el mismo poder que antes y ahora funge más como un coordinador; en otros casos no se habla de director pero sí de asesores, o se apela a la retroalimentación explícita del otro, a veces el público.

En segundo lugar, tanto en la creación como en la presentación, estas puestas en escena han ido contra corriente en cuanto a las leyes del mercado, esto es, a las leyes del Gran Otro de la posmodernidad, es decir, haciendo todo lo que no se debería hacer para producir ganancias: funciones a pocos espectadores en espacios independientes; entradas a bajo costo; reciclaje de materiales; procesos largos de trabajo; escasos recursos para producción; pocas personas realizando múltiples tareas; sin empleados sino con miembros activos y comprometidos con los proyectos.

Al menos por lo encontrado hasta el momento no podemos decir que el arte teatral se esté dejando sencillamente arrastrar por la posmodernidad. Se está creando de manera diferente y experimentando más que nunca. El teatro continúa siendo un contrapunto del sistema imperante y sigue espetando al mundo las verdades que no quiere escuchar. Como bien señala el psicoanalista Luis Tamayo:

Lo verdadero no es algo a ser explicado, no conoce argumentos ni razones. Irrumpe. [...] Es en el arte donde siempre se conservó esta manera de entender la verdad: un cuadro no tiene explicación, tampoco un poema, pero en ellos la

verdad se revela de manera abrupta y directa a aquellos que están dispuestos a enfrentarla. (Tamayo, 2002, p. 66)

Hoy los espectadores son convocados para enfrentar esas verdades desde una posición distinta, se les exige más que nunca: no sólo contemplar, ahora forman parte de esa realidad, y tienen mucho de la gran ficción de la posmodernidad... aunque no todos están dispuestos a enfrentarla. El arte como la locura rompe con lo establecido y como hoy impera la hegemonía del mercado, entonces el arte, y en particular el teatro, rompen con esas leyes y buscan nuevas formas, porque si el sujeto posmoderno es un sujeto esquizado, el teatro sabe que el arte es lo dionisiaco... aunque también lo apolíneo.

Habría que detenerse a reflexionar sobre si es poésis o locura lo que aparece en galerías y escenarios, una locura derivada del sujeto esquizoide de la posmodernidad. Habría que ser cuidadosos puesto que el arte suele espetar verdades que no se quieren oír y la mejor forma de silenciarlo es denigrarlo, marginarlo, acusarlo de no ser arte sino sólo locura.

Lo cierto es que la llamada posmodernidad enfatiza cierto estado de desorientación del sujeto; los límites parece que se están desdibujando. Bien podría entenderse a la posmodernidad como una especie de síntoma y si eso es así, “[...] el síntoma no es a extirpar, es a descifrar, a leer. Los síntomas nos obligan a mirar la verdad que encierran”,⁶⁰ sólo así se puede “pasar a otra cosa” (Allouch, 1984, p. 9). Desde tal perspectiva, el arte nos estaría obligando a mirar la verdad que encierra el sujeto posmoderno y así, por lo menos, aspirar a avanzar hacía algo diferente.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 5.

CAPÍTULO IV

POÍESIS, LOCURA Y VERDAD

“Confiar en mí, en mi ser, no en mi personalidad en mi ser, [para ello] mi pareja perfecta, la señorita incertidumbre y el señor inconsciente, estoy tan enamorada de esa pareja, aprender a vivirla y permitirse la incertidumbre no es tarea simple para nada, pero me pasa por ahí [en el escenario], por confiar y por divertirme con esos espacios que no controlo, porque confío en lo que está incorporado, entonces para qué lo voy a seguir controlando si ya está. El ojo vigilante del actor uno no lo pierde porque si no uno estaría desquiciado, o sea confiar en eso, confiar [...], es una gran tarea”.

Angeles Maset, 52 años, actriz.

En un mundo en transición, cercado por la modernidad y la posmodernidad, habitado por el sujeto neurótico freudiano y cada vez más por el sujeto esquizoide del que habla Dufour, el arte continúa develando la verdad ocultándola, se coloca en lo cotidiano y con lo cotidiano, buscando una rendija y siendo una rendija para colar la verdad pese a ese nuevo Gran Otro que no cesa de producir y comercializar objetos. El arte continúa su labor en un lugar inmerso en lo cotidiano, pero al mismo tiempo fuera de él, en una zona diferente al mundo de la realidad y a la vez tan involucrada con ella que la revela.

Empero, como dice el refrán “no todo lo que brilla es oro”, no todo lo que tiene la etiqueta de arte necesariamente lo es, muchos pueden expresarse a través del medio que quieran, pero aunque el arte es expresión no toda expresión es arte; en particular en este nuestro presente palpitante que tanto apela a la autorreferencialidad, que rompe cada vez más con los lazos sociales, en ese tenor cualquiera puede decir que su obra es arte, ya no necesitaría a otro que valide que eso es así, se bastaría a sí mismo, y en nombre del arte puede exponer a otros, someter a otros a una experiencia que lejos de ser artística se torne agresiva, invasiva o en el mejor de los casos sólo intrascendente. Con esto no estoy afirmando que todos aquellos que apelan a dichas categorías estén lejos de lo artístico, claro que no, puede que sí lo sean, pero no podemos negar que es una bandera que se puede emplear para justificar la mera locura, la mera expresión sin poíesis.

Distinguir entre qué es arte y qué no, es un terreno escabroso y siempre polémico, pues además hay una delgada línea entre la locura y el arte; de alguna manera en ambos casos algo de la verdad queda de relieve, quizá por ello puede ser fácil confundirse, pero cada cual posee tintes muy particulares para develar la verdad, es justo ahí donde radica la esencia de la una y del otro. A propósito de la verdad en el arte y la locura, el psicoanalista Luis Tamayo en su libro “Del síntoma al acto” apunta que ésta acontece como *alétheia* sí en el arte, pero no sólo ahí:

La experiencia de la locura no es sino otra de las manifestaciones de dicha verdad irruptiva, explosiva, horrorosa. Horrorosa para aquella humanidad que no está dispuesta a descifrar sus rasgos, a leer la razón de su sinrazón. Porque la locura constituye una escritura de aquellos elementos que la humanidad aún no entiende de sí misma, es un texto en busca de un lector (Tamayo, 2001, p. 66).

En ese sentido, tanto en el arte como en la locura la verdad irrumpe, se muestra ocultándose, develando al ser, pero en el primero lo hace de manera privilegiada, mientras que en la segunda lo hace desde el horror, de ahí que la experiencia de lo uno y de la otra sea significativamente distinta. Lo privilegiado del arte ha sido asociado durante varios siglos a la belleza, sin embargo, en particular en el siglo XX, el concepto de belleza fue sometido a varios cuestionamientos, autores como Theodor Adorno (1903-1969) postulan que el arte no se agota con el concepto de belleza, así, aún lo feo u horroroso puede ser artístico. Por su parte Martin Heidegger, entiende a la belleza como un modo de ser de la verdad (Heidegger, 1988, p. 90); desde aquí también lo feo o grotesco puede ser bello si es verdadero. En este estudio entendemos a lo bello tal como lo señala Heidegger, es decir como un modo de ser de la verdad. Si nos atenemos a dicha lógica, la locura en tanto verdadera es bella, sí, pero aún faltan otras piezas para que ahí pueda decirse que hay arte.

Antes de seguir recordemos la distinción entre saber y verdad, para que entonces nos resulte más claro el valor de esa verdad espetada en la locura y poetizada en el arte. Pues bien, tengamos presente que la ciencia en su afán por explicar, predecir y alterar el mundo apela a la exactitud, a la metodología, a la corrección, y en nombre de ello tuvo que desmarcarse de la verdad, acumula saber pero no puede acceder a la verdad, pues ésta

implicaría una verdad absoluta y tal no se admite en el preciso y riguroso ámbito científico. Al respecto describe el psicoanalista B. Bonoris que:

La ciencia moderna forcluyó la verdad del campo del saber y produjo un sujeto dividido entre saber y verdad. [...] La forclusión de la verdad es, al mismo tiempo, la incompletitud intrínseca del saber, aquella que aloja al sujeto como su efecto necesario. La ciencia levantó un muro entre la verdad y el saber. [...] Para la ciencia no hay una verdad indiscutible o una creencia inatacable. El saber científico nunca toca a la verdad. (Bonoris, 2019, pp. 25-26)

Entonces, la ciencia renunció a la verdad para acceder al saber, y vaya que su labor ha rendido frutos, más que un saber se puede hablar de saberes, la ciencia ha posibilitado y garantizado en gran medida la supervivencia del ente humano, aunque también ha supuesto pérdidas y costos difíciles de pagar. La influencia apabullante de la ciencia logró incluso ser el eje rector para definir al sujeto de la llamada modernidad: el sujeto de la ciencia. De cualquier manera, la alianza entre ciencia y saber no implica que el ente humano deje de tener posibilidad de toparse con la verdad, quedan otros caminos, entre ellos la locura y el arte.

Respecto al arte, Heidegger quién, como hemos visto, indagó a detalle sobre su esencia, afirmó que:

La obra de arte abre a su modo el ser del ente. Esta apertura, es decir, el desentrañar la verdad del ente, acontece en la obra. En la obra de arte se ha puesto en operación la verdad del ente. El arte es el poner en operación la verdad (Heidegger, 1988, p. 68).

Así pues, al ser contempladores de la obra de arte, entramos a formar parte de un mundo, uno sostenido por la obra y a la par capturamos, mejor aún, experimentamos la verdad del ente.

El filósofo Peter Sloterdijk en su obra “Sin Salvación”, donde indaga acerca de la obra de Heidegger, menciona que:

En torno al hombre, todo se convierte en mundo, más no porque el hombre sea un dios de empírico incognito [...] sino porque su posicionalidad es monstruosa y porque la capacidad del hombre para la verdad se revela como su dote más inquietante y peligrosa. [...] Convertirse en mundo significa desvelarse de manera relevante para la verdad (Sloterdijk, 2011, p. 108).

Esa dote especial del hombre es sin duda su ingrediente secreto y central para erigir mundos: la verdad. Pivote sobre el cual se levanta la civilización del ente humano. Posición desde la cual la ciencia pudo desmarcarse y partir hacia el saber. Lugar al que el arte, con sus distintas manifestaciones, se mantiene fiel.

Pero cuando esa verdad no está enmarcada por lo artístico puede irrumpir desde el horror, produce angustia, camina buscando, como el arte, un lector, pero ese encuentro suele tener un tinte más bien sufriente. En el loco yace la verdad prácticamente en estado puro, la verdad de la locura implica: “...desde el punto de vista general, la locura espeta a la humanidad todas sus verdades. Desde lo particular, la locura cifra una verdad subjetiva” (Tamayo, 2001, p. 67).

Lo privilegiado del arte consiste en conseguir poner en operación la verdad del ente y convidarla a los espectadores, abrir para ellos “un mundo y hacer la tierra” como diría Heidegger. La obra de arte soporta la verdad y al hacerlo produce el goce artístico tanto individual como público, la obra de arte es bella porque pone en operación la verdad y ésta es fijada mediante la forma. La verdad de la locura no consigue asirse a una forma, o lo hace pero no logra patentar un mundo que puede ser visitado por los otros, la verdad de la locura no alcanza a librar las resistencias del espectador; ya lo decía Freud (1976b) el arte del autor puede llevarnos incluso a gozar de caracteres anormales en el escenario, es su arte el que podrá sortear resistencias y procurar placer. (p. 282)

Ese arte del autor del que habla Freud bien puede traducirse específicamente mediante el concepto de la poésis (acción de crear más el objeto creado), cuya función principal es la instauración otológica, lo que significa poner a existir un mundo y con él un acontecimiento y un objeto, emerge así la verdad. “El teatro sabe. El teatro teatra” (Kartun, 2010, p. 104, cit. por Dubatti, p. 21) es decir, el teatro pone en operación la verdad, teatra a

través del cuerpo del actor quien produce poésis mediante acciones físicas y verbales y lo hace en interacción con otros elementos como las luces, sonido, utilería, vestuario, etc. Es la poésis la que consigue sortear resistencias y procurar placer, es la que hace del teatro un acontecimiento artístico y no sólo de expresión. El arte implica un saber, sí, pero es ante todo develación de la verdad, una especie de saber, pero con la verdad, privilegio éste que comparte con el psicoanálisis, aunque sus medios sean otros, privilegio que la ciencia no puede darse. En el teatro es el actor quien encarna ese saber con la verdad.

Los siguientes comentarios, tanto de creadores como de espectadores, sirven para ilustrar lo antes señalado:

“La obra para mí es un acontecimiento humano de investigación, para mí las obras de teatro no solamente son puestas en escena sino que son espacios en donde yo puedo investigar sobre ese tema, y la investigación es tal que mi cuerpo lo investiga, es decir, no solamente leo e investigo sino que mi cuerpo lo investiga, mis emociones lo investigan y asumo ese aprendizaje”. (Fátima Arias, 38 años, actriz)

“Nos propusimos un proceso sin tiempo para entrenarme y empezar a testearme yo como actriz para poder aprender a transitar distintas energías desde el cuerpo, para eso fue un proceso de mucho autoconocimiento, donde empezó a aparecer en mi vida la bioneuroemoción [...] empecé a estudiar cómo funcionan las creencias autolimitantes, cómo funciona el inconsciente, el patrón transgeneracional y me empecé a enamorar de todo eso que no tenía conocimientos”. (Angeles Maset, 52 años, actriz)

“No me acuerdo de muchos detalles de la obra, pero me acuerdo de cómo se conectaba con aspectos de mi vida, y que estaba yo maravillado porque había aprovechado al máximo el escenario que tenía, porque su caracterización era muy buena; los dos elementos para mí más importantes en el trabajo teatral es el trabajo escénico y por supuesto, de manera especial, el que tiene que ver con la formación del personaje. Entonces a mí me gusto mucho”. (Ernesto Ayala, espectador “Exorcismo de Mujer”, psicólogo y locutor)

“De esa obra me llamó mucho la atención... El movimiento del actor principal, aparte de lo que se trata la obra, me llamó muchísimo la atención la forma actoral del personaje central porque está actuando, pero hace unos movimientos corporales tan pero tan bonitos...”. (Lilia González, espectadora “Susana”, ama de casa)

La poésis encarnada en el cuerpo del actor en interacción con otros elementos, sostenido por cierto saber, consigue librar las resistencias, patentar un mundo en el que la verdad se muestra ocultándose. Los espectadores pueden experimentar el mundo que se abre ante ellos y gracias a ellos, pues el espectador es parte fundamental de la obra de arte, que sólo es tal hasta que se encuentra ante el contemplador.

Por su parte, la locura expresa, sí, porta la verdad, sí, pero no consigue la poésis, no logra patentar un mundo que otros pueden visitar con él y experimentar así dicha verdad; la mera locura enciende las alarmas para las resistencias. Hace falta que ante esa locura se coloque un oído atento, capaz de captar y leer ahí la verdad que contiene, para así darle un nuevo sentido y significado, labor esta que el psicoanálisis conoce muy bien, puesto que “...la experiencia analítica descifra, lee el síntoma y ello permite esclarecer una verdad emergente-oculta, “medio dicha”, “que se muestra ocultándose”. [...] El análisis no persigue bienes, está a la caza de la verdad” (Tamayo, 2001, pp. 14-21).

En tanto la verdad acontece desde la obra, ésta la soporta, no hace falta que deba ser explicada, “entendida”, ahí aparece, se muestra ocultándose, se revela a aquellos espectadores que están dispuestos a enfrentarla. El arte del autor, como diría Freud, consigue procurar cierto placer a los espectadores, es sólo eso lo que puede poner algún límite a aquello que se presenta en el escenario, pero si el arte del autor consigue escamotear las resistencias éste se sentirá seguro para experimentar la verdad que ahí se devela.

Evidencia de esto queda de relieve en lo que mencionan algunos de los espectadores entrevistados para este estudio:

“Pues yo siento que si algo está bien hecho me puede emocionar, independientemente que si estoy ahí [cerca del escenario], pero si algo está bien hecho y uno tiene como la apertura de ir a experimentarlo, a emocionarse, pues yo creo son dos de las cosas que se ocupan para que te queden, ya si uno quiere aprender u otras cosas es aparte, pero en cuanto a sentirlo, siento que con que esté bien hecho aunque a uno no le llame mucho la atención o sí le llame mucho la atención ahí está la clave, y lo que vi tenía eso” (Cuitlahuac Ascencio, espectador de “Humana”, docente)

“[La obra Exorcismo] Me impresionó [...]. Se me hizo un trabajo muy ágil, un trabajo muy bien hecho, aprovechaba muy bien el escenario, o sea su trabajo escénico estaba bien hecho, el personaje estaba muy logrado, el personaje era como si fuera ella misma porque estaba de verdad muy logrado...” (Ernesto Ayala, espectador de “Exorcismo de mujer”, psicólogo y locutor)

“Yo desde mi concepto de psicología lo entendía perfecto y me pareció que era una buena obra, o sea un... o sea hijole, a veces lo que me sucede con las obras es que no sé si todo mundo sea capaz de entenderlas o no, pero a mí de forma personal me pareció una muy buena obra, y además en el caso de Jessi muy buena actriz, muy comprometida con su trabajo, haciendo su mejor trabajo, entonces sí recuerdo la obra con esa sensación de haber visto algo inteligente y bien hecho”. (Fátima Contreras, espectadora “Humana”, psicóloga)

“Desde que estuve dentro de la obra [Susana] yo estuve llorando [...], de veras en esa obra fue tanta la conexión, el buen trabajo actoral que tuvieron... que era tan real, tan real esas escenas que me conmovió” (Lilia González, espectadora de “Susana”, ama de casa)

Los testimonios de estos espectadores dan cuenta de la disposición, apertura y emociones que pudieron tener en las puestas en escena de las que formaron parte, gracias en gran medida “al trabajo bien hecho”, “al buen trabajo actoral”. De hecho, si nos

hundimos en las raíces de la palabra arte, ésta proviene del griego τέχνη (téchne) que implicaba:

Un modo de hacer [incluyendo en el hacer, el pensar] algo. Como tal "modo", implicaba la idea de un método o conjunto de reglas, habiendo tantas artes como tipos de objetos o de actividades y organizándose estas artes de una manera jerárquica, desde el arte manual u oficio hasta el supremo arte intelectual del pensar para alcanzar la verdad (y, de paso, regir la sociedad según esta verdad). (Ferrater, 1965, p. 143)

Por tanto, hay un componente manual que ya los griegos destacaban con la palabra arte y que ahora, los espectadores a su manera también vinculan con la experiencia artística, ese “bien hecho”, ese “buen trabajo actoral” habla por sí mismo de dicho elemento. Pero ya como los mismos griegos se percataron el arte en las, entonces, denominadas bellas artes, implica sí un hacer, un hacer que implica cierto pensar, pero aunado a ello hay algo más, implica una hechura pero se distingue de otros productos, ya que “...la obra de arte es en verdad una cosa confeccionada, pero dice algo otro de lo que es la mera cosa” (Heidegger, 1988, p. 40). Ese algo más es justamente poner en operación la verdad del ente, en ese sentido:

La instalación de la verdad en la obra es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. La producción por consiguiente coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera que únicamente el producto alumbra la patencia de lo patente en que se produce. Cuando la producción trae consigo la apertura del ente, la verdad, el producto es una obra. Tal producción es la creación.⁶¹

Aquí se hace referencia a la poíesis entendiéndola como la acción de crear más el objeto creado, que para el caso del teatro es de naturaleza temporal y efímera, el teatro hace un uso poiético de la teatralidad. Las obras de teatro son producción, creación efímera que

⁶¹ Ibid, p. 98.

pone a existir entes y al hacerlo los devela. “El ser poiético del teatro revela el ser no poiético de la realidad y, a través de ésta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real” (Dubatti, 2011, p. 46).

Rastreando evidencia de esto en las entrevistas realizadas, encontramos:

“El arte es una manera de perpetuar la existencia y es muy subjetiva, personal y particular del autor, es una manera de expresar, de gritar sentimientos, emociones, vibraciones y de dejar de alguna manera huella tangible de algo que de momento no podemos tocar, ver, oler, expresar. Entonces con esta puesta [“No es temporada de flores”] a mi me invito a reflexionar en el egoísmo que tenemos a veces como seres humanos, entonces no estaba muriéndome de la risa, estaba muy concentrada tratando de entender los mensajes”. (Leticia Domínguez, espectadora de “No es temporada de flores”, dentista y microempresaria).

“[En Exorcismo de mujer] Se me hizo muy rica la forma en que va haciendo sus cambios en cuanto a las emociones que va manifestando, también eso me gusto mucho, porque es como la vida misma, o sea un mismo día no podemos estar de una sola manera, entonces esos cambios en su personaje a mi me gustaron muchísimo. [...] He visto otros [monólogos] y se nota que les cuesta un trabajo enorme, no, a esta mujer realmente se le daba, fluía en el escenario y era así, como la vida misma, y lo que nos iba planteando, y lo que nos iba compartiendo pues era la vida misma. Entonces me gustó muchísimo porque al mismo tiempo que vas viendo te vas acordando de cosas que a ti te pasaron”. (Ernesto Ayala, espectador “Exorcismo de Mujer”, psicólogo y locutor).

“Hubo mucha tristeza [en “Susana”], esa obra fue una tristeza muy muy grande y me hizo recordar a la persona que conocí que murió de cáncer, entonces me dio mucha tristeza, por eso fue también mi llanto en esa obra porque me invadió la tristeza”. (Lilia González, espectadora “Susana”, ama de casa).

“También [me gusto que sentí] la valentía, siento que ahorita nos falta como sociedad ser un poco más valientes, entonces creo que la obra me transmitió mucho ese, no sé si ese valor o cómo llamarlo, pero la valentía, fue mucho de valentía, hasta uno ahí dentro se sentía más valiente que antes de entrar.”
(Cuitlahuac Ascencio, espectador “Humana”, docente).

La poésis trae a la presencia entes que son más verdaderos que reales, entes que contienen las verdades que la realidad no alcanza. No son mera imitación de la realidad, en todo caso esa imitación poiética tiene la cualidad de transformar en otro para traer a la presencia el verdadero ser de lo que refiere. Ante la poésis los espectadores pueden ser remitidos a su propia realidad, pero también a tocar otros aspectos de sí aunque no logren articularlos del todo, no hace falta que tenga una explicación, es un acto, una experiencia de un mundo otro verdadero. Encontramos, por ejemplo:

“[El público] por ahí no sabe lo que le pasó o si se identificó, en “Exorcismo” puntualmente había una gran identificación, era casi imposible que no se identificaran las mujeres en alguna de las escenas, pero al margen de eso yo creo que era tan fuerte el espejo, tan fuerte como iba al inconsciente que mucha gente se emocionaba, y me ha dicho “no sé por qué lloro tanto, no sé por qué me reí tanto, pero sé que me llego al corazón, pero no sé por qué” y después por ahí les caen las fichas a esas personas, vaya a saber”. (Angeles Marset, 52 años, actriz).

La verdad irrumpe, desoculta al ser, cuando estamos ante ella podemos dar cuenta de su presencia a través no sólo de las palabras pues éstas no siempre pueden traducir del todo lo que se experimenta. Hay en la experiencia artística cierto placer, pues la obra contiene las verdades que el espectador no contiene, las muestra ocultándolas, las soporta y al hacerlo evoca a los entes a los que refiere y los torna más reales. Los entes del teatro son efímeros, pero dejan huella en el cuerpo de los espectadores, pues una vez que se experimenta la verdad ya no se puede volver a la realidad de la misma forma, algo cambia, algo se modifica, la realidad es otra.

Ahora bien, los artistas entrevistados para esta investigación quizá conozcan o no la discusión teórica en torno a lo que el arte implica, pero lo que destaca es que espontáneamente lo intuyen y lo dejan de relieve en su discurso y desde luego en su hacer, en su manera muy particular de poetizar. En ese tenor:

“Me doy mis tiempos porque me gusta explorar mucho el viaje emocional del personaje, para poder caminar por el ser y no el actuar. Y eso requiere de muchísimo trabajo, muchísima entrega, de mucha paciencia conmigo misma”.
(Angeles Marset, 52 años, actriz).

“El mono chiquito [elemento de utilería en la puesta en escena] es ese ser humano que somos nosotros, lo tenemos en las manos y empieza ahí el texto que lo que intenté que dijera es que nada está dicho, que todo se reconstruye continuamente, que somos más de lo que nos han dicho que somos [...] y que las posibilidades son infinitas del ser”. (Fátima Arias, 38 años, actriz).

Pretender una traducción fidedigna de cómo han hecho estos y estas artistas para poetizar en su obra, sería absurdo, pues se ponen en juego muchos elementos, algunos de ellos inconscientes y no es el objetivo de esta investigación traducirlo paso a paso. Empero, podemos mencionar algunos ejemplos de lo que conscientemente estos creadores y creadoras enuncian como su metodología y/o estrategias para poetizar su obra, es decir, cómo hicieron para lograr ese “trabajo bien hecho” del que hablan los espectadores, cabe aclarar que no es tampoco una descripción detallada del significado de cada elemento de las puestas en escena, es sólo una muestra sobre el *cómo* del trabajo en la creación artística que aquí se investiga:

“Pues una vez que a mí ya me sedujo el texto, que ya fui seducido por los personajes, trato de entrar en ese universo, de entrar en esos momentos y ahí pues me voy a la música, trato de ir, de entender la época, qué música representa esta escena, a este personaje, entonces trato, leo, investigo, bueno de dónde viene, buscó, de qué está hablando pues voy investigo, leo y ando picando por todos lados, me lleno como de muchas cosas, sí, me saturo y después de eso va uno

depurando y a mí me parece que ese momento en que se depura, en que se decanta es cuando te confrontas ya con los actores en la escena, entonces ahí empieza a cuajar todo esto, empieza a cuajar la música, te empiezas a dar cuenta que esa música no era, no, que tenía que haber sido otra y entonces empiezo a escuchar y a llenarme de más música, ahora pues como me gusta escuchar música identifico rápido o más o menos rápido “no está no es”, “tiene que ser por este lado”, entonces ahí voy y recurro o a mi acervo o me meto al internet y empiezo a buscar, a ver qué puede ser”. (Valentín Orozco, 62 años, director).

“Para mí es importante encontrar palabras que me detonan la curiosidad, o frases que me detonan la curiosidad, yo tengo el habito de encontrar frases, palabras y las escribo y las pego en mi habitación y luego por eso la tengo toda despintada porque las arranco y se le cae la pintura, eso lo hago desde hace muchos años, creo que desde que era niño, entonces a partir de ahí encuentro conceptos que me mueven y trabajo con ellos”. (Ricardo Robles, 32 años, dramaturgo, director y actor).

“Primero yo definí como, no como, definí barreras, porque esa era mi sensación como que yo estaba... pues llena de barreras, de prejuicios, como de romper ciertas barreras. [...] Entonces fue simbolizar cada una, metaforizar cada una, construir cada una a partir de, yo me puse la... me di el permiso de decir voy a recurrir a cualquier elemento que no sea solamente el teatro [...], el arte puede ser interdisciplinario, entonces me voy a dar el permiso de recurrir a otras formas de arte. [...] También me encontré en un libro con la interactividad, [...] en otro con los accionistas vieneses [...], con la instalación. Y poco a poco se iban combinando los elementos”. (Jessica Zambrano, 24 años, artista escénica).

“Este proyecto buscaba un poco como la exploración con la imagen y con los elementos plásticos que componen la escena, sobretodo porque yo siempre he estado interesado en eso [...]. Juntando estas dos líneas decidimos construir un proyecto que se llamaba “Policromía dramaturgica”, que consistía en montar dramaturgia contemporánea principalmente de mujeres jóvenes de diferentes latitudes, y que cada una de las puestas en escena tuviera una línea de color

establecida y clara, una paleta de colores establecida. Esos colores se determinaban por diferentes razones, una podía ser por la aproximación que nosotros como equipo tuviéramos con el texto [...], otra podía ser el análisis o las lecturas que hiciéramos sobre la obra y dependiendo de lo que arrojara esa investigación determinábamos el color. [...] Ese tipo de nociones nos ayudaron a ir decidiendo que color le otorgábamos a cada obra.” (Rafael Paz, 30 años, director).

“Lo que se me ocurrió fue por internet abrir una comunidad de Facebook y decir miren “yo estoy haciendo una obra que se trata de esto, esto es lo que he averiguado, surge de esta pregunta y me gustaría a quien guste que me compartieran sobre sus sombras, las sombras son “tatata”, y ustedes me pueden enviar, platicándome y yo con ese material voy a hacer la dramaturgia, todo está como resguardado, no diré nada que ustedes no me permitan decir, y a todos los participantes les voy a enviar la dramaturgia”, [...] y pues resulta que sí, hubo más o menos 17 participantes, de ahí en más me mandaban frases o así [...], me mandaron fotografías, algunos me hablaron por teléfono [...]. Entonces ya que cerré eso, fue analizar qué había en todo eso, vi que se repetía como una ansiedad sexual [...], en general eran ansiedades las que me enviaron, se repetía como las sustancias químicas: drogas, abuso de drogas y la otra que se repetía era no sentirse amado, había como un dolor muy grande [...], y algunas otras cosillas y entonces dije bueno pues de esto voy a hacer mi obra. [...]. Hay textos literales que yo mencionó que son de aquellos que me lo enviaron, o sea yo dije voy a meter todo lo que me mandaron, todo, todo, todo, unos se convirtieron en imágenes, otros se convirtieron en otras cosas y otros son textos casi igualitos”. (Fátima Arias, 38 años, actriz).

En esas distintas formas de poetizar destaca que en general parten de un concepto, conceptos o temas de interés, luego dan paso a un proceso de investigación tanto teórica como experimental con ejercicios y actividades que involucran ya al cuerpo de los actores y actrices y posteriormente buscan traducirlo en elementos concretos en la puesta en escena ya sea en la música, utilería, vestuario, escenografía, movimiento y presencia del cuerpo de los

actores y actrices. Al ser teatro contemporáneo no percibimos que las decisiones de cada uno de esos elementos sean unilaterales, es decir, no vienen únicamente desde la figura del director y mucho menos es inapelable, por el contrario, queda de relieve que se procura el consenso, el diálogo entre los involucrados; aun donde se trata de monólogos se da la construcción colectiva y se insta a la creatividad de cada sujeto. Así:

“Le dije al músico que compusiera la pieza pensando en ese ser que ya no está en este plano y que tu música quiere conectarse con ese ser, me hizo como una cosa muy profunda, oscurona” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“[Lo que pongo en escena lo discuto con la gente que lo va a hacer], al hacerlo de esta manera me parece que me educo, no, porque puedo estarlo viendo mal, puedo estar mirando hacia otro lado y viene alguien que me dice no, no, no, esto va por aquí, para acá es por donde vamos, no te desvíes, o él se puede estar yendo por otro lado y es no, no, no, estamos trabajando juntos, entonces vamos por acá”. (Valentín Orozco, 62 años, director).

Todas esas piezas parten de elementos de la realidad que poetizados permiten la construcción de otros mundos, mundos que los espectadores pueden visitar o que incluso ahora pueden ayudar a construir, mundos donde la verdad se muestra ocultándose. No todos querrán participar de esos mundos, pero el arte se caracteriza por confrontarse tarde o temprano con un espectador/contemplador, se requiere de ese factor, sí o sí el arte necesita del espectador, es hasta ese momento cuando el arte es tal. Se necesita que “al menos un espectador persista en su función primaria de la expectación-observar la poíesis con distancia ontológica, con consciencia de separación entre el arte y la vida para que el trabajo del espectador se realice” (Dubatti, 2011, p. 41), es imperante pues que ocurra el *acontecimiento de expectación* y ello significa cierta consciencia de la naturaleza otra del ente poético, característica ésta que marca una distancia significativa con la verdad que profiere, por ejemplo, un psicótico, puesto que ahí no existe dicha consciencia; alguien con la etiqueta de psicótico puede hacer obras diversas pero para que éstas sean arte

requieren de un espectador que lo valide y que sea consciente de la distancia entre éstas y la vida misma.

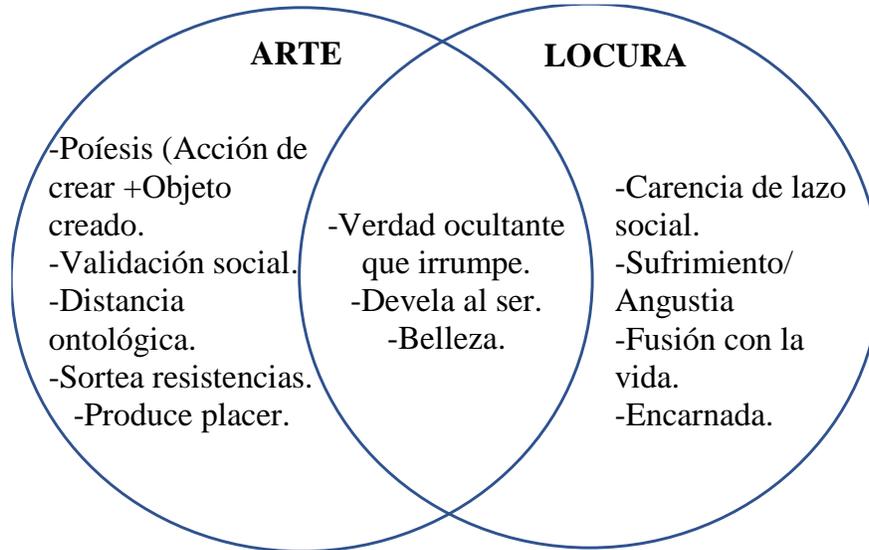


Figura 11. Arte y/o locura, esquema de sus diferencias y semejanzas.

Es cierto que en algunas ocasiones la locura logra establecer cierto lazo social, pues como interroga y plantea Allouch (1986) “a veces por su contenido, el delirio interesa, suscita la adhesión y hasta provoca el compromiso” (párr. 6). Encontramos así, ciertos casos en los cuales parece que la psicosis se contagia, pues cierto delirio cuenta con seguidores que validan su contenido, lo que Allouch denomina *paranoia lograda*; pero en muchos de esos casos esa adhesión se fusiona totalmente con la vida, es decir, no existe consciencia de la distancia ontológica, lo que cancela automáticamente la posibilidad de que ahí haya arte.

De esa *paranoia lograda* podemos encontrar múltiples ejemplos, uno de esos el caso de la “Iglesia Católica Tradicional de La Ermita” ubicada en la comunidad de Nueva Jerusalén en Michoacán, lugar donde a partir de la supuesta aparición de la Virgen del Rosario a Gabina Sánchez viuda de Romero para pedirle que iniciara una cruzada para salvar al mundo de la destrucción, se formó una secta religiosa dirigida por el padre Nabor Cárdenas Mejorada, este sacerdote al principio dudaba de la aparición de la virgen a

Gabina, pero después se adhirió a ese delirio y siguió las instrucciones que supuestamente la virgen mandaba a través de Gabina. Nabor Cárdenas se denominó Papá Nabor y a Gabina la llamó Mamá Salomé, muchas personas de esa comunidad siguieron los supuestos mandatos de la Virgen, de los que se enteraban a través de Gabina y otros videntes o portavoces. Ese delirio, esos delirios, lograron contar con un importante número de seguidores que validaban el discurso, y formaron un grupo sólido que desde 1973 y hasta la actualidad continua vivo. Sus prácticas han acarreado problemas sociales diversos, ya que, entre otras reglas no permiten que los niños asistan a la escuela pues aseguran que la educación laica atenta contra sus tradiciones y formas de vida, restringen el acceso a los centros de salud y las condiciones económicas de la mayoría son deplorables. (“Nueva Jerusalén: la “guerra santa” de una secta mexicana contra la educación”, 2012)

En el caso antes mencionado la locura ha logrado establecer cierto lazo social, pero está completamente fusionada con la vida. Hasta el momento no ha habido alguien que frente a lo que ocurre en la Nueva Jerusalén diga que es en realidad un performance artístico y que él como espectador crítico de arte lo valida como tal, entonces, es locura sí, logra cierto lazo social, sí, pero no se sostiene la distancia ontológica, ni la poíesis, ni la expectación, por lo tanto, no es un performance artístico ni una mega obra de teatro, ahí no hay nada de arte y sí mucho de locura, paranoia lograda sí, pero no artística.

A lo largo de la historia se ha considerado a ciertos artistas como enfermos mentales o psicóticos, tal es el caso por ejemplo de: Vincent van Gogh, Edvard Munch, Francisco de Goya, Virginia Woolf, Leopoldo María Panero, Tennessee Williams, Antonin Artaud, August Strindberg, entre muchos otros. Empero, pese a los padecimientos de esos creadores se ha mantenido la consciencia de la distancia ontológica y por lo tanto la función de expectación, se produjo poíesis (acción de crear más el objeto creado), en esas obras quedó de manifiesto una verdad ocultante, se patentó un mundo capaz de ser habitado por los espectadores, produjo placer. Sin duda alguna la locura de estos artistas de un modo u otro aparece en su arte, pero al lograr sublimar⁶² parte de ella en sus obras consiguen abrir un mundo para los espectadores y en ese mundo develar la verdad.

⁶² *Sublimar*, concepto que por su relevancia revisaremos a detalle en el capítulo VI.

Aun suponiendo que el artista considerara a su obra como parte de la realidad y en él no hubiera esa consciencia de la distancia ontológica, si hay espectadores que sí logran hacer esa separación, ello sería suficiente para que la condición de expectación se cumpla. Por ejemplo, un actor podría interpretar magistralmente al personaje Hamlet, dicha interpretación podría ser considerada artística, pero si ese actor sale del teatro y sigue sosteniendo que es Hamlet, eso deja de ser arte pues se fusiona con la vida, además los espectadores podrían decir que su interpretación en el teatro fue asombrosa, pero lo que hace abajo del escenario locura, a no ser que dicho personaje consiga un sequito de personas dispuestas a asegurar que efectivamente es el príncipe Hamlet, pero aún en ese caso quizá ya no tendríamos a un psicótico, pero tampoco a un artista porque el objeto creado, en ese caso el personaje, ya no existe, se cancela la distancia ontológica.

Hay una delgada línea entre la mera locura y el arte, no por nada en el argot popular se suele asociar al artista con la figura del loco y claro que un loco puede ser un artista, pero no todos los locos lo son, aunque cada artista es una especie de loco, además ¿quién está completamente cuerdo? sólo que el artista haría de esa locura un arte.

“Pues me parece que la locura es un estado de lucidez, yo no sé si lo alcanzo, cuando llego es un instante así que... que... es como una droga, cuando lo tocó quiero más, pero ya no está y entonces trato, trato, creo que es eso. Y me parece que es, que ese segundo o instante mínimo de locura/lucidez es lo que te obliga a vivir, porque te hace sentir vivo, te das cuenta que todavía vives, que todavía existes, que no sólo pululas y eso a mí me lo ha dado el teatro, el teatro me permite esos instantes, orgásmicos, y que uno quiere más, pero no, no es cuando uno quiere, no se da cuando uno quiere, ni mucho menos todo el tiempo y creo que a quien se le da así todo el tiempo pues son unos casos excepcionales y creo que se desgastan pero así [trueno los dedos], no lo sé. [...] Yo quisiera estar más loco”.
(Valentín Orozco, 62 años, director).

El arte no es la vida real, pero contiene verdades que ésta no manifiesta claramente, el teatro es una especie de locura, una capaz de erigir mundos y compartirlos con los espectadores, el teatro no sólo se contempla, sino que se vive, se experimenta en el aquí y

ahora con todo el cuerpo. Específicamente en el teatro a la dimensión poética que permite patentar un mundo y hacer la tierra, se le conoce como ficción, sería ahí donde se ponen a existir entes y al hacerlo se les devela.

El poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio, vale decir, lo dota de grandes montos de afecto, al tiempo que lo separa tajantemente de la realidad efectiva. (Freud, 1976j, p. 128)

CAPÍTULO V

REALIDAD, FICCIÓN Y JUEGO EN EL TEATRO CONTEMPORANEO

“Yo siento que la realidad, la realidad está creada de ficciones, es decir, primero se ficciona algo y después lo ficcionamos tanto tanto que lo vamos construyendo, que se legitima como realidad, y así se van creando también los mitos, y después un mito se vuelve rito cuando la ficción es tan poderosa que el mito genera ritos en la sociedad, y así todo lo que hacemos.”

Fátima Arias, 38 años, actriz.

Si este nuestro presente palpitante, si esta nuestra realidad ha sido signada como posmodernidad y atendemos a la propuesta de Dufour de que el sujeto de la posmodernidad es un sujeto esquizoide, tenemos entonces una realidad cuyos límites están más desdibujados que nunca. El límite entre ficción y realidad, de por sí más falaz que real, queda hoy más endeble y las evidencias acusan su irrealidad.

Las puestas en escena contemporáneas dejan de relieve lo frágil que puede ser dicho límite, en lugar de negarlo, han abierto el espacio de la ficción para que el espectador forme parte activa de él y ellos se han abierto camino a lo que éste llama realidad; el paso explícito entre una y otra se ha tornado un recurso del arte teatral, y del arte en general, para experimentar la verdad, la verdad como *alétheia*.

En las puestas en escena de la muestra de esta investigación se ha observado el recurso de romper la ficción en diversos niveles para acercarse directamente al mundo de la realidad, es decir, el actor/actriz y/o el personaje comparten la ficción con el espectador siendo este último un compañero más, y a la inversa, el actor/actriz han salido de la ficción para ser compañeros en la realidad que comparten con los espectadores. Antes de revisar estos mecanismos, habrá que proporcionar una aproximación de lo que se entiende por realidad y ficción.

Así pues, la cuestión acerca de lo que es propiamente la *realidad* ha afanado a diversos filósofos (Kant, Meyerson, Köhler, Müller, Wittmann, Zubiri, Hartmann, entre muchos otros), y la respuesta aun no es definitiva, se suele asociar este problema a la metafísica y a veces a la ontología; “lo real” es el predicado y “realidad” el sustantivo. El

problema ha suscitado muy diversas posturas y debates, sólo quedan sobre la mesa múltiples perspectivas; José Ferrater Mora en su *Diccionario de Filosofía* describe algunas de ellas, resumiendo al máximo lo que esboza:

Se afirma que el ser real [...] sólo puede entenderse como un ser contrapuesto al ser aparente, o al ser potencial, o al ser posible. [...] *También*⁶³ se afirma que 'es real' equivale a 'es' o a 'es actual' o a 'existe' (y 'realidad' equivale a 'ser', a 'actualidad', a 'existencia'). [...] Algunos han supuesto que sólo la esencia es real; otros han proclamado que la realidad corresponde únicamente a la existencia. Otros, finalmente, han señalado que solamente una Esencia que implicara su propia existencia es verdaderamente real y que todos los demás entes son formas menos plenas (o más imperfectas) de realidad. [...] *Otros han considerado* que el ser real es lo que es común —sea lo que fuere— a todas las especies de realidad que pueden describirse... (Ferrater Mora, 1965, p. 535).

Como es evidente el problema acerca de la realidad es muy complejo, lo que aquí se menciona es muy reducido y no pretende en absoluto ser un análisis exhaustivo, se retoma sólo para rescatar elementos que nos resulten de ayuda para esclarecer el tema que aquí nos ocupa con relación al arte y el teatro. Aclarado esto, podemos destacar que no hay consenso sobre lo que es la realidad, y no sólo se puede hablar de una realidad, sino de varias o incluso de niveles de realidad. La realidad estaría dada por lo que existe en sí, y sobre lo que existe en sí se llega a través de acuerdos con los otros entes humanos. Por su parte el psicoanalista J. Lacan, afirmaba respecto de la realidad que “[...] la realidad, toda realidad humana, no es nada más que montaje de lo simbólico y de lo imaginario”. (Seminario *La lógica del fantasma*, sesión del 16 de noviembre de 1966, p. 16)

En ese tenor aquello que trivializamos como realidad es más una ficción que nos contamos para poder sostenernos en el mundo, para llegar a acuerdos y sobrevivir, y en esa misión sin duda alguna el lenguaje es nuestro mejor aliado, pero a la vez el que delata la ficción de toda construcción humana; ya lo decía el poeta Jorge Luis Borges (1980):

⁶³ Las cursivas son mías.

“Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa”. (p. 36)

Ocurre que, si recordamos el planteamiento de Martin Heidegger acerca del arte y el lenguaje, entonces sabemos que “el lenguaje es el que lleva primero al ente como ente a lo manifiesto” (Heidegger, 1988, p. 112), es decir, que al nombrarlo llama al ente a su ser y así nace históricamente el mundo de un pueblo; señala este filósofo que:

El lenguaje mismo es Poesía en sentido esencial. Pero puesto que el habla es aquel acontecimiento en el que por primera vez se abre el ente como ente para el hombre, por eso mismo, la poesía, en sentido restringido es la Poesía más originaria en sentido esencial. Así, pues, el habla no es poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía”.⁶⁴

Entendido así, es el lenguaje el que inviste al ente de cierta realidad y al hacerlo queda manifiesto. Aunado a ello, algo de la belleza propia del arte, propia de la poesía, se guarda en el lenguaje mismo, ya que el lenguaje en esencia es poesía, por ende, el arte no es un derivado de la cultura, sino que se sitúa en el origen de lo humano. Sólo el lenguaje puede darle *realidad* al ente humano, el lenguaje le ha permitido no sólo inventar sino reinventarse incesantemente, lo convierte en *creador*, hace de él un ser “ontológicamente monstruoso” (Sloterdijk, 2011, p. 108), pues todo a su alrededor se convierte en mundo, sólo así se sostiene entre la totalidad de los entes.

El ente humano fundamenta su existencia en el habla, en el diálogo, en sentido estricto somos una creación literaria, una ficción que debe a la poesía su existir. Que convengamos que cierta ficción es la realidad para así habitar un mundo en el que nos sintamos en casa, es válido, pero no por ello podemos negar la posibilidad de realidad de otras ficciones y menos aún la verdad que con ellas podemos experimentar. Al final de cuentas, si somos honestos, también a eso que llamamos la realidad debemos entregarnos con “fe poética” (Borges, 1980, p. 109).

⁶⁴ Ibid. p. 114.

A partir de lo revisado, situemos aquí que la realidad es aquella que compartimos con los otros entes humanos, lo real es lo que esencialmente es existencia; esto sin negar la imprecisión y vaguedad de la definición, siendo conscientes que no es más que una ficción hilvanada por el lenguaje en la que convenimos habitar como humanidad.

Ahora bien, ¿qué implica la ficción? Etimológicamente viene del latín:

[...] del verbo *finco* [*finere*] que significa modelar, formar, representar, y de ahí preparar, imaginar, disfrazar, suponer, etc. Las cosas pueden ser arregladas, modeladas, disfrazadas, y con ello se convierten en ficta [...]. La *fictio* es, por lo pronto, "producto de la facultad imaginativa" y se refiere a distintas maneras de invención — poética, mítica, etc." (Ferrater, 1965, p. 651).

Desde la antigüedad se empleo el término ficción, en algunos casos se le dio el sentido de suposición o hipótesis y en otros el de mera apariencia. Incluso más recientemente se ha trasladado este término al terreno de la ciencia, donde se postula que también en el pensamiento de realidades aparecen las ficciones pues no puede propiamente decirse que “son” pero tampoco que “no son”, defensor de esta postura es Vaihinger, y habla así de la idea de ficción científica. Cabe destacar que las ficciones no necesitan ser confirmadas o refutadas por los hechos, ya que, describen los hechos bajo la forma del “como si”.⁶⁵

La ficción sería pues, aquello que resulta de la mera imaginación o cuya existencia no es esencia en sí misma. Ahora bien, específicamente para el teatro la ficción:

[...] es una forma de discurso que hace referencia a personajes y a cosas que sólo existen en la imaginación de su autor, y luego en la del lector/espectador. [...] Pero, en el teatro, esta ficción es construida por cuerpos reales: los de los actores. Además, el hacer *como si* es presentado directamente, no mediatizado (al menos directamente) por un narrador. (Pavis, 1998, p. 206)

⁶⁵ Ibid., p. 652.

Esa manera de entender la ficción sirvió como base de las puestas en escena y el “como si” era el eje rector. Empero, como vimos, el teatro contemporáneo deliberadamente rompe con esas convenciones y lo que queda en el escenario puede no ser sólo producto de la imaginación del autor sino también mezclarse con elementos puntuales “reales” de la vida de los actores. Así, por ejemplo, en las puestas en escena revisadas en esta investigación nos encontramos con:

“El espectáculo de “Susana”, Giovanni [el director], en realidad lo planteó como un dispositivo que se maneja dentro de la teatralidad pero no es necesariamente una obra de teatro convencional; y partimos de dos bases, o bueno desde donde yo creo que se trabajó, primero el tema de la transexualidad y segundo el tema de la identidad, partimos de esas dos ideas y a partir de ahí se fue construyendo un dispositivo que mezclaba elementos como de ficción con la obra de Hasam, y entonces a partir de la obra de Hasam nosotros comenzamos como a intervenir esa ficción con elementos reales, bueno, con elementos más bien como personales, con el tema de la identidad.” (Valentina Freire, 35 años, actriz).

“Nos permitimos acercarnos a una línea de teatro documental, donde la línea ficcional está mucho más cercana a la realidad”. (Rafael Paz, 30 años, director escénico).

“La obra no estaba escrita, a partir de lo que yo iba expulsando como mujer: ah me interesa transitar este tema, transitar este otro, por ejemplo, la dicotomía entre las putas y las monjas, qué pasa una como hija, sobre la inmadurez emocional, el apego con mamá y con papá, tener o no tener hijos; ahí se empezó a construir un poco el eje de trabajo y ella [la directora] lo fue escribiendo de a poco, pero el texto lo tuve recién al año y tres meses de trabajo [...]. Fue digamos mi dramaturgia como actriz”. (Angeles Maset, 52 años, actriz).

“La Otra Edna, nace como una invitación a escribir por encargo, o sea, había una actriz [...] que me invita a dialogar con ella para escribir una obra para ella, ella deseaba que fuera un texto en donde pudiera hablar de sí misma en una especie

como de stand up, donde explotara ciertas situaciones de su vida personal, íntima, familiar, etc., a través de la... desde la gracia, la comedia, la sátira de sí misma, pero no quería que fuera un stand up al final del día, quería que hubiera lo que ella llamaba artístico, la parte ficcional; así yo lo denominé, que ella necesitaba también la ficción. Tenía que ser un espectáculo que sí hablara de sí misma, pero también tenía que tener la parte de la ficción, entonces yo agarre el reto y le dije pues vamos a escribirlo”. (Ricardo Robles, 32 años, actor, dramaturgo y director escénico).

La línea ficcional, entendámosla entonces como aquel producto de la mera imaginación del dramaturgo y/o director, que se mezcla con la línea de lo que llamamos realidad, esto es, con lo que ocurre a los creadores y espectadores en su vida cotidiana, en esa realidad que comparten con el resto de la sociedad en la que están insertos. No es que el teatro clásico no pudiera basarse para su construcción en elementos de la vida personal real de los creadores, de hecho, lo hacía y lo hace, tanto consciente como inconscientemente, pero ahora la diferencia principal estriba en que esto no se niega, ni disfraza, ni minimiza, sino que es directamente presentado y defendido como tal, es un elemento central consciente en la construcción de las puestas en escena.

Además, no hay que olvidar que toda ficción parte de elementos de la realidad, de hecho, hay niveles de ficción según su cercanía o alejamiento de ella, “...toda entidad ficticia mantiene alguna relación con alguna entidad real, y no puede entenderse sino en tanto que se percibe tal relación, esto es, en tanto que se obtiene una concepción de esta relación” (Ferrater, 1965, p. 652). Incluso los géneros dramáticos (tragedia, comedia, pieza, melodrama, realismo, farsa) se pueden definir en gran medida según ese distanciamiento y su relación con lo real. Entonces en el teatro, ficción y realidad están enlazadas, dónde empieza una y otra es ahora aun más complejo distinguirlo, el teatro contemporáneo juega más que nunca con ello. Así:

“[La ruptura que la actriz hizo fue desde el personaje] Nunca fue brechtiano, no fue un rompimiento brechtiano, no era salgo de la ficción y entro a la realidad para con... No, no tenía nada que ver con eso. Era el personaje interactuando porque

finalmente todos somos personajes; entonces igual vamos al teatro y vamos... nos caracterizamos para ir al teatro como espectadores, me caracterizo de espectador, entonces qué pasa, qué tal si te involucras y tú formas parte de, pues es tu personaje”. (Valentín Orozco, 62 años, director).

“La actriz [que encargó la obra] se llama Edna, el personaje principal se llama Edna y existe la Otra Edna que es la parte de la ficción, que es la parte de “la ficción” y lo digo entre comillas porque aquí comienza este camino intrínseco que tiene que ver con la realidad y la realidad que plantea el teatro que hemos llamado ficción hasta ahorita, pero pues quién sabe si realmente es eso o es otro ámbito que también está aquí [señala su pecho] y que se proyecta allá en el espacio escénico”. (Ricardo Robles, 32 años, dramaturgo, director, actor).

Empero, es importante enfatizar, como se mencionó en el apartado anterior, que para que el acontecimiento teatral ocurra, es imperante que al menos en parte el espectador sea consciente de la diferencia entre realidad y ficción, es decir, que pueda distinguir el salto ontológico que ello supone, pues de lo contrario se queda inmerso en la mera realidad y desde ahí la poíesis, la experiencia artística se diluye; al respecto escribe el filósofo teatral Jorge Dubatti:

Hay poéticas teatrales en las que el trabajo expectatorial asume en pleno el ejercicio consciente de la distancia ontológica: la cuarta pared de la caja italiana; la metateatralidad del distanciamiento brechtiano; el ballet clásico. Sin embargo, en otras el acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisionalmente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral: para que todas estas variantes sean posibles, en algún momento debe ser instalado el espacio expectatorial a partir de la consciencia de distancia ontológica. (Dubatti, 2011, p. 40).

Esa distancia ontológica hace referencia a la consciencia del espectador de que se encuentra ante una obra poética, es decir artística y por lo tanto en mayor o menor medida

ficcional, es imprescindible que distinga entre los límites de la realidad y el acontecimiento poético teatral que está presenciando o del que forma parte, de no ser así: “el acontecimiento de la poésis, se clausura, se fusiona con la vida y se anula”⁶⁶.

Ya Freud, en su escrito “Personajes psicopáticos en el escenario”, sostenía que la premisa del goce del espectador es la ilusión, ya que, de ese modo:

[...] el pensar es amortiguado por la certeza de que, en primer lugar, es otro el que ahí, en la escena, actúa y pena, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal. En tales circunstancias puede gozarse como «grande», entregarse sin temor a mociones sofocadas [...], y desahogarse en todas direcciones dentro de cada una de las grandiosas escenas de esa vida que ahí se figura. (Freud, 1976b, p. 278).

De alguna forma tener la garantía de la ilusión, digamos aquí mejor, la garantía de la ficción permite al espectador entregarse a mociones sofocadas y extraer cierto goce de lo que experimenta. Freud advertía que no debería hacerse peligrar la seguridad del espectador, pues sólo así éste podría extraer cierto goce. Entonces, la distancia ontológica entre realidad y ficción es fundamental para que el espectador pueda vivenciar el acontecimiento artístico plenamente y de él pueda extraer ese goce del que hablaba Freud. La consciencia de la ilusión es una de las premisas principales para que el espectador se adentre en el juego de la ficción, consciencia si no de la ilusión al menos sí de que ese acontecimiento que está presenciando abre un otro mundo distinto de la realidad, aunque éste pueda estar y de hecho esté conectado con lo real.

Todo esto no queda cancelado en el teatro contemporáneo que deliberadamente rompe la ficción, pues de alguna manera se sigue sosteniendo cierta distancia entre lo que ocurre en la puesta en escena y la vida real, sólo esa distinción, esa seguridad, permite adentrarse a los espectadores en el juego dramático. Empero, lograr que esa distancia ontológica pese a todo se mantenga no ha sido una tarea sencilla para los creadores, esta mezcla entre realidad y ficción es un reto que los desafía cada función, así por ejemplo:

⁶⁶ Ibid, p. 41.

“De las cosas más difíciles que he tenido es que he tenido a público muy platicador, muuuy platicador, eso es lo más difícil porque pueden romper la ficción muy fácil, empiezan a hablar y hablar y es como robarse toda la escena y está bien, pero siempre hay una manera de empezar a resolver las cosas, es asumir que el valiente es él, siempre, jamás voy a ser yo, y si él tiene muchas cosas que hablar está bien [...], pero una vez pasó que desde el público tuve a alguien que dijo “ay ya”, y cuando se escucha eso es porque la ficción ya no está, y eso sí lo sufro, cuando he perdido la ficción, está sufriente el asunto.” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“Con exorcismo me costaba al principio romper esa cuarta pared porque era muy fuerte la energía que se producía [...] pero cuando yo gané seguridad en esa ruptura la aprovechaba mucho y hasta me he sentado al lado de la persona, o sea como público y ponerme a conversar, seguir la escena desde la conversa y que la otra persona también me hablará. Por ejemplo, una vez me pasó en la escena de las putas y las monjas [...] que [ahí] el mensaje era ellas también son mujeres, y una mujer del público me interrumpió, acá en mi sala, me interrumpió maravillosamente y me dijo “ellas también tienen derecho a tener hijos”, y me mató, y no estaba previsto que ahí rompiera la cuarta pared, pero la rompí, baje del escenario, me agache, la tomé de las manos, la mire y le dije “estamos de acuerdo, ellas también”, no podía desperdiciar eso.” (Angeles Marset, 52 años, actriz).

“Aquí lo que sucedió con un compañero de teatro [que asistió de espectador], un actor, que nunca quiso involucrarse, a él si cuando le pidió Brenda la camiseta o el personaje, es decir el personaje Alejandra que le pide la camiseta él le dijo “no, no quiero” y se reía, entonces no sé si fue defensa o lo que haya sido, pero a él le pareció que eso era pues... chistoso, no, no lo sé porque no platicamos con él”.
(Valentín Orozco, 62 años, director).

Y es que la ficción en el teatro contemporáneo puede ya no sólo ser construida por el cuerpo de los actores sino también por el cuerpo los espectadores, lo que hace aun más necesario que los implicados distingan o al menos intuyan la diferencia entre lo que están

viviendo y su vida cotidiana, sólo así la poésis puede ocurrir, sólo así el teatro es teatro y no sólo teatralidad social, parateatralidad o mera locura.

A pesar de las dificultades que pueda suponer involucrar directamente al público en la ficción, el deseo de hacerlo queda de relieve en las puestas en escena de la muestra:

“Yo como actriz me siento muy agradecida con la vida porque pocos somos actores, [...] y tengo el privilegio de inventarme una ficción y vivirla y sentirla en mi cuerpo, y por qué el público no, por qué el público tiene que esperarse a ser actor, dije no, hay que hacer un espacio para eso, es por ahí mi deseo y sigo con ese deseo.” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“[La reflexión sobre en dónde impacta mi obra] en ese sentido empecé a interesarme más por los procesos documentales, testimoniales, comunitarios, que sobre todo tienen como toda una intencionalidad de hacer cambios en tu entorno, cambios reales. Entonces implican contacto real de hablar, de dialogar con una otra persona. Eso particularmente es algo que hoy por hoy me llama mucho la atención [...]. Yo sabía que esta postura me implicaba salirme de la idea del teatro clásico, de la escena clásica para empezar a explorar otras cosas.” (Rafael Paz, 30 años, director).

“[Por qué, para qué involucrar así al público] Pues porque no se podía de otra manera, porque necesitamos estar involucrados todos, porque formamos parte de, o sea la convención escénica finalmente es un convivio, el teatro es un convivio y dónde está el convivio, esa cuarta pared ya no existe desde hace mucho tiempo, y si no hay esa interacción, si no formas parte de entonces no formas parte de nada, entonces no estás presente en nada” (Valentín Orozco, 62 años, director).

“Me encontré en un libro con la interactividad, o sea de alguna manera yo ya lo sabía porque ya había hecho improvisación y en la improvisación es muy importante la participación del público, entonces yo sabía que yo quería eso porque me gustaba como de alguna manera relacionarme con la gente [...]. Y cuando investigué eso entonces vi qué formas había de interactuar, pero sí quería además darle al público cierto nivel de intimidad donde ellos pudieran pues hacer

algo sobre mi cuerpo, así como yo lo hice con ellos también en el laberinto [...] y por eso esto de que ellos me cortaran el cabello y el diálogo que se hizo al final [...].” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

Por lo tanto, incluir a los y las espectadoras en la ficción o al menos establecer diálogo directo real con ellos, es un deseo explícito de los creadores, y un recurso al cual han acudido como medio para cumplir con los objetivos conscientes que persiguen, aunque lograrlo suponga sortear varias dificultades. Para que esa alianza participativa entre creadores y espectadores ocurra, indudablemente hay que apelar a la capacidad que todo ser humano tiene de jugar, sí, de jugar, pues es ahí, en esa zona donde el ente humano se puede sentir en territorio seguro y por lo tanto permitirse una experiencia significativa, una experiencia artística.

El mismo Freud (1976b) señalaba que ser espectador del juego dramático implicaba para el adulto lo mismo que el juego para el niño, quien satisface de ese modo la expectativa, que preside sus tanteos de igualarse al adulto; en realidad el espectador vivencia demasiado poco, pero ahí radica una de las condiciones de su goce pues el autor-actor del drama se lo posibilitaban al permitirle la identificación con un héroe (p. 277). El teatro, el arte, es en sí mismo una forma de juego, del juego en serio de los humanos, de hecho en idiomas como el inglés o el alemán el término para referirse a una obra de teatro es el mismo que se usa para el verbo jugar: *play*: obra de teatro-jugar; *spielen*: obra de teatro-jugar. Por consiguiente, es la invitación a un juego lo que puede seducir y sonsacar suficientemente al espectador para que salga de la seguridad de su butaca y se permita una experiencia artística en acción.

A propósito del juego, también advertía Freud, en su obra “El creador literario y el fantaseo”, que:

De la irrealidad del mundo poético derivan muy importantes consecuencias para la técnica artística, pues muchas cosas que de ser reales no depararían goce pueden, empero, depararlo en el juego de la fantasía y muchas excitaciones que en sí mismas son en verdad penosas pueden convertirse en fuentes de placer para el auditorio y los espectadores del poeta. (Freud, 1976j, p. 128).

El juego tiene pues un destacado papel tanto en la vida del niño como en la del adulto. Debido a su importancia es relevante sumar aquí algunos datos sobre él, así por ejemplo, el juego es un rasgo universal del ente humano, rasgo que comparte con algunos otros entes de la naturaleza y en particular con sus parientes primates. Los naturalistas del siglo XIX y XX se han adherido a la teoría de Spencer de que el *impulso lúdico* se explica como una energía biológica, o biopsíquica, sobrante que puede verterse en dos formas: una inferior, que es el deporte, y otra superior que es el arte, ese impulso puede satisfacerse con actividades no destinadas a cumplir finalidades biológicas (Ferrater, 1965, p. 1031). Empero, el juego pareado con el lenguaje se convierte en una fórmula infalible para posibilitar la creación de mundos y le otorga al juego humano un lugar especial y una conexión directa con la cultura. Describía el psicoanalista D-W Winnicott que:

El juego es una experiencia siempre creadora, y es una experiencia en el continuo espacio-tiempo, una forma básica de vida. Su precariedad se debe a que siempre se desarrolla en el límite teórico entre lo subjetivo y lo que se percibe de manera objetiva. (Winnicott, 1993, p. 49).

En la teoría de D. Winnicott sobre el juego se distingue entre realidad psíquica interna y realidad exterior, especifica que la *zona de juego* no está en ninguna de esas dos, sino que es una *tercera zona*, es más bien un *entre*, dónde se reúnen objetos o fenómenos de la realidad exterior y se los usa al servicio de una muestra derivada de la realidad interna o personal⁶⁷. También hace hincapié en que “en el juego, y sólo en él, pueden el niño o el adulto crear y usar toda la personalidad, y el individuo descubre su persona solo cuando se muestra creador”⁶⁸. Jugar es crear y ello es una cuestión de salud, directamente anclada al deseo de vivir. Este autor al decir *crear* no sólo se refiere a las manifestaciones artísticas como tal, sino también a toda producción del individuo, todo lo que produce es creativo; si pierde su afán creador entonces pierde el deseo de vivir.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 50.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 52.

Como vemos, para este psicoanalista, el juego no es poca cosa, sino que está en la base misma de la valoración de la vida, además le otorga un papel preponderante en relación a la experiencia cultural, ésta sería una ampliación del juego:

El lugar de ubicación de la experiencia cultural es el espacio potencial que existe entre el individuo y el ambiente (al principio el objeto). Lo mismo puede decirse acerca del juego. La experiencia cultural comenzó con el vivir creador, cuya primera manifestación es el juego. [...] Desde el principio, el bebé tiene experiencias de intensidad máxima en el espacio potencial entre el objeto subjetivo y el objeto objetivamente percibido, entre las extensiones del yo y el no-yo.⁶⁹

Por lo tanto, la experiencia cultural es un derivado del juego, el juego surge en esa tercera zona entre la realidad objetiva y la psíquica, dicho espacio se amplía en el vivir creador y en toda la vida cultural. La opinión de Winnicott es clara: “el jugar conduce en forma natural a la experiencia cultural, y en verdad constituye su base”⁷⁰.

Entonces, esa *tercera zona* dónde se suscita el juego es un espacio de seguridad que permite a quien se involucra crear, experimentar a otros entes y experimentarse a sí mismo; es ahí donde ocurre y nace la experiencia artística que da paso a la verdad como *alétheia*.

Si el artista ha pretendido adentrar aun más a sus espectadores en la ficción lo ha hecho apelando a esa capacidad innata de jugar, siendo el juego un vehículo para arrastrar al espectador a una zona segura donde se permita una experiencia distinta, donde se permita jugar dentro del juego.

Así pues, el acontecimiento artístico ocurre en la misma zona que el juego, saberse en un juego es saberse en lugar seguro y por consiguiente pueden liberarse mociones sofocadas, el juego posibilita una amplia descarga sin que las resistencias se levanten, sólo así el espectador puede hacerse compañero efectivo de ficción del actor.

⁶⁹ Ibid, p. 88.

⁷⁰ Ibid, p. 92.

La diferencia [entre el teatro con cuarta pared y el que no la tiene] está en que [en el primero] yo tengo mi energía en todo el teatro, pero estoy actuando para mi compañero, sí para el público, pero él es un testigo, pero estoy actuando para mi compañero, esa es la diferencia. Y cuando no hay esa cuarta pared estoy actuando para el público que es mi compañero de ficción, o sea, realmente el público es mi compañero de ficción.” (Fátima Arias, 38 años, actriz)

Pero, en concreto ¿cómo se las han arreglado las y los creadores para invitar a los espectadores a adentrarse al juego de la ficción? En las puestas en escena que forman parte de esta investigación se ha recurrido a:

“Esta idea de invitar al público a subirse y que haga escena conmigo al principio no fue fácil porque tenía que lograr uno qué tipo de palabras usar y qué juego podría yo decirle sin salirme del personaje y entonces que el público entienda que va a jugar y que se va a subir y que va a actuar o que no va a actuar pero que le va a entrar a un juego de ficción. [...] El mayor obstáculo era resolver cómo hacerle para que entraran al juego. Fue ir probando, pero se resolvió muy rápido porque eso de “te voy a leer las cartas pero más adelante voy a necesitar tu ayuda, estás dispuesto o no”, entonces ya se van enganchando [...], después me funcionó mucho el “necesito un valiente si no, no hay obra, si no hay valientes no hay historias, se necesitan valientes para que haya historias”. Confío que la “lectura de cartas” les diga algo, y ahí se enganchan todavía más y decirle esta historia está dedicada a ti.” (Fátima Arias, 38 años, actriz)

“Leí que muchos instaladores hablan del juego, de la posibilidad que te permite la instalación de regresar al espectador a una etapa de juego [...], cuando me enteré que todo eso existía pensé: “ah entonces así puedo compartir mi infancia, pues voy a hacer una instalación” y la hice [...]. La construcción era que las personas entraran a mi persona, tal cual, entonces lo comencé con una instalación, en la que en la entrada del foro donde se realizó la presentación había una lona con mi cuerpo cuando era una niña. Entonces desde la entrada del foro yo los invitaba a entrar a mí, les decía literal que los invitaba a entrar a mí. [...] Todo el tiempo se

le dieron instrucciones al espectador para guiarlo, en el sensorama y después ya en lo escénico”. (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica)

“Interactuábamos con el espectador, y no se trató de agredirlo, siempre insistí yo mucho con Brenda, y después con Eloísa [actrices de la obra] que lo hizo posteriormente, en que tenían que acercarse al público con generosidad, era generosidad y solicitarles y si ellos no respondían era tomarlo, pero con una sonrisa, generosas, porque no era violentar sino era exponer. Y el tono que yo pretendí manejar todo el tiempo fue eso, un tono generoso, el sí, esto está terrible, es horrible, nos están asesinando pero no tenemos porqué volverlo melodrama ni tenemos porqué violentarlo sino tenemos que exponerlo, y a mí me parece que la mejor manera de exponerlo, y fue lo que intentamos hacer en la puesta en escena, fue ser generosos en ese sentido y respetuosos, entonces mostrar lo que pensamos, lo que sentimos y el cómo lo estamos vivenciando nosotros y convivirlo, hacer un convivio” (Valentín Orozco, 62 años, director).

Evidentemente la invitación lanzada al público para ser compañero de ficción de determinada puesta en escena no es un “vamos a jugar”, o podría serlo pero en general aunque ese es el subtexto las palabras o las estrategias para lograrlo son otras. Sin duda la manera de seducir al juego dentro del juego ha de corresponder con la poética de la obra, ésta que es capaz de poner un mundo a existir y dentro de ese mundo el espectador se siente creador, se siente en otro lugar que no es la realidad, en el cual puede permitirse liberar mociones reprimidas, en el cual no corre peligro real, en el cual actores y actrices son sus cómplices y compañeros. Al respecto de esa invitación/seducción opina un espectador:

[Sobre el teatro en el que el público participa directamente] Sí me gusta siempre y cuando mmm, depende mucho de los actores, el actor te puede hacer sentir en confianza, el actor te puede hacer sentir “no te va a pasar nada” o el actor te puede hacer sentir que vas a estar expuesto, a mí me parece que es muy válido, siempre y cuando o sea eso depende mucho del actor, de que venga y se acerque, no te agarre y te diga ven para acá sino que te invite, te dé tu lugar, eso que

nosotros en psicología llamamos el rapport, eso es importante que se sienta también en ese encuentro entre el actor y el espectador. [...] Entonces depende mucho desde mi punto de vista de que el actor que va a invitar al público para que rompan esa cuarta pared en qué forma lo hace, lo hace como que yo soy el dominador de la escena y te voy a meter en esto porque yo quiero, pues va a haber resistencia, sin duda; a quien lo hace ven, te quiero compartir esto acá en el escenario, mira, yo te acompaño, no te va a pasar nada, depende mucho de la forma.”. (Ernesto Ayala, espectador “Exorcismo de Mujer”, psicólogo y locutor).

En ese sentido, el espectador estará dispuesto a participar, o al menos más dispuesto a ello, gracias al mecanismo con el que sea atraído al juego, para ello sin duda alguna “el arte del autor” será la clave, pues sin duda esa inserción ha de hacerse siendo fiel a la poética de la obra, invitando al espectador abiertamente a formar parte del mundo sostenido por la obra y ubicado en esa tercera zona, segura, donde puede liberar mociones sofocados, donde puede encontrarse con la verdad.

Concretamente en las puestas en escena que aquí se investigan, la participación del público ha ido desde pequeños gestos y movimientos hasta intervenciones más largas y específicas. Se les pidió, por ejemplo: subir al escenario contar algún recuerdo personal, seguir los movimientos de la actriz, cortar el cabello de la actriz, disfrutar de un sensorama, pasar o manipular algún elemento de utilería, dialogar con un personaje, acompañar en su recorrido a un personaje, jalar una cuerda y tirar a la actriz, etc. En la voz de los propios creadores la participación del público consistía en:

“Lo que le toca hacer [al público] es seguirme en este camino, seguirme y como atender, si yo le digo silencio entonces se calla, si le digo agáchate, se agacha, si le digo corre, corre, empieza a correr, o sea me va siguiendo, si yo le hago una pregunta le toca responder, decir qué entendió de tal cosa, contar algo, mover el monito que está en escena, ponerse una máscara, al final nos aplauden a los dos.”
(Fátima Arias, 38 años, actriz).

“[...] el juego en la instalación era a partir de los sentidos, había... esta instalación constaba de experimentar tus sentidos como espectador, como sí entras

al cuerpo pero también tú tienes tus sensaciones, tus sentidos, tu propia experiencia de lo que estás a punto de presenciar, entonces despierta tu percepción fuera de la vista [los espectadores pasaron con los ojos vendados por un laberinto que era un sensorama, fueron guiados por asistentes, había estímulos para el gusto, tacto, olfato y oído]. Ya en lo escénico, casi al final, decido hacer participación con el público, los invito a hacer dos retos en escena uno es que juguemos este juego de la cuerda que juegan los exploradores a luchar por ver quién llega al centro y el que gana tira a los otros, la idea era que pasara la gente que deseara, me ataban de la cintura y yo debía llegar al área de gradería, si yo llegaba pues los espectadores iban a asistir a otra función más del proyecto [...] y si no lo lograba ellos iban a tener la libertad de cortarme el cabello como un castigo, tal cual, justamente la idea era que el castigo incentivara a la gente a pasar y así lo fue, iba perdiendo y entonces pasó algo bien bonito porque el resto de la gente, o bueno otros que no habían pasado decidieron ir a ayudarme. [...]. Finalmente [los espectadores] me cortaron el cabello porque ese era mi propósito, darle al espectador como ese poder de intervenir mi cuerpo y que me ayudará a que yo me desprendiera de las connotaciones que le había dado a mi cabello.” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

“[Cuando rompía la cuarta pared] por ejemplo, iba a un hombre del público a que abriera el esmalte, y me ha pasado de todo con esa situación, hombres que no han podido abrir el esmalte y bueno yo usar a favor eso por supuesto, sin querer burlarme, pero es que era como que calzaba para jugar con eso; hombres que me han tomado de la mano y no me soltaban, en el monólogo final que yo también iba a público, sobre todo en el momento que decía: “pedir perdón, por qué, tener que estar justificando cada paso errante...” era un nivel de emocionalidad tan fuerte que había personas que no me soltaban la mano y ahí me quedaba un rato más, por qué no, [...]” (Angeles Marset, 52 años, actriz).

Como es evidente los niveles de participación de los espectadores son diversos, van desde sostener la mirada a algún personaje hasta subir al escenario y llevar a cabo alguna tarea escénica o contar algo. En todos los casos se ha respetado la decisión del público, la

palabra que usan los creadores es *invitar* y tienen también presente la noción de jugar y la importancia que reviste para lo que pretenden lograr con los espectadores. En ningún caso, al menos de los revisados en la muestra, se impuso al espectador la participación activa. Fue siempre un tema de libre decisión y con generosidad.

Como se ha visto el teatro contemporáneo juega más que nunca con la delgada línea que divide a la realidad y la ficción, exige a actores y espectadores que salten de un lugar a otro, el reto no es fácil, pero es aceptado en nombre del acto poiético, que acontece. Al respecto:

“Aunque como si estábamos jugando con ficción, si había un momento en el que podíamos construir cada quien sus personajes; pero luego hacíamos rompimiento y ya éramos nosotros, en nuestra presencia escénica y luego ya éramos personajes, eso creo que fue lo más complicado en términos como de actoralidad”. (Valentina Freire, 35 años, actriz),

“A mí me gusta jugar mucho con eso [las rupturas de la cuarta pared], porque es complejo para el trabajo del actor hacer esas rupturas, después ojala que le impacte al público pero el desafío es para uno no para el público”. (Angeles Marset, 52 años, actriz),

Entrar y salir de la dimensión poiética de la ficción, ser conscientes de ese salto ontológico, aceptar el juego e involucrarse, características éstas que van dibujando lo contemporáneo en el teatro. Desafíos, sin duda, para la actoralidad y aun para el espectador. Este afán sólo es tal porque se ha vuelto necesario para la creación artística apelar más que nunca al convivio, al encuentro, a la reivindicación del lazo social, ese que tan decadente está en este espacio-tiempo moderno-posmoderno.

Realidad y ficción se encuentran cara a cara constantemente, los artistas no olvidan que la realidad se puede modificar y que el arte puede influir en lo que se acepta como tal y si no puede influir, al menos, se aferran a la esperanza de que sí. Aseveran, por ejemplo:

“Lo que yo creo es que la ficción que creamos en el teatro y en cualquier tipo de ficciones, tiene una responsabilidad muy grande en el artista, en este caso en el intérprete, porque quien hace la ficción es siempre el actor y la actriz, no es el director, bueno el director propone, pero quien la hace y la vive es el actor y la actriz, entonces siento que es importante que como actores podamos comenzar a preguntarnos si este papel que voy a ficcionar le hace bien o no al público, le hace bien o no a la construcción de una sociedad, [...]. Es importante, qué ficciones repetimos continuamente como actores y como actrices, porque eso genera, o legitima o comienza a producir o normaliza una realidad.” (Fátima Arias, 38 años, actriz),

La realidad y la ficción por sí mismas suponen un salto siempre hipotético y requieren legitimidad que sólo se consigue a través del encuentro con otro. En la realidad habita el ente humano pero para su construcción requirió al lenguaje y el lenguaje es poesía, es arte. Realidad y ficción tiene nexos inexorables. Al final de cuentas el teatro teatra realidades y al hacerlo devela su verdadero ser.

Realidad, ficción y juego son una trenza de la que el teatro contemporáneo hace especial alarde, sus límites no son claros, su ambigüedad es un estandarte hoy, pero lo cierto es que el jugar y tener consciencia de ello permite distinguir el teatro artístico de la realidad operante, de las teatralidades que pueden resultar de la locura sin poíesis, el juego permite a los espectadores entregarse a aquello que demanda e incentiva el artista. Puntualizaba Freud, refiriéndose éste a la creación literaria en general pero cuyas palabras podemos retomar aquí:

Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino... la realidad efectiva. El niño diferencia muy bien de la realidad su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva; y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real. Sólo ese

apuntalamiento es el que diferencia aún su «jugar» del «fantasear»”. (Freud, 1976j, p. 127).

Sólo ese juego permite que nos adentremos en un mundo distinto al de la realidad en el cual podemos entregarnos a mociones sofocadas, es ahí donde la verdad queda develada. Pero como mencionamos es un juego en serio, uno en el que no se trata de olvidar al ser sino de toparnos de frente con él.

La poesía despierta la apariencia de lo irreal y del ensueño, frente a la realidad palpable y ruidosa en la que nos creemos en casa. Y, sin embargo, es al contrario, pues lo que el poeta dice y toma por ser es la realidad. (Heidegger, 1988, p. 143).

Los artistas de teatro emplean el escenario como un verdadero mirador, sostienen la ficción, se animan a presentarse desde la máscara de un personaje o de su persona como tal, para develar la verdad, juegan en serio para convidar ese mundo a los espectadores.

“[Perder la ficción] es un acto de impunidad a la profesión, no es que una sea mala actriz, no, es impune, no te puedes permitir perder la ficción y lo que yo hago es ofrendar, no es que no pueda perder la ficción, mantengo la ficción por el deseo de que en algún momento nos compadezcamos de aquel que es malvado y mantengo la ficción para seguirme comunicando con los muertos. Entonces es un deseo el que me ayuda a mantener la ficción”. (Fátima Arias, 38 años, actriz).

CAPÍTULO VI

PERSONAJES, PULSIONES Y SUBLIMACIÓN

“[Qué es lo que más te gusta de ti en el teatro] *Que me siento seguro, no me tengo que cuestionar, no me siento perdido, sé lo que estoy haciendo, como pez en el agua sería, es que no sé cómo explicarlo, pero estar en un escenario, yo me siento transformado, no existe nada más, no existo ni yo, simplemente formo parte de, estoy ahí, me siento parte de, es una cosa muy extraña.* [Maravilloso] *Ah no, por supuesto, yo quisiera estar ahí todo el tiempo [...]*”.

Valentín Orozco, 62 años, director.

Uno de los elementos que durante años sirvió para caracterizar al teatro fue el *personaje*, que a diferencia del propio de la literatura aquí estaba encarnado en el cuerpo del actor, empero ese ente ficcional está hoy en crisis⁷¹, el teatro contemporáneo juega no sólo con la entrada y salida del personaje a la ficción y la realidad, sino que va más allá y pone en cuestionamiento la propia ontología del personaje y ensaya nuevas maneras en las que el actor se presenta ante el público. Así por ejemplo:

“Saliendo de la universidad yo sí tenía esta idea de que el personaje es otro ente y que entonces uno tiene que ser lo más alegado a, es decir, uno tiene que generar una construcción que sea lo más alegado a esa idea imaginaria. [...] A lo largo de los años esa idea se ha ido desdibujando en mi [...], pero el primer choque que yo tuve con esta obra [“Susana”] fue “no somos personajes, pero entonces qué somos, o sea somos qué presencia, somos...” “no pues es que eres tú” “aaayyy” yo decía es que no estoy acostumbrada a pararme digamos sobre la escena y decir es que soy Valentina hablando, o sea es una cosa para mí muy shoqueante por mi formación [...] por algo que en un momento a mí me hacía mucho click y me gustaba, pensar en la idea de que yo pudiera de verdad acercarme a ser otra cosa que no soy yo y entonces aquí esa fue una de las cosas que a mí más me... me aaayy me parecían extrañas”. (Valentina Freire, 35 años, actriz).

⁷¹ La expresión *personaje en crisis* es retomada de las ideas planteadas por Robert Abirached en su libro “La crisis del personaje en el teatro moderno”.

Ahora bien, podemos rastrear el origen de la palabra *personaje* que parte del término latino *persona* y ésta a su vez de la voz griega *πρόσωπον* que significaba *máscara*, haciendo referencia a la máscara que empleaban los actores en las representaciones teatrales, en particular en las tragedias; por tanto, un personaje era en realidad una máscara que correspondía al papel dramático en el teatro griego. “A través del uso gramatical del término latino, la máscara griega adoptó lentamente el significado de ser animado y de *persona*, de tal modo que el personaje teatral acaba siendo la ilusión de una persona humana” (Pavis, 1998, p. 334).

El actor *enmascarado* era alguien *personado*, se distinguía claramente entre el personaje (la máscara) y el actor, al grado de disociar el gesto y la palabra, pues el actor era el mero ejecutante del personaje que se esbozaba en el texto del autor y no su encarnación. Luego eso fue cambiando y se identifico cada vez más al personaje y al actor hasta llegar al punto de hablar como tal de la encarnación del personaje en el cuerpo del actor, una especie de simbiosis; con todo ello el objetivo era producir en el espectador un efecto de identificación.

Haciendo un breve recorrido en la historia del personaje, retomemos algunos datos que plasma la dramaturga e investigadora Norma Román (2003) en su libro “Para leer un texto dramático”, nos encontramos con que en el teatro griego se pretendía una clara distinción entre el actor y el personaje, se ponía especial énfasis a la acción de los personajes y el resto de la escena era dependiente de ella; ya Aristóteles defendía la preponderancia de la acción en la tragedia, aseguraba que los personajes no actúan siguiendo su carácter, sino que éste es sólo en función de sus acciones. Desde esta perspectiva, llamada concepción existencialista, retomada por varios otros teatristas a través del tiempo, por ejemplo, Bertolt Brecht o Jean Paul Sartre, no se profundiza el carácter de los personajes pues éstos son sólo agentes y lo primordial es mostrar las diferentes fases de una acción.

En cambio, a partir del Renacimiento y hasta principios del siglo XX, esa manera de entender el personaje se transformó, entonces a éste se le consideró por su esencia, cualidades, rasgos psicológicos y morales, de esa manera lo preponderante era el análisis

del carácter y la palabra, la acción sólo una consecuencia. Este modo de acercarse al personaje ha sido llamada concepción esencialista, algunos de sus representantes: Ibsen, Strindberg y Chéjov. Entonces el centro desde esta perspectiva no es la acción sino el personaje como tal.

Posteriormente, para la segunda mitad del siglo XX, apareció una nueva opinión respecto al personaje que sostiene que la acción y los personajes se complementan, esta visión ha sido denominada teoría funcionalista del relato. Desde este enfoque el personaje opera sólo como agente de una o varias fuerzas que se mueven dentro de la obra; dichas fuerzas que mueven la acción son conocidas como *actantes*. De ahí se desprende el *análisis actancial*⁷², que se realiza, o al menos algunos directores solían realizarlo, previamente al montaje y ensayos de la obra, para con ello comprender a profundidad las fuerzas principales del drama, cómo se mueven, avanzan, presionan, conocer su equilibrio o desequilibrio, situar a los personajes dentro de esas fuerzas y su función, y por lo tanto acercarse también a la psicología del personaje y revelar los problemas de la situación dramática así como la resolución o no de éstos. Acorde con esta visión un *actante* puede asumir dos o más funciones actanciales o incluso estar ausente, puede ser una abstracción (amor), un personaje colectivo (el ejército) o un conjunto de personajes (una pareja). (Román, 2003, p. 33-42)

Tenemos pues que, lo que se entiende como personaje teatral se ha ido modificando con el paso del tiempo, y desde luego la concepción teórica que se tiene de él influye directamente en el estilo de la representación y particularmente en la manera de la interpretación del actor. Así, en los últimos tiempos ese personaje ha sido rebautizado o más bien dicho se ha ido descomponiendo como: agente, actante o actor, pero en gran medida ha continuado como un “[...] elemento estructural que organiza las etapas del relato, [...] conduce la materia narrativa alrededor de un esquema dinámico, concentra en sí mismo un haz de signos en oposición con los de los restantes personajes”. (Pavis, 1998, p. 336)

⁷² El *análisis actancial* o *modelo actancial* fue concebido por Julien Greimas y pretendía que se pudiera aplicar a cualquier forma de relato o microuniverso, cuento, drama o mito. Es Anne Ubersfeld quien lo retoma, lo modifica y aplica definitivamente al drama, esto queda plasmado en su libro “Semiótica teatral” (1989).

Entonces, el personaje era/es un soporte de signos y éste a su vez es encarnado en el cuerpo del actor; para sobrevivir ha tenido que modificar su esencia y mantener así, pese a todo, ese papel milenario de soporte. En ese sentido apunta el teórico teatral P. Pavis que:

Está muy claro a partir de Brecht y Pirandello, que el personaje es divisible, que ya no es una mera conciencia de sí mismo donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología. Sin embargo, ello no significa que los textos contemporáneos y las puestas en escena actuales ya no recurran al actor o, al menos, a un embrión de personaje. Las permutaciones, los desdoblamientos y las exageraciones grotescas de los personajes no hacen otra cosa que elevar al nivel consciente el problema de la división de la consciencia psicológica o social. Aportan su grano de arena a la demolición del edificio del sujeto y de la persona del humanismo ya muy fatigado. Pero nada pueden hacer frente a la constitución de un nuevo héroe o antihéroe: héroes positivos de cualquier causa imaginable, héroes constituidos únicamente a partir de su inconsciente, figura paródica del bufón o del marginal, héroes de los mitos publicitarios o de la contracultura. El personaje no ha muerto; simplemente, se ha hecho polimorfo y difícilmente aprensible. Era su única posibilidad de sobrevivir. (Pavis, 19989, p. 339).

Es así que en el teatro contemporáneo podemos encontrarnos con puestas en escena que aun defiende el lugar del personaje en su sentido más clásico o sólo con ciertas modificaciones, pero también puestas en el extremo opuesto que diluyen o pretenden diluir por completo a esa entidad; entre la una y la otra se despliegan una amplia gama de aproximaciones al personaje. En las obras revisadas en esta investigación encontramos diversas posturas sobre el personaje y dese luego ello se percibe plasmado en las puestas en escena y el trabajo del actor. Tenemos, por ejemplo:

“[La ruptura que la actriz hizo fue desde el personaje] *Nunca fue brechtiano, no fue un rompimiento brechtiano, no era salgo de la ficción y entro a la realidad para con... No, no tenía nada que ver con eso. Era el personaje interactuando porque finalmente todos somos personajes; entonces igual vamos al teatro y vamos... nos*

caracterizamos para ir al teatro como espectadores, me caracterizo de espectador, entonces qué pasa, qué tal si te involucras y tu formas parte de, pues es tu personaje”. (Valentín Orozco, 62 años, director).

“No se hicieron personajes, acepté que fueran como energías/emociones algo como por ahí [...] y lo que se me ocurrió fue trabajar con máscaras para esas tres emociones”. (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“Si había un momento en el que podíamos construir cada quien sus personajes; pero luego hacíamos rompimiento y ya éramos nosotros, en nuestra presencia escénica y luego ya éramos personajes, eso creo que fue lo más complicado en términos como de actoralidad”. (Valentina Freire, 35 años, actriz.)

“Humana fue un proyecto que estaba inspirado específicamente en la autorreferencialidad que tiene que ver con que el artista hable de sí mismo o haga una obra sobre sí mismo. [...] Esta autorreferencialidad me permitió también a la vez trabajar cosas de mi persona que yo quería pues como... cómo decirlo... expresar a través del teatro”. (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

Es claro que el personaje se ha ido fragmentando, o como menciona Pavis degradando, para dar respuesta al ímpetu creativo de los involucrados en las puestas en escena y pervivir en lo accidentado del terreno teatral actual. La pregunta que queda de relieve: ¿Qué hace que el personaje o sus fragmentos aun pervivan? ¿Qué distingue a la persona del personaje o son lo mismo? ¿No queda nada del personaje en los performances actuales?

Para tratar de responder a esas preguntas recurriré a uno de los conceptos centrales para el psicoanálisis, la *pulsión*, noción que de inicio encuentro semejante a la de *actante* que plantea la perspectiva funcionalista, pues tanto actantes como pulsiones son fuerzas que mueven a la acción; las pulsiones son, según Freud, el motor de la cultura y acorde a los funcionalistas los actantes son las fuerzas que mueven la obra. Quizá representan lo mismo sólo que retomadas desde diferentes campos y por ende nombradas de manera distinta, pero

en términos prácticos dan cuenta de lo que acontece en la psique o como dirían los poetas: lo que acontece en el alma humana.

Definamos entonces a la pulsión, este término es una de las traducciones, la francesa, que se ha dado a la palabra alemana *Trieb* empleada por Freud en su obra, ésta es de raíz germánica e implica *empuje* (*treiben* = empujar); se suele emplear pulsión para hacer un claro distingo con el instinto (en alemán *Instinkt*), ya que éste último hace referencia a un comportamiento hereditariamente fijado, característico de una misma especie y adaptado a su objeto, mientras que la pulsión conserva el matiz de empuje y su acento recae en el carácter irrepreensible de dicho empuje más que la fijeza del fin y del objeto. (Laplanche y Pontalis, 2004, p.324)

Freud (1976c) en su texto “Pulsión y destinos de pulsión” señala acerca de la pulsión que:

Aparece como un concepto fronterizo entre lo anímico y lo somático, como un representante psíquico de los estímulos que provienen del interior del cuerpo y alcanzan el alma, como una medida de la exigencia de trabajo que es impuesta a lo anímico a consecuencia de su trabazón con lo corporal. (Freud, 1976c, p. 117).

Es decir, la pulsión funge como un estímulo endógeno, esto es, que proviene del interior del propio organismo, implica un empuje constante, lo que significa que no se puede huir de ella pues no basta la movilidad para llegar a su meta: la satisfacción. Freud también distingue entre pulsión y estímulo, ya que éste último proviene de fuentes externas al organismo y por lo tanto la persona sí puede sustraerse de él mediante la huida, además que suele ser momentáneo. En la obra del fundador del psicoanálisis nos encontramos con el término *reiz* y *erregung*, el primero para hacer referencia a lo externo y el segundo para lo interno, por lo que se puede traducir *reiz* como estímulo y *erregung* como excitación (Laplanche, 2002, p. 35), la excitación claramente asociada a la pulsión.

Así, si el organismo se enfrenta a un estímulo del mundo exterior, que es captado por el sistema percepción, ponen en marcha una serie de movimientos que le permiten sustraerse de dicho estímulo y así mantener cierta constancia, pues el sistema nervioso se

rige por el *principio de constancia* cuyo objetivo es rebajar al nivel mínimo posible los estímulos, incluso le es preferible conservarse exento de todo estímulo. En cambio, si el organismo se enfrenta a la pulsión no se puede valer de simples movimientos para liberarse puesto que es endógena y constante, así las pulsiones plantean exigencias muy elevadas y mueven a actividades complejas; por cierto, el aparato psíquico se rige por el *principio de placer/displacer*, éste se pone en marcha a partir del displacer provocado generalmente por el incremento del estímulo (aumento de tensión) y pretende su disminución para así evitar el displacer o en todo caso producir placer, por lo tanto, el aparato psíquico tiende siempre a la descarga. (Freud, 1976c, pp. 115-116)

Entonces, la pulsión es un “proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin”. (Laplanche y Pontalis, 2004, p.324). Sobre la pulsión Freud describió los siguientes elementos:

1. *Esfuerzo (o empuje)*: El factor motor, implica una fuerza constante de la que no se puede huir, lo que supone una urgencia irreprimible, es constante porque el objeto de satisfacción plena está perdido.
2. *Meta*: En todos los casos es la satisfacción, esto es, cancelar el estado de estimulación en la fuente de la pulsión, pero como esto es imposible se presentan múltiples metas más próximas o intermedias.
3. *Objeto*: Es aquello en o por lo cual puede alcanzar su meta, es lo más variable de la pulsión; puede ser un objeto ajeno o una parte del propio cuerpo, incluso un mismo objeto puede servir simultáneamente a la satisfacción de varias pulsiones.
4. *Fuente*: Es el proceso somático, interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión. Dentro de la vida anímica no nos es conocida la fuente salvo por sus metas.⁷³

Vale aclarar que de acuerdo a las investigaciones de Freud, el ser humano no nace con el aparato psíquico sino que éste surge ante la urgencia del apremio por la vida que genera tensión, es decir, dolor; el individuo nace indefenso, incapaz de resolver sus necesidades por lo que requiere del auxilio ajeno, un prójimo auxiliador que colme dichas

⁷³ *Ibid.*, pp. 117-119

necesidades; cuando esto ocurre se *erogeneiza*⁷⁴ la parte del cuerpo que fue atendida al resolver la necesidad específica, esa parte queda dotada de un valor especial. Así, se establece una vivencia de satisfacción o de dolor según se descargue o no la excitación provocada por la estimulación interna; esa percepción, en la que interviene el auxilio ajeno, queda registrada como una imagen mnémica que queda asociada con una huella de excitación original. Sólo entonces, se va conformando el aparato psíquico y en sí el sistema de representaciones entendiendo como tal al registro de una vivencia entre el sujeto y el objeto; la representación es la unidad mínima del psiquismo. (Freud, 1976e, p. 376)

Todo ello va marcando las vías, va dejando, así como la erupción de un volcán, huellas, experiencias a las cuales el organismo querrá regresar. La pulsión o pulsiones son la excitación que influye de manera determinante en la configuración de todo ese aparato y que continuamente buscarán revivir esa experiencia plena de satisfacción, de ese modo determinan en gran medida al sujeto y sus modos de ser y hacer, particularmente en sus elecciones de objeto.

Con lo descrito hasta el momento acerca de la pulsión podemos ya encontrar ciertas semejanzas entre el papel de ésta en el psiquismo y el papel del actante en la obra de teatro. Ambas son estructuras que responden a cierta lógica dentro de un sistema teórico específico, son estructuras profundas, de la pulsión nos enteramos por sus metas, del actante por el personaje, ambas mueven a la acción.

Específicamente los actantes son entidades generales, no antropomórficas y no figurativas, quedan conformados a través de una o varias funciones que ponen en marcha la acción en la obra; el rastreo de los actantes permite en el análisis de la obra identificar cómo están distribuidas las fuerzas, y determinar el rol y posición de cada personaje en ese juego de fuerzas, un mismo personaje puede ser el receptáculo de uno o varios actantes, o un conjunto de personajes los representantes de un actante; ejemplos de actantes: sujeto, objeto, ayudante, oponente, destinador, destinatario.

⁷⁴ La *zona erógena* en la teoría freudiana hace referencia “a toda región del revestimiento cutáneo-mucoso susceptible de ser asiento de una excitación de tipo sexual. De un modo más específico, ciertas regiones que son funcionalmente el asiento de tal excitación: zona oral, anal, uretro-genital, pezón”. (Laplanche y Pontalis, 2004, p.475)

“El personaje pasa de la situación amorfa de actante (que pertenece a la “estructura profunda”) a la antropomorfa (tal como aparece en la “estructura superficial o textual”)” (Román, 2003, p. 66). Por su parte, la pulsión se “representa como cierto monto de energía que esfuerza en determinada dirección” (Freud, 1976g, p. 89), quien lleva a cabo la acción es el sujeto. En el terreno de la creación artística teatral el personaje es impulsado por los actantes, en el terreno de la vida psíquica el sujeto es movido por las pulsiones.

Empero, no debemos hacer una equiparación directa entre actantes y pulsiones, pues los actantes son ya el resultado de una *sublimación* de las pulsiones, antes de ahondar en el tema de la sublimación, quiero señalar hasta aquí que el valor de los actantes para dar cuenta del acontecer psíquico no es menor, pues es un claro vestigio de aquello de lo que proviene, es decir, de las pulsiones y sus modos de operar. Además, no olvidemos que en el teatro posmoderno se habla cada vez menos de personajes o éste se descompone en otros elementos, como el de los actantes; entonces ¿qué vemos en ese tipo de presentaciones? ¿pulsiones con un mayor grado de “pureza”? ¿eso es posible o siguen enmascaradas por el performer (persona)?

Es imperante, para aclararlo, sumergirnos en el tema de la sublimación directamente conectado con el de las pulsiones. Y sobre la descripción que se ha hecho de las pulsiones faltan por agregar algunos elementos que resultan fundamentales para lo que aquí nos atañe.

Hay que sumar entonces que, Freud en sus primeras enunciaciones alrededor de la pulsión, en el año 1915, señaló que existen dos clases o tipos de ellas: las *pulsiones yoicas* o de autoconservación y las *pulsiones sexuales*, sin embargo, esta división fue reformulada años más tarde y en su texto “Más allá del principio de placer” de 1920, las nombra como *pulsiones sexuales o de vida y pulsiones yoicas o de muerte*. Cabe señalar, brevemente, sin afán de profundizar al respecto pues rebasa los objetivos del presente escrito, que llegó a dicha conclusión ya que, en sus observaciones clínicas, se percató que hay fuerzas que contrarían al *principio de placer*⁷⁵, es decir, que *van más allá del principio de placer* y

⁷⁵ Esas fuerzas que contrarían al principio de placer, esas pulsiones, producen ciertos fenómenos que Freud designó con el nombre de compulsión de repetición. Ésta hace referencia a que el sujeto se ve forzado a repetir lo reprimido como vivencia presente, en vez de recordarlo; esa reproducción tiene siempre por contenido un fragmento de la vida sexual infantil y, por tanto, del complejo de Edipo y sus ramificaciones. (Freud, 1976f, p. 18)

logró discernir que ello se debe a la tendencia del organismo a retornar a lo inanimado, esto es, a la muerte, de ahí el nombre de esta segunda clase de pulsiones. Freud asocia al *eros*⁷⁶ de los poetas, el eros que cohesiona todo lo viviente con las pulsiones de vida, y refiere respecto de sus dos clases de pulsiones:

...suponemos una pulsión de muerte, encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte, mientras que el eros persigue la meta de complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva dispersada en partículas, y esto, desde luego, para conservarla. (Freud, 1976d, p. 41).

Las pulsiones sexuales serían las encargadas de todo el alboroto de la vida, quieren acumular cada vez más sustancia viva en unidades mayores, pero las pulsiones de muerte, que en general, según Freud, parecen mudas, serían observables a través de la destrucción, es decir, habría que entenderlas como pulsiones de destrucción. Freud llegó a la conclusión de que en el fondo todas las pulsiones son pulsiones de muerte, ya que las sexuales, en última instancia sirven al organismo también para recuperar un estado anterior y esto sólo puede llevar a lo inerte, son una especie de bien morir. Pese a esto, mantuvo la separación pero tomando en cuenta que ambas clases de pulsiones se mezclan continuamente, señaló:

Todas las mociones pulsionales que podemos estudiar consisten en tales mezclas o aleaciones de las dos variedades de pulsión, desde luego que en las más diversas proporciones. Entonces, las pulsiones eróticas introducirían en la mezcla la diversidad de sus metas sexuales, en tanto que las otras sólo consentirían aminoramientos y matices de su monocorde tendencia. [...] las mezclas pueden también descomponerse, y a tales desmezclas de pulsiones es

⁷⁶ *Eros* (pasión sexual) era considerado en la mitología griega un dios, aunque por su carácter nunca pudo figurar entre las doce deidades regentes, según esa tradición era un niño indómito que no demostraba ningún respeto por la edad y el orden establecido, sino que volaba con sus alas doradas disparando al azar sus afiladas flechas, inflamando los corazones con sus terribles antorchas. Los poetas primitivos griegos lo representaron como una “malicia alada”, como la Vejez o la Plaga, en el sentido de que la pasión sexual descontrolada podía alterar el orden social. Poetas posteriores encontraron un placer perverso en sus travesuras y se le envolvió con un halo sentimental de joven hermoso. Se le llegó a considerar hijo de Afrodita y Zeus lo que representaba que la pasión sexual no se frena ante el incesto. (Graves, 1985, p. 83)

lícito atribuir las más serias consecuencias para la función. (Freud, 1976g, p. 97).

Es así que pulsiones de vida y muerte están implicadas en los fenómenos de la vida y particularmente en el desarrollo cultural, no obstante, las de muerte representan un peligro directo para ese fin, pero no pueden estar ausentes. Las pulsiones sexuales son particularmente de gran plasticidad, mientras que las de muerte no suelen presentar este carácter pues en general son imperativas e inflexibles. Freud (1976c) reconoció que las pulsiones sexuales nos son más asequibles e investigándolas enunció cuatro destinos posibles de la pulsión: (1) el trastorno hacía lo contrario, (2) la vuelta hacía la persona propia, (3) la represión y (4) la sublimación. (Freud, 1976c, p. 122).

Esto es, la pulsión proviene de una excitación interna, la cual implica una fuerza constante de la que el aparato psíquico no puede huir, pero de la que debe descargarse, para lograrlo quedan dos caminos: poner en marcha ciertas operaciones para desembocar en la descarga de la tensión pulsional como tal o llevar a cabo ciertas modificaciones directamente sobre la pulsión, es decir, dar paso a los destinos de la pulsión. Ocurre que, no siempre es posible que la pulsión se descargue directamente, aunque el aparato psíquico se rija por el principio de placer que tiende a la descarga esto puede oponerse al principio de realidad, en cuyo caso lo que resulta placentero para un sistema, el sistema inconsciente, puede también resultar displacentero para otro, el sistema consciente, pues lo placentero y displacentero para el sistema inconsciente no necesariamente está conectado con la realidad objetiva. Es el *yo*⁷⁷ la parte del aparato psíquico, según Freud, que está en contacto con la realidad exterior, atiende al principio de realidad y responde al proceso secundario (energía ligada), por lo tanto, es la instancia que de ser necesario mantiene a raya las pulsiones; éstas provenientes del sistema inconsciente y en contacto directo con el denominado *ello*⁷⁸ que se rige por el proceso primario (energía desligada).

⁷⁷ Se llama *yo* a la esencia que parte del sistema percepción y que ha sido alterada por la influencia directa del mundo exterior, se empeña en hacer valer sobre el *ello* el influjo del mundo exterior, así como sus propósitos propios, se afana por reemplazar el principio de placer por el principio de realidad. El *yo* es el representante de la razón y la prudencia (Freud, 1976d, p. p. 25-27).

⁷⁸ El *Ello* es eso otro psíquico en que el *yo* se continúa y que se comporta como inconsciente, se rige por el principio de placer, contiene a lo reprimido (Freud, 1976d, p. 25-27).

Así pues, si la descarga no es posible, se hace necesario buscar otras vías que disminuyan la tensión provocada por la pulsión, es en este momento donde la pulsión o pulsiones pueden desembocar en la sublimación. Las pulsiones sexuales, cuya energía es la libido, son más flexibles así que pueden presentar importantes modificaciones en su objeto y meta. Si bien la meta siempre es la satisfacción plena, también es cierto que ella es imposible, entonces el aparato psíquico se afana por metas más próximas o asequibles. En el caso de la sublimación, nos dice Freud que hay “cierta clase de modificación de la meta y un cambio de vía del objeto en la que interviene nuestra valoración social”. (Freud, 1976g, p. 89).

El término *sublimación*, introducido por Freud al psicoanálisis, hace referencia a la palabra *sublime*, empleada en especial en las bellas artes para designar una obra que sugiere grandeza y elevación; también evoca a la *sublimación* que se emplea en química para describir el proceso que hace pasar directamente un cuerpo del estado sólido al estado gaseoso (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 415). En este caso se trata de dessexualizar la pulsión, pasarla de lo sexual a lo no sexual y con ello alcanzar cierto grado de satisfacción; según Freud la investigación intelectual y la actividad artística son las principales actividades de sublimación.

Freud hizo algunas observaciones acerca del proceso de la sublimación, sin embargo, su teoría sobre este punto no llegó demasiado lejos por lo que quedaron muchas interrogantes sin responder, empero dejó algunas líneas claras sobre las que se ha seguido desarrollando investigación. Uno de esos estudios que retoman a profundidad el trabajo del fundador del psicoanálisis y que además aporta una nueva perspectiva al problema es el realizado por Jean Laplanche (2002), esbozado en su libro “La Sublimación. Problemáticas III”, en él no sólo rastrea los elementos que Freud aportó al tema, sino que también deja de relieve las preguntas que se le derivan.

En dicha obra, J. Laplanche sitúa el problema de la sublimación como fundamental para el psicoanálisis puesto que está directamente conectado con el tema del fin del análisis y la noción de cura. Para dilucidar el asunto de la sublimación propone un esquema que denomina *diedro pulsional*, en una de las caras del diedro coloca la *autoconservación* (β), en la otra a la *sexualidad* (α) y en la arista al *apuntalamiento* (véase figura 34). Con dicho

esquema trata de dar cuenta de lo que ocurre con la pulsión desde su origen y hasta desembocar en el pase hacia la sublimación. Según sus propias palabras:

A este diedro tratamos de llegar a imaginarlo como cerrado, inicialmente, de manera que, como si se tratara de una ostra, hubiese que introducir la hoja de un cuchillo para abrirlo, para clivar el plano de la autoconservación y el de la sexualidad. [...] Se trata de marcar el clivaje entre lo psíquico y lo somático, entre el cuerpo y la mente. [...*Con esto*] una problemática enteramente nueva viene entonces a reemplazar a la antigua cuestión del alma y del cuerpo: la de las relaciones entre la autoconservación y la sexualidad, que yo designo, retomando un término algo marginal para Freud, pero a mi juicio esencial, como problemática del apuntalamiento. (pp. 45-47)

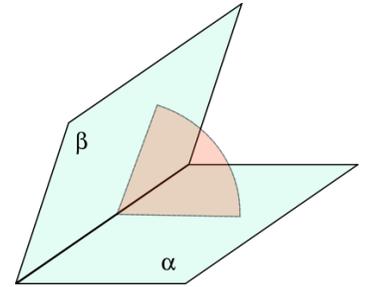


Figura 12. Ángulo Diedro [Dibujo]. Antonelli, L. (2017). Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngulo_diedro#/media/Archivo:Dihedral_angle.svg). CC BY-SA 4.0

El apuntalamiento no es otra cosa que el sostenimiento de un elemento a través de otro o a la inversa, en este caso se trata de la autoconservación como fuente y reforzamiento de la sexualidad, pero a la par, en un segundo momento, la sexualidad como sostén mismo de la autoconservación. Como ya explicaba el propio Freud (1976i) en “Tres Ensayos de Teoría Sexual”, la sexualidad infantil nace apuntalándose en una de las funciones corporales importantes para la vida y al principio es sin objeto externo, es decir autoerótica, en ese momento la meta sexual está determinada por la zona erógena (p. 165). Por ejemplo, la ingesta de la leche materna, al succionarla los labios del bebé fungieron como zona erógena, la estimulación derivada por la cálida leche produce una sensación placentera y así aparece un placer que no es el de la saciedad, es decir, que no tiene que ver con la función, sino que es más bien suplementario, marginal, esto es: la sexualidad; sólo en un segundo momento ese papel marginal dejara de serlo, ya que, hay independencia de la función y la sexualidad adquiere el papel preponderante en ese apuntalamiento.

Sobre el apuntalamiento especifica Laplanche (2002) que:

El apuntalamiento, según esta teoría, consiste en que dos tipos de pulsiones o dos modos de funcionamiento se apoyan uno sobre el otro, pero en una misma actividad. [...] El modo de funcionamiento sexual en el origen, sobre la base de un funcionamiento no sexual. [...] El quehacer sexual se apunala primero en una de las funciones que sirven a la conservación de la vida, y sólo más tarde se independiza de ella. (pp. 65-66)

Laplanche aclara que si la sublimación tal como dice Freud implica una transformación de la energía sexual en no sexual, entonces necesariamente se tiene que hablar de una metapsicología de las pulsiones para intentar explicar lo que ocurre y por ende enunciar cierta teoría al respecto. En ese sentido la teoría del apuntalamiento es fundamental para comprender lo que ocurre en la sublimación, ya que, ésta da cuenta del paso de una energía sexual a una no sexual, así que sea lo que sea que pase debe ocurrir en ese apuntalamiento, en ese paso de lo uno a lo otro y de lo otro a lo uno. Esto significa que en la sublimación esa energía que inicialmente apuntalada a la autoconservación fue sexual, en un segundo momento es transformada a lo no sexual, específicamente a una meta y objeto distantes de lo sexual.

Debe quedar claro que en esta teoría se marca una clara diferencia entre los dos planos (autoconservación y sexualidad) y también cierta independencia, sólo así es posible concebir que pueda haber intercambio entre ambos. Ahora, respecto a la autoconservación este autor cuestiona su supuesta autonomía, pues señala que para el caso de los humanos, aun cuando es el *yo* al que se atribuyen las funciones de autoconservación en realidad éste es independiente y proviene del mismo aparato psíquico mientras que la autoconservación está relacionada más bien con el instinto, con lo externo, pero para el caso de los humanos el instinto es más bien constante fracaso, por lo que ese plano, en un primer momento fundamental se va quedando cada vez más como sin energía salvo por la que le proporciona la sexualidad a la que en un comienzo apuntaló, en palabras del propio Laplanche, ese lado del diedro (autoconservación) “es harto a menudo desfalleciente, está apolillado, agujereado. La fuente, si es que la hay, estaría seca la mayor parte del tiempo, si agua—energía— no le fuera aportada desde el exterior”. (p. 75)

Aunado a lo anterior otro elemento importante que destaca Laplanche para comprender la sublimación es la *seducción*, pues justo de ahí proviene esa energía del exterior (esa agua) que dota a la autoconservación. Según lo que plantea este autor el plano de la autoconservación no debe pensarse como autónomo y autosuficiente pues de inicio el bebé humano requiere de los cuidados de la madre para sobrevivir, así que en el plano de la autoconservación no hay uno sino dos, una díada. El asunto es que en esa díada no se entra en igualdad de circunstancias pues la madre está ahí con toda su autoconservación revestida de sexualidad y con ello con todos sus fantasmas, así la seducción es esa intrusión de la sexualidad materna en la díada y la misma que hace estallar ese plano para dar paso al de la sexualidad.

Hay pues, cierta influencia entre lo somático y lo psíquico, entre el plano de la autoconservación y el de la sexualidad, de ahí la conexión de algunas afecciones psíquicas y su manifestación en lo corporal y a la inversa. Para el tema que aquí nos atañe y acorde a la perspectiva de Laplanche, hay que distinguir entre esa inducción que se da de un plano a otro y el drenaje que ocurre en la sublimación, pues en ésta última no se trata de un simple pase sino de una especie de derivación; menciona este psicoanalista que: “...en la sublimación no habría ya sólo influencia recíproca, inducción de un plano al otro, sino una verdadera derivación, un verdadero drenaje inverso [...], drenaje a contrapelo de la energía sexual hacia lo no sexual”. (p. 78)

Ya en la seducción hubo una irrupción de lo sexual de la madre en lo no sexual del niño, en la autoconservación; en la sublimación hay un pasaje energético de la pulsión sexual a actividades no sexuales. Esto implica, que como hizo el propio Freud u otros autores, podríamos rastrear en la obra artística e intelectual, al ser objetos sublimados, los vestigios de las pulsiones sexuales que les dieron vida, pues éstas están sin estar ahí, drenadas ya, llevadas a objetos socialmente valorados. En ese sentido es viable que a través de lo que en dramaturgia y teatro se conoce como *actantes* se pueda establecer conexión directa con las pulsiones, que en su conjunto dan la obra como tal y por ende el objeto sublimado. Ya lo decía uno de los personajes de Pirandello (1926) en su obra “Seis personajes en busca de autor”: “[somos] seres vivos, más vivos que los que respiran y

alternan! Menos reales quizá, pero más verdaderos” (p. 28); qué son esos seres sino vestigio de lo pulsional en la obra artística.

Empero, sobre los planteamientos que hace Laplanche sobre la sublimación, aun faltan por mencionar dos más que aportan importantes luces sobre el tópico, además muy conectados entre sí, el de la represión y el traumatismo.

Acorde a la indagación de Laplanche la sublimación no es una represión, no se trata de un síntoma, es decir, que no hay una formación de compromiso entre lo inconsciente reprimido y el síntoma, pero pese a ello sí existe cierta conexión con lo reprimido. Esto es, ahí donde algo ha sido reprimido no surge un sustituto bajo la forma de un síntoma, pero sí hay represión de una parte de la actividad pulsional específicamente sobre el objeto sexual, una vía bloqueada, en otras palabras, se trata de una represión concerniente al objeto y hay incluso un sustituto, pero, se podrían decir que por derivación, por vía colateral, y no un síntoma neurótico, la sublimación (Laplanche, 2002, p. 113). Define este psicoanalista:

La sublimación es para una parte de la pulsión un destino que le permite escapar de la represión. Pero es correlativa pese a todo de una represión, y en particular de una represión concerniente a un cierto tipo de objeto, el objeto propiamente sexual. (p. 114)

De lo anterior se desprende que sublimación y apuntalamiento surgirían a la par, en el mismo momento, es decir, al mismo tiempo que el nacimiento de lo sexual, desde el origen. Según lo observa este autor la sublimación se produce al mismo tiempo que aparece la excitación sexual; pero en este punto aclara que lo originario no es privativo de los primeros años de vida, no se trata de entenderlo en el sentido cronológico, lo originario puede ocurrir en otros momentos de la vida. Así, la pulsión sexual no está dada de una vez para siempre, sino que existe la capacidad en el ser humano de crear sin cesar lo sexual a partir de distintas conmociones exteriores, a partir de lo nuevo (p. 114). Lo que abre la puerta a que haya lo que Laplanche llama una suerte de *neogénesis de lo pulsional*⁷⁹. Y parte de eso que puede propiciar una neogénesis, de eso nuevo, es el traumatismo.

⁷⁹ Ibid., p. 115.

El traumatismo que implica una “ruptura del límite de un organismo que puede ser tanto el organismo mismo como el yo” (p. 233); se ha visto que un traumatismo fisiológico hace emerger un traumatismo psíquico y a la inversa un traumatismo psíquico puede tener consecuencias en lo fisiológico, como se mencionó antes, hay una suerte de intercambio, de pase entre los dos planos. Un traumatismo implica, cuantitativamente, pasar cierto umbral, hay excitación demasiado fuerte y el sujeto no puede ligarla; no puede haber excitación, conmoción física, sin que haya, concomitantemente, conmoción sexual. En tal sentido todo traumatismo puede convertirse en creador de excitación psíquica y por consecuencia en una “verdadera creación de pulsión” (p. 237), y esto puede ocurrir no sólo en los primeros años de la vida, sino a lo largo de ella.

Laplanche en concordancia con K. Eissler, autor que cita continuamente en su libro, considera que el problema de la creación puede estar directamente relacionado con esta suerte de neopulsión a través de sucesivos traumatismos, es decir, el artista utilizaría el traumatismo o los traumatismos sucesivos para crear sin cesar una especie de neopulsión, el traumatismo como creador de empuje y por esa vía llegaríamos a la obra de arte y a la posibilidad de sublimar aunque esto no haya sido así desde los primeros años de vida.

Es importante tomar en cuenta que en lo sublimado ya no encontraremos rastros ni de la meta, ni del objeto, ni aun de la fuente de la pulsión, y sin embargo estaría ahí dada, lo que será evidente es sólo la energía sexual, de los cuatro elementos de la pulsión si algo conserva es ese empuje, de ahí lo complejo en su análisis, ya que ha transformado, ha mutado prácticamente todo y sin embargo sigue siendo una pulsión, una fuerza.

Ahora bien, para Laplanche es importante aclarar que esa especie de traumatismo que llevaría a una suerte de *neopulsión* ha de entenderse no como compulsión de repetición sino más bien desde la simbolización, porque la sublimación también es una simbolización, es decir, una manera de tratar de ligar la energía libre. Para él la energía libre es equivalente a la pulsión de muerte, a la energía que circula entre representaciones, mientras que la energía ligada sería la pulsión de vida, la que circula entre objetos; lo que nos encontramos en aquello que podemos llamar objetos sublimados es energía ligada⁸⁰, en otras palabras, de

⁸⁰ “...la ligazón permite dar forma y domeñar la irrupción pulsional. La ligazón es siempre una manera de tratar la pulsión, [...] pero sus modalidades son varias: de la ligazón narcisista a la ligazón simbólica...” (Laplanche, 2002, p. 239).

alguna forma simbolizada. Sólo que esa simbolización que ocurre en el arte no es exactamente la misma que ocurre cuando se pasa como tal por la palabra, ya que la simbolización del artista haría uso del traumatismo mientras que, por ejemplo, la de la ciencia no, de ahí que Freud respecto a la obra de Leonardo Da Vinci ya afirmaba que “entre la actividad científica y la actividad artística de Leonardo: la ciencia protege mejor que el arte cuando se trata de reducir a toda costa lo arbitrario” (Freud, 1910, cit. por Laplanche, 2002, p. 214)

Entonces a partir de lo revisado sobre las aportaciones de Freud y Laplanche sobre la sublimación, hay que destacar que ésta implica un drenaje de energía sexual a no sexual que desemboca en una actividad socialmente valorada, para que ello ocurra es necesario que la pulsión sufra un cambio importante en su meta y objeto, esas modificaciones son posibles pues, ya desde el inicio el organismo del bebé y el psiquismo se van apuntalando mutuamente, llega un punto en el que la autoconservación pasa a depender de aquello que en principio apuntaló, es decir, la sexualidad, así, es posible el paso de una energía a otra y la influencia que entre ellas se ejerce. La energía sexual, la pulsión de vida está vinculada a objetos, mientras que la de muerte no está ligada, ello implica que la energía que encontramos en los objetos sublimados al estar ligada se trate de energía en origen sexual y que por medio de ese objeto alcance cierto grado de simbolización. El psiquismo no está dado de una vez y para siempre, sino que puede sufrir modificaciones, de ahí que por ejemplo el traumatismo pueda resultar en una suerte de creador de pulsión y con ello abonar a la sublimación energía para la creación.

Tomando en cuenta la teoría respecto a las pulsiones y la sublimación, podemos decir que por ejemplo una obra de teatro, escrita, es decir, la dramaturgia es ya un objeto sublimado, que a su vez será tomado por el director y los actores para producir un segundo objeto sublimado, la obra de teatro, y ésta se podría subdividir en diferentes objetos sublimados según los elementos audiovisuales y personajes, para el caso de los personajes son todavía posibles otras subdivisiones, los actantes, y éstos podrían encontrar cierta

Por otro lado, la compulsión a la repetición es un intento por ligar la pulsión de muerte, uno de los modos de responder a ella.

analogía y/o semejanza con las pulsiones, como una pequeña muestra a partir de la cual podríamos indagar acerca del objeto sublimado en sus diferentes niveles.

En lo que toca a la dramaturgia, es decir, los textos de las obras de teatro, aquellos que aun lo tienen, conservan en sí mismos vestigios de esas pulsiones, claro que va a depender de la manera como cada director y actor la interpreten, pero algo de esos textos es inamovible, citando de nuevo a uno de los personajes de Pirandello (1926), *El Padre*:

[*La realidad cambia*] ¡Ah no! ¡La nuestra no! ¿Ve usted ahora claro, en qué consiste la diferencia? Mi realidad de personaje creación del ingenio humano, no puede cambiar ni ser jamás otra, porque está forjada en raí, como soy, para siempre. ¡Y esto es cruel! Esta eternidad que hace eterno mi dolor: eternidad que debería atormentarles porque por ella apenas pasa rozando el arte de ustedes. (p. 136).

Así pues, desde la dramaturgia, cuando la hay, se puede indagar acerca de las pulsiones que ahí operan, de hecho, el análisis actancial era en este nivel que adquiriría gran valor y a partir de él algunos directores montaban la obra. Los personajes como alega “El Padre” de la obra de Pirandello “nacieron vivos” (p. 28) y, qué más vivo que las pulsiones sexuales, las que como vimos andan a favor de la vida y que son las que se subliman. Es la huella de esas pulsiones sexuales la que nos encontramos en los personajes de las obras de teatro, que al estar escritas para teatro no cesan de dar empuje hasta su representación efectiva en el cuerpo de los actores/actrices, es ahí, en ese espacio que les proporciona la ficción donde finalmente alcanzan su culminación o ¿deberíamos decir, mejor, su satisfacción?

Ahora bien, en las puestas en escena de esta investigación tenemos aquellas que retoman al personaje desde su sentido más clásico y otras que lo han fusionado con elementos muy contemporáneos como teatro documental, e incluso hay un espectáculo que habla por completo de diluir al personaje en favor de la actriz; específicamente la concepción que éstos tienen respecto al personaje es:

“[...] en el teatro los personajes responden a un conflicto que los mueve y que detona la acción, pero yo decía los personajes hablan de ese conflicto que los mueve en el drama, pero ¿acaso los personajes en sí mismos no tienen un conflicto?, o sea, ¿los personajes no se preguntan cosas de sí mismos?, o sea ¿sólo responden a ese incesante empuje del destino?, eso a mí me volaba la cabeza [y de ahí surgió La Otra Edna]” (Ricardo Robles, 32 años, actor, dramaturgo y director escénico).

“[El personaje] Es alguien con el que yo intento dialogar, y cuando lo estoy leyendo, analizando, antes de pasar con el actor yo intento comprender quién es, hacía dónde va, qué quiere, qué pretende, que me hable, que me diga qué, qué vamos a hacer juntos, cómo vamos a darle vida, cómo lo vamos a poner tridimensionalmente en el escenario, no, cómo vamos a estructurar su tránsito, a darle vida con alguien que ni él ni yo todavía conocemos que va a ser quien lo va a interpretar, quien lo va a trabajar le va a dar vida, y después es pues bueno dialogar qué entendí yo con el personaje si es que pude hablar con él y qué me dijo, y tratar de comunicarme con el actor, actriz, esperar a que él se comunique con el personaje y después dialogarlo y después ponerlo. Me parece que son procesos complejos, es complicado, no, entonces qué espero yo del personaje, espero poder permitirle ser, existir, libremente, no, sí hay, no puedo, me parece que eso no lo puedo eludir sí hay una provocación por parte de Valentín, hay una provocación a que suceda eso, porque me parece, yo no he entendido todavía otra manera que se pueda, entonces pues sí es de provocar, y provocar de entiende... Provocar al personaje para que... es que esto es como metafísico, [ríe] sí, es provocar al personaje para que él provoque al actor, no, entonces yo intento encontrar de qué manera este personaje va a poder seducir al actor o a la actriz, cómo lo va a seducir, de qué manera va a llegar a seducirlo, entonces eso provocarlo y bueno ya después provocar a la actriz/actor para que le entre de lleno, a que se permita la libertad de darle libertad de existir al otro, eso es muy complicado, muy, muy complicado”. (Valentín Orozco, 62 años, director).

“Humana fue un proyecto que estaba inspirado específicamente en la autorreferencialidad que tiene que ver con que el artista hable de sí mismo o haga

una obra sobre sí mismo.[...] Después del renacimiento en la época moderna empezó a haber formas de arte en las que el artista se ponía en escena y hacía referencia a sí mismo, incluso ya desde antes, por ejemplo en algunas vanguardias había autorretratos, [...] después ya con la contemporaneidad se llega pues a cierta resolución de que el artista tiene la posibilidad de ya no tener que mostrarse como una figura de genio, como se concebía antes en la historia del arte o que por ejemplo ya no tiene que representar a la naturaleza o en el caso del teatro ya no hacer un teatro textocentrista sino que puede recurrir a otros elementos o mezclar otras disciplinas para ponerse como objeto de la obra a sí mismo”. (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica).

“Detrás de los personajes siempre estamos nosotros, totalmente [...] parece tan obvio en el discurso, pero en el trabajo no lo es tanto, de dejar caer las máscaras, no ponernos máscaras y dejar caer las máscaras de uno mismo es desnudarse completamente, y estar al servicio y expuesto de una manera que bueno yo no lo puedo concebir de otra manera” (Angeles Marset, 52 años, actriz).

“Cada personaje que se hace es totalmente diferente y en cada uno se exalta, se exagera una parte de uno, que como seres humanos lo tenemos, pero [...] es como jugar con eso que a veces nos cuesta más y lo disfrutamos ya con el personaje, que tú dices ah claro sí lo tengo, sí está y lo voy a disfrutar”. (Elphis Eduardo, 30 años, actor).

“Se fue construyendo un dispositivo que mezclaba elementos como de ficción con la obra de Hasam [personajes], y entonces a partir de la obra de Hasam nosotros comenzamos como a intervenir esa ficción con elementos reales, bueno, con elementos más bien como personales, con el tema de la identidad”. (Valentina Freire, 35 años, actriz).

En todos los casos se parte de lo personal, es de ahí donde se extrae la materia prima para la construcción de un personaje o la presentación de la persona en la escena, es sólo a partir de las propias preguntas e inquietudes que se construye un personaje y/o una puesta en escena, el creador está involucrado sí o sí con el objeto sublimado, el empuje de

sus pulsiones, las pulsiones de todos los implicados en la creación están ahí transformadas, pero manifestándose. Así, por ejemplo, una de las pulsiones que quedan develadas en las creaciones, al menos en las que aquí nos atañen es la *pulsión de saber*, de la que Freud ya refirió en su texto “Tres ensayos de teoría sexual”:

A la par que la vida sexual del niño alcanza su primer florecimiento, entre los tres y los cinco años, se inicia en él también aquella actividad que se adscribe a la pulsión de saber o de investigar. La pulsión de saber no puede computarse entre los componentes pulsionales elementales ni subordinarse de manera exclusiva a sexualidad. Su acción corresponde, por una parte, a una manera sublimada del apoderamiento, y, por la otra, trabaja con la energía de la pulsión de ver. Empero sus vínculos con la vida sexual tienen particular importancia, pues por los psicoanálisis hemos averiguado que la pulsión de saber de los niños recae, en forma insospechadamente precoz y con inesperada intensidad, sobre los problemas sexuales, y aun quizá es despertada por estos. (Freud, 1976i, p.176)

El primer problema que despierta la pulsión de saber, acorde con Freud, es el enigma ¿de dónde vienen los niños? Y esa investigación ha de pasarse en solitario, ocupa gran parte de la energía de los y las niñas. Específica Laplanche (2002) estudiando los textos de Freud que tres destinos son posibles para la curiosidad sexual: (1) inhibición del pensar, (2) la investigación sexual sofocada regresa de lo inconsciente como compulsión a cavilar y (3) sublimándose, en este último caso, cita Laplanche a Freud:

[...] la libido escapa al destino de la represión sublimándose desde el comienzo mismo en un apetito de saber y sumándose como refuerzo a la vigorosa pulsión de investigar. [...] Empero, dentro de sí da razón de la represión de lo sexual, que lo ha vuelto tan fuerte mediante el subsidio de una libido sublimada, al evitar ocuparse de temas sexuales. (Laplanche, 2002, p. 43).

Esta pulsión de saber de la que se habla pasa al igual que el resto por el apuntalamiento, lo que apuntala es la investigación sexual infantil, que posteriormente, tal

como se describió, suscita y sostiene aquello que apuntaló, la autoconservación. En ese proceso opera también la represión, pues se debe reprimir el objeto y la meta y sólo después sublimarse el resto, pasarlo de lo sexual a lo no sexual. Entonces es posible encontrar vestigios de dicha pulsión de saber en el objeto sublimado, para los casos de las puestas en escena que revisamos encontramos a través del testimonio de los creadores que:

“[Dificultades del proceso] *Híjole la comunicación con la mujer, es muy complicado, para mí, son, me parece que con las cinco mujeres que trabajé tienen un proceso de pensamiento mucho más complejo que el mío y entonces las emociones las procesan de diferente manera, me parece que es, desde mi muy humilde opinión, me parece que son mucho más profundas y yo no logré llegar a tocar esa profundidad, ni... olvídate de tocarla, comprenderla como para poder acercarme a ello y creo que se pudo haber hecho mucho más si yo hubiera podido comprender, pero me esforcé muchísimo de verdad, pero no sé si es negación, algo patriarcal, porque no creo ser misógino, no creo tener nada en contra de la mujer, al contrario, la respeto mucho por eso, respeto mucho los procesos de pensamiento son muy complejos, mucho más complejos creo que yo como masculino, no sé si sea hormonal ve tu a saber, este... mis procesos son como más ortodoxos, como más... por mucho que yo diga que investigo y que busqué, y que me retuerzo y que lo hago, creo que ustedes lo hacen de una manera más compleja todavía y que llegan más profundo, entonces había momentos, a mí me parece que ellas lograron momentos que a mí me maravillaban, no, así me apabullaban, más que maravillaban me apabullaban, así me dejaban fuera, total y completamente fuera y que yo no, no sabía qué hacer, entonces ahí me hubiera... más bien quisiera poder lograr entrar un poquito más en ese universo y está, para mí estuvo muy complejo, muy complicado, muy difícil. [...] Porque de verdad era tratar de comprender y trabajé muchísimo en eso, muchísimo, porque era después de estar en un ensayo, de haber armado un trazo era encerrarme, de verdad, y sin exagerar y sin presumir y sin pretensión, eran horas de estar revisando y analizando por qué lo está haciendo así, por qué, cómo fue que llegamos a eso, no, porque al verlo pues yo decía claro, ahí está, eso es, pero era tratar de comprender el proceso, esa construcción de pensamiento ya puesto en escena, cómo llegamos a eso, qué fue lo*

que hicieron ellas para lograr ese momento, para que eso embonara perfectamente bien”. (Valentín Orozco, 62 años, director).

“La obra para mí es un acontecimiento humano de investigación, para mí las obras de teatro no solamente son puestas en escena sino que espacios en donde yo puedo investigar sobre ese tema, y la investigación es tal que mi cuerpo lo investiga, es decir, no solamente leo e investigo sino que mi cuerpo lo investiga, mis emociones lo investigan y asumo ese aprendizaje porque si no asumo el aprendizaje que yo propongo en mis obras pues creo que de nada sirve dedicarme a la actuación, si esto no me enriquece como ser humano, nah, no, mejor me dedico a otra cosa que me enriquezca como ser humano”. (Fátima Arias, 38 años, actriz)

“Me deja mucha tarea sobre mi misma pregunta que traía desde antes de La Otra Edna, y que dónde están los espacios de conflicto reales de los personajes, o sea no el conflicto que lo arroja hacía la acción dramática, no los conflictos que devienen de ese perfil, de esa máscara que decidimos pulir, que por ahí la llamamos perfil psicológico del personaje [...] de todos esos rasgos que como escritor decides ponerle y todos esos lugares donde decides situarlo, ok, pero dónde está todo eso, o sea dónde están todas las verdaderas preguntas. [...] Una de las grandes cosas que me queda es eso, que yo he titulado las zonas de conflicto, en mi dramaturgia hago preguntas ahora y literalmente quiero hacer zonas de conflicto y darles un espacio a esas zonas de conflicto y que forman parte de la dramaturgia, aunque la acción dramática vaya a menos y las zonas de conflicto vayan a más. Y es muy probable que esas zonas de conflicto usualmente no queden respondidas sino que sólo se queden como preguntas perpetuadas ahí, puede sonar muy aburrido pero eso es una de las cosas más importantes que se quedan en mi exploración como creador”. (Ricardo Robles, 30 años, actor, dramaturgo y director escénico)

“[Objetivo de la obra] Despertar la consciencia, sí o sí necesito transitar a partir de ahí, primero despertar yo obviamente sino sería desde el ego, esperar que el otro despierte y yo no, yo amo transitar estos procesos de profundo

autoconocimiento, de bucear en aquellos espacios que uno puede detectar que están bloqueados para que realmente se liberen emocionalmente y a partir de ahí construir el personaje con mucha libertad y con mucha consciencia”. (Angeles Marset, 52 años, actriz)

“Yo ya me he dado cuenta que hay ciertos temas a los que yo recurro, tengo interés por conciliar las diferencias, es algo pues que a mí me interesa que he encontrado, y que las cosas que he hecho pues tiene que ver con eso y justo en ese conciliar diferencias a mí me interesan mucho las dualidades o lo que aparentemente está dividido como lo binario, como de decir es esto y esto, que en realidad no es, siempre hay más opciones, o es la combinación de esas dos, pero me agrada investigar por qué se tienen esas creencias y cómo se puede pues como derrumbar no, y también me he dado cuenta que me interesa mucho pues esto, seguir participando con la gente y recurrir a otras disciplinas, me gusta pensar que no solamente yo puedo hacer teatro o que solamente puedo actuar, intento pues con respeto claro, voy a intentar juntarme con otras personas o ver qué hacen otras personas [...], a lo mejor uno de mis sueños es trabajar en un proyecto donde haya muchas personas de otras disciplinas, a lo mejor científicos, me gustaría trabajar con científicos, no sé haciendo qué pero ya lo averiguaré”. (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica)

Evidentemente no se trata de pretender psicoanalizar las palabras de los y las creadoras que accedieron a la entrevista para esta investigación, pero aun en aquello que conscientemente expresan podemos encontrar, a través de los lentes del psicoanálisis, rastros de esa pulsión de saber que queda tan de relieve en todos los casos aquí revisados, no iremos más allá para tratar de dilucidar las conexiones de eso con la historia personal de cada sujeto pues no tenemos ese objetivo y para ello se requeriría del dispositivo analítico como tal. Empero, es evidente que en su práctica esa pulsión de saber está presente y proporciona energía para la creación y continuar en ella. Freud en su análisis de Leonardo Da Vinci trabaja la sublimación de éste separando lo que tocaba a la investigación científica y al quehacer artístico, sin embargo, por lo encontrado aquí, en particular en las expresiones del teatro contemporáneo, es evidente que puede haber una fusión de ambas actividades o

más bien dicho que desde el inicio no se contraponen pues en una misma actividad encontramos sin dificultad ambas expresiones: la creación artística y la investigación.

Otros testimonios de los y las creadoras que se pueden relacionar con la pujante pulsión de saber son los siguientes:

“La obra maestra para mí no es aquella que es majestuosa o la obra que tiene muchos premios, para mí la obra maestra es la que te enseña, por eso es maestra. Y desde esa definición esta fue una obra maestra para mí” (Fátima Arias, 38 años, actriz)

“Me vi a mi misma dándole vueltas a las noticias, y dije yo como actriz qué puedo hacer, pues nada [...] entonces la pregunta que yo me hice es ¿dónde surge el acto de maldad del ser humano? Es decir, ¿dónde se gesta ese acto? No creo que el ser humano sea malvado, creo que hace actos malvados y dolorosos, ¿dónde está el germen de ese acto? Y desde ahí, desde esa pregunta comencé a hacer la obra” (Fátima Arias, 38 años, actriz)

“Pues me quedo con ganas y con dudas y pues sí estoy contento con lo que hicimos, contento en el sentido de que lo que hice e hicimos, tanto mi participación personal, particular como colectiva pues llego a algo, y que ese algo provocó más dudas y más incertidumbre que certezas, eso pues, a lo mejor soy masoquista, pero eso es muy satisfactorio”. (Valentín Orozco, 62 años, director)

“Yo voy diseñando proyectos en mi mente que luego devienen en otras cosas [...] entonces esas preguntas no se resuelven tan fácilmente, yo no soy tan práctico, no soy un dramaturgo tan práctico ni soy un creador tan práctico, yo necesito darle muchas vueltas a las cosas, y lo que he aprendido es a darle más valor a todos esos cuestionamientos que me hago, porque en un principio pudieron haber sido como mis azotes, me estoy azotando con esto, debería relajarme y disfrutarlo un poco más, no ya no tengo la intención de disfrutar un poco más, quiero, quisiera seguir indagando sobre esos conflictos que son mis conflictos al momento de crear y de escribir, o sea es importante poderme responder esas cosas, no quisiera yo a

los 70 años con estas mismas preguntas, quisiera profundizar en ellas en dado caso”. (Ricardo Robles, 30 años, actor, dramaturgo y director escénico)

Son pues las pulsiones de vida, las que empujan a la creación y éstas, aunque lejos de su objeto y meta, proporcionan cierta satisfacción, como las olas del mar regresan cada tanto, en un incesante movimiento que permite al creador continuar con su labor.

En ese sentido, por ejemplo, los personajes forman parte de eso que queda de relieve acerca de las pulsiones; en las obras de teatro de esta investigación que encontramos, específicamente, acerca de los personajes a través de la palabra de sus creadores:

“[En “No es temporada de flores”] una mujer que está sembrando en la madrugada, vive enfrente de un hospital y una estudiante, una médico residente, lee en la puerta de esta señora, dice que solicitan un ayudante y va a pedir trabajo, y ahí entablan una relación en la que ella tiene que trabajar en la madrugada y para ella el horario es cómodo porque es cuando sale de sus prácticas de medicina. Y ahí empieza la señora a cuestionarla y a generarle, a sembrarle la semilla de la conciencia. [...] El cómo está hecha la trama a mí me gusta mucho porque es una mujer mayor que acoge a una jovencita y la lleva de la mano mostrándole la vida pero no como... ni es dulce y tierna como viejita ni tampoco es una vieja amargada, le dice las cosas como son, la confronta, la cuestiona, pero para que por sí misma la joven vaya reaccionando y vaya comprendiendo, vaya entendiendo y finalmente pues la joven está trabajando con la vida y la muerte de otras personas y ella está sembrando flores para los muertos, entonces pues ella le pide que acompañe a los muertos, pero que no se olvide de los vivos” (Valentín Orozco, 62 años, director)

“[La Edna actriz y la Edna personaje luchan entre sí, hasta que] finalmente es vencida por la ficción, sin que el personaje ficticio haya luchado por ello, es inevitable, finalmente estamos en el espacio escénico, la ficción va a dominar, por más que queramos hablar de nosotros, por más que queramos contar nuestra verdad, esa verdad ya que está ahí en ese espacio específico y contenido y

diseñado, se va a transformar, va a adquirir otros significados y por lo tanto la ficción inevitablemente como niebla va a bajar y lo va a avasallar todo, todo. Y entonces la obra termina cuando ella [“la actriz”] comete un acto suicida porque la actriz Edna desea matar a la otra Edna el personaje y decide que la va a matar en su propia carne, para matar el personaje tengo que matarme a mi misma [...], pero dice “no soy una suicida” pero se ve trastocada por su propio personaje. [...], la obra termina cuando ella se encaja el cuchillo, por eso se llama La Otra Edna. La luna, octubre y un cuchillo”. (Ricardo Robles, 32 años, actor, dramaturgo y director escénico)

“[El personaje es] Una mujer que está entre el dilema del ser y el no ser... entre el ser y el deber ser, es un Hamlet femenino, es un dilema universal... cuando uno elige ser y no se atreve es porque siempre hay miedos ocultos... O sea todo lo que nos pasa como seres humanos estaba incluido en la obra pero más que nada la estructura mental que tenía esta mujer, que estaba llena de miedos, y empezar a entender que el ser no tenía nada que ver con el deber ser... En algún momento se decanta y se da cuenta que sí puede ser... A mi me cambió la vida porque me priorizo más que nunca y no espero que los demás estén de acuerdo, si no están de acuerdo ya no me enoja más, comprendo que no tienen por qué estar de acuerdo”. (Angeles Maset, 52 años, actriz)

Nuevamente, si se tratará de hacer una investigación a profundidad de cada puesta en escena bien se podría analizar lo que esos personajes están diciendo y la conexión de ello con el artista y con lo humano en general, pero por ahora no es el objetivo de esta investigación, en cambio podemos hacer notar que en esos personajes, ahora, narrados por sus creadores hay sin duda un empuje que los llevo primero a andar en la mente de los artistas hasta que finalmente hay cierto cese cuando se llega a su escenificación, pero un cese momentáneo pues se renueva cada día y su representación continua, se trata de una satisfacción momentánea que ha de renovarse antes de cada función. Estos personajes no hablan de cualquier tema, sino de aquellos que de alguna manera están conectados con las grandes preguntas de sus creadores, en conexión, clara de nuevo, con la pulsión de saber.

Otros vestigios que podemos encontrar respecto a la sublimación como tal en los testimonios de los creadores:

[Ahí más que en ningún otro lado está Valentín] *Pues mira lo que me mueve del texto es el monologo de Alejandra, de la muerte de su madre, cuando ella narra cómo murió su madre, ese es el momento para mí y en donde yo quise más que se contara tal cual, sin melodrama, que fuera muy conciso, muy objetivo, muy duro y a la cabeza, muy claro. Y en la atmosfera, la atmosfera, todo lo que se logró, con eso yo quede super satisfecho, me regodeaba en la atmosfera, me sentía yo, ahí, ahí estaba, ese, ese era Valentín. La atmosfera que logramos todos, la atmosfera de la actuación, de la presencia, todo eso, eso siento que eso era yo. [...] Eso es omnipotente y omnipresencia [risa]. Lo bueno es que soy humilde [risa].* (Valentín Orozco, 62 años, director)

“[La actuación] es mi amante, y va a serlo toda mi vida. Te lo puedo resumir ahí porque soy, soy [...] porque nuestro todo, nuestro todo y fluyo, en la vida cotidiana todavía hay trabititas de cosas que me siguen enojando. Es mi vida, es mi mundo, es donde soy, y eso no lo cambio por nada, no encuentro como otras palabras para expresarlo, por eso yo le pongo que es mi amante, pero va a ser para siempre, hay un contrato álmico... Sí, sí, soy feliz, soy”. (Angeles Maset, 52 años, actriz)

“[Ahí más que en ningún otro lado está Ricardo] *Donde a mi me salta el corazón cada vez, donde siento que es mío y al mismo tiempo se aleja, que ya no me pertenece, como si yo no hubiera hecho esas preguntas y es justo ese espacio en el monólogo donde de repente suena su celular y se queda pálida y dice “seguro es el dramaturgo, y si son mis hijos...” y contesta y es el dramaturgo pero no hay nadie, no le dice nada, sólo está ahí atrás [...], en ese monologo está toda la tesis, era lo que yo me decía “Ricardo no tienes ni idea de lo que estás escribiendo, no tienes ni idea de lo que estás hablando, porque tú estás aventando conflictos [...], pero en esa parte del monólogo ahí están mis conflictos, ese es el único espacio donde yo hablo con el personaje, dejo que el personaje me lo recrimine y al mismo tiempo me lo estoy recriminando a mí mismo, a ver Ricardo [...], entonces*

definitivamente esa parte me estremece totalmente.” (Ricardo Robles, 30 años, actor, dramaturgo y director escénico)

“Esa sensación placentera [después de la obra] yo creo que tiene que ver con, pues con la libertad, que en realidad todavía es una cosa que yo sigo trabajando, de pronto yo pensé “ah ya lo logré”, y no, ahora resulta que otra vez me encuentro en el mismo punto como intentando soltar el control y queriendo tener libertad sobre mí misma, ahora en otras cosas, más profundas, en ese momento fue en eso, ahora en otras pero sigue siendo un tema para mí la libertad, esta posibilidad de decidir, entonces el que yo sintiera todo ese placer tenía que ver con eso, con la libertad de decir pues me voy a alejar o me voy a soltar de todas las ideas que creo que tengo que cumplir, o de todas las cosas que tendría que ser o hacer por las decisiones que he tomado” (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica)

“Fue muy liberador para mi, desde lo personal [el proceso de la obra “Traumatropo Julia”] este proceso me cambió mucho, como una estructura de pensamiento, me modificó, así como ver las cosas de otra manera a nivel personal, fue un giro como extraño pero liberador”. (Elphis Eduardo, 30 años, actor)

“Este tipo de teatro [testimonial/hibridado] da apertura a que por ejemplo el artista, el creador o la creadora, el actor pueda expresar mucho más, es decir, se vuelve una cosa mucho más personal y en ese sentido yo creo que uno no se da cuenta que, o sea, luego uno parte de “ay soy actriz porque me quiero expresar”, hasta que uno no vive un proceso así te das cuenta de que en los procesos anteriores estás expresando una intuición como de otra serie de cosas, pero ya como que meterse a un proceso así, es lindo porque uno realmente sientes como que te adueñas de un discurso, uno es crítico de ese discurso, no es sólo la idea de tomar las palabras de otra persona y darle sentido. Eso también, no estoy en contra de eso, pero digamos que al acercarse a un proceso así es muy, es lo más significativo”. (Valentina Freire, 35 años, actriz)

Acorde a las palabras de estos creadores algo encuentran en la puesta en escena que les proporciona cierta satisfacción, incluso se identifican con algunos elementos en

particular, encuentran en la escena su lugar seguro para preguntar, responder y compartir aquello que los habita. No hay una satisfacción total pues, como se dijo, ese empuje pulsional que lleva a la creación ha de renovarse cada tanto y su satisfacción es sólo parcial, pero gracias a ello la creación continua, las funciones continúan.

En el teatro contemporáneo es particularmente evidente esta fusión en la sublimación entre investigación y creación artística, ya que, muy conscientemente se apela a ella para la construcción de la obra e incluso se habla de interdisciplina y con ella el trabajo conjunto entre científicos y artistas, situación ésta que es perceptible en todas las artes, desde la plástica hasta el teatro. Para el caso del teatro, esta manera de crear que involucra aun más a los actores permite que se sientan aun más directamente conectados con la creación y por ende puedan experimentar aun más nítidamente la satisfacción. Respecto al teatro en sus expresiones más contemporáneas o más bien dicho más posdramáticas:

“Susana fue el umbral por el que yo tenía que pasar para realmente decidir que esto es lo que yo quería hacer [teatro documental], que es la forma en la que yo quería abordar las producciones o las obras, o los dispositivos escénicos o los performances., es decir yo me daba cuenta que esta postura me implicaba salirme de la idea del teatro clásico, de la escena clásica para empezar a explorar otras cosas. [...] Para nada es una aversión al teatro clásico, para nada, de verdad que no, pero sólo yo identifico que en mi había una especie de cosquillita por empezar a explorar otras cosas, porque de pronto tenía esta sensación como de, como que siempre ha habido como una especie de resistencia a... a mantenerme haciendo lo que me gusta hacer porque el contexto histórico de por sí económico es complicado, entonces de por sí es un trabajo como de resistencia, como de aguantar vara, pero por otro lado también pensaba en como a mí realmente sí me interesan otras cosas, o sea me gustaría aprender otro tipo de metodologías, otro tipo de investigaciones que tengan que ver con una línea sociológica, antropológica, etc.” (Rafael Paz, 30 años, director)

“A los demás [compañeros actores y actrices] no les costó tanto abrirse como a mí, yo estaba muy renuente a hablar sobre mí misma, a hablar sobre quién soy, porque

la pregunta era como ¿quién eres? O sea ¿quién soy? Pero pensarlo en un nivel como... sí soy Valentina pero no sólo soy eso y también como poetizar un poco y... yo no me daba cuenta de lo renuente que estaba como a hablar de mi misma justo por mi formación; porque claro cuando uno crea el personaje, uno se va sobre los datos duros que te da el dramaturgo, pero entonces ya hablar de mi misma era como “pero qué le va a importar a la gente que yo diga que me gusta el café por las mañanas, o qué le va a importar... no sé”, era para mí innecesario, era irrelevante hablar de mi misma y entonces en ese sentido si me empecé a cuestionar como justo como para mí sí implicó como entrarle a cierto juego, como para poderme soltar y decir “ah bueno escucho cómo le está haciendo Lina porque ella tiene mucho a eso, a poetizarse ella misma y poetizar su memoria y lo hace muy bonito”, [...] yo decía cómo poder entrarle a ese juego sin necesidad de sentir que estaba haciendo algo en lo que yo no me sentía convencida”. (Valentina Freire, 35 años, actriz)

“Yo puedo hacer esto pues toda mi vida, o sea ya sabía que iba a ser teatro pero digamos pues dirigir proyectos, crear cosas, hacer obras con lo que tengo en mí ser, con lo que me está resonando en algún punto de mi vida y va haber alguien que lo quiera ver [...], y era como ese miedo como decir pues quién va a querer saber de mi, a quién le va a interesar escuchar los conflictos de Jessica María Zambrano Márquez, eso será relevante, porque estaba esa preocupación constante, todo el tiempo, todo el proceso de que era muy subjetivo desde mi perspectiva, como decir pues a quien le va a interesar un individuo en el mundo habiendo tantos temas en el mundo de los cuales hablar, y tantas cosas con las que te puedas identificar como para querer ir a escuchar a alguien que no sabes de su existencia hasta ese momento, entonces eso siempre, todo el tiempo me preocupó mucho, mucho, mucho, que decía pues no sé si mis argumentos son válidos o son suficientes para que alguien quiera ver esto o participar en esto. Y también muy estresada obviamente, ya cuando se acercaba, pues enojada porque, pues inevitablemente aunque intentara quitarme de mi cabeza esta idea del genio, o en el caso de los actores a lo mejor como de la habilidad, de mostrar habilidad en escena de interpretar un personaje y de que el personaje tenga una psicología pues bien fundamentada, que el personaje tenga una muestra de... de pues de historia

dramática digamos, donde empiece con una emoción y transite otras y termine con otras, un personaje o más bien una historia que tenga una narrativa interesante en unidad de tiempo, acción y espacio o sea como todas esas cosas no iban a estar, entonces lo que sí estaba para mí era cómo hago que esto tenga esa calidad, o sea esa preocupación de si no voy a dar todos esos fundamentos que la gente normalmente conoce que va a ver al teatro qué puedo dar yo que pueda ser igual de valioso y querer lograrlo. [...] Entonces fueron muchas emociones, muchas, muchas experiencias yo creo que sí me ayudó mucho a crecer y justamente por eso ya después dije bueno, al menos desde mi perspectiva porque habría que ver qué opina el espectador, desde mi perspectiva como Jessica no solamente como licenciada en teatro o artista o lo que sea, como persona a mí me sirvió un montón hacer eso, confiar en que sin importar en que si alguien quería verlo pues a mí me hizo muy feliz”. (Jessica Zambrano, 25 años, artista escénica)

Evidentemente en este tipo de puestas en escena los participantes se sienten más expuestos, pues supuestamente las máscaras caen y se devela a la persona, sin embargo, la persona es en sí misma una máscara y como se ha visto aun en aquel teatro clásico que utilizaba a los personajes como gran estandarte se terminaba por exhibir al *ser* de los implicados. Sin duda alguna la máscara del personaje era un consuelo para pretender ocultar la otra máscara persona, pero en la creación cuando logra su cometido artístico deja de relieve vestigios de lo más íntimo de los y las creadoras, nada menos que de sus pulsiones. Sin duda alguna esto supone nuevos retos para los actores, pues ya no se tiene la certeza de esa máscara que cubría a la otra máscara, y la exposición parece ser mayor. En ese sentido, por ejemplo, no todos pueden y/o quieren estar dispuestos a participar en algo así:

“Estuve en un proceso que se llama “Soy Eduardo” y ese proceso también era dispositivo algo así, y ese proceso no se llegó a concretar, no salió a público, porque justamente habla de mí, de manera muy personal, yo soy un actor trans, entonces habla justamente de esta transición de este, de esta identidad. Y pues al hablar de mí y al confrontarme con el público así como más directamente, es muy, pues sí es muy confrontante, es muy fuerte, es así como de espérame, yo en ese

momento todavía no estaba... estaba en un proceso inicial de mi transición, estaba en un proceso sí muy, muy verde pues, en cuanto a mi identidad, en cuanto a yo reconocirme más, un proceso de cambios [...], entonces en ese mismo proceso yo dije no, por esto mismo de la confrontación, y aunque todavía no tenía al público como ya así ya [...], pero si fue así de no estoy preparado para eso ahorita, y entonces yo dije lo voy a dejar por el momento, sí lo pienso retomar porque es algo que sí quiero hacer, que sí quiero decir, pero en ese momento fue de no, por esta misma confrontación, porque sí cambia mucho la sensación de esta confrontación y más hablando de uno mismo a por ejemplo el teatro clásico donde tú te creas tu personaje, donde ya no eres tú mismo, donde ya no se rompe la cuarta pared, donde todo es la ficción, dónde sí te haces tú tren de pensamiento pero como el personaje, como lo piensa él, como lo hace él [...] se crea otra dinámica muy diferente, a cuando tienes que estar rompiendo la cuarta pared y más cuando eres tú mismo, ahí sí es como tres veces, cuatro veces más el choque” (Elphis Eduardo, 30 años, actor)

Es/Era el personaje una máscara que podía crear la sensación de cierto distanciamiento, al menos a nivel consciente, pero al caer ésta es más complejo entregarse al trabajo que la escena exige, sin embargo, conseguirlo puede proporcionar esa misma sensación de satisfacción que desde antaño han experimentado los actores, pues la expresión de las pulsiones se manifiesta en una u otra forma de hacer teatro, con o sin personaje. Si el personaje y la forma de acercarse a él se ha transformado es para responder al cambio vertiginoso de eso que llamamos realidad, donde la apariencia trastoca todas las esferas de lo cotidiano, es ahí donde el teatro se niega a ser una apariencia más y se acerca desde dónde puede a la verdad.

Es entonces el personaje una máscara sí, pero la persona lo es también, máscaras éstas que paradójicamente en el escenario develan la verdad, al verdadero ser del ente. Tal como diría Heidegger (1988) “[...] lo que está en operación en la obra: la apertura del ente en su ser, el acontecer de la verdad” (p.66), si la obra es obra de arte, ya sea con la máscara del personaje o con la de la persona develará la verdad. Es así, que posdramático o no, si

ha de ser artístico, si ha de ser poético, entonces develará al ser y expondrá ocultándolos a sus implicados.

Si el personaje pervive es porque éste responde a lo pulsional, no lo traiciona, si en algunas obras teatrales se apela no ya al personaje quedan entonces con la persona del actor y ésta es también fiel a lo pulsional; la ficción, el escenario son ese mirador a través del cual nos encontramos con aquello, que a veces a toda costa queremos callar, con la verdad del ente.

Empero no toda sublimación es arte, es claro como dijo Freud, que para que ello sea así se requiere de la valoración social, es este un elemento que no se puede dejar de lado, pues expresiones hay muchas, sublimaciones también, pero arte no tanto, es ahí donde el espectador, la mirada del otro juega un papel preponderante, a no ser claro, que se caiga en ese sin Gran Otro del que habla R. D. Dufour y entonces deje de importar por completo la perspectiva del espectador.

CAPÍTULO VII

LA EXPERIENCIA DEL ESPECTADOR

“Yo creo que la experiencia del teatro, la vivencia artística del teatro, que es una experiencia sensible, desde lo que se está expresando en la escena, tiene que durar más tiempo, no se te puede olvidar al día siguiente [...]. Lo que estuvimos viendo ese día en el teatro es algo intenso, es algo vivo, es algo irrepetible, es único en cuanto a sensaciones, no hay que soltarla luego luego, hay que disfrutar esa obra”.

Ernesto Ayala, espectador “Exorcismo de mujer”, psicólogo y locutor.

El rol del espectador se ha modificado considerablemente en los últimos tiempos, ya no se trata sólo de observar sentado en una butaca el acontecimiento teatral, sino que implica cada vez más la participación activa de éste. Los espectáculos teatrales con los que nos encontramos hoy en día hacen diversas demandas al espectador, los actores rompen la cuarta pared para dirigirse directamente al público o lo invitan a adentrarse al espacio de la ficción, entradas y salidas de la realidad a la ficción tanto de espectadores como de actores es ya cotidiana, en fin, los experimentos son múltiples pero el eje rector es la participación cada vez más activa del espectador.

La palabra espectador “procede del latín *spectator, spectatoris*, que significa el que tiene el hábito de mirar y observar, observador, contemplador, también el que ha contemplado algo y puede servir de testigo y todo aquel apreciador crítico de algo” (Anders, 2001/2021). Para que el acontecimiento convivial que es el teatro ocurra efectivamente se requiere de la presencia del espectador, es éste una de sus piezas fundamentales. Señala el filósofo Martin Heidegger respecto de la contemplación que:

Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación. Pero si una obra no encuentra de inmediato la contemplación que corresponde a la verdad que acontece en ella, eso de ninguna manera significa que la obra sea obra sin la contemplación. Si es una obra siempre

queda referida a los contempladores aun cuando y justo tenga que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad (Heidegger, 1988, p. 104).

Son los espectadores, o como los refiere Heidegger, los contempladores, los que finalmente decretan que una obra sea obra de arte y no otra cosa, se requiere de esa mirada, de esa consciencia de que hay un salto ontológico, una naturaleza otra del ente poético; como señalamos antes, es imperante que al menos un espectador tenga consciencia de la distancia ontológica. El teatro tal como describe Dubatti (2011) es un acontecimiento triádico: convivial, poético y expectatorial. No puede prescindir de este último aspecto.

Es pues el espectador pieza fundamental para la actividad teatral, su rol a lo largo de la historia del teatro se ha ido modificando hasta llegar a la participación activa que hoy se le demanda, ya no se entiende el concepto de espectador de la misma forma que en el teatro griego clásico, ni siquiera es el mismo que hace 50 o 20 años; el concepto de espectador, lo que implica la expectación ha cambiado, así menciona Dubatti que:

El concepto del espectador estalló, ya no es el viejo concepto de espectador que uno imaginaba como alguien que contemplaba desde el espacio de veda, no, en la diferenciación con el espacio de la acción teatral, distanciado, bueno en realidad cuando vamos a la historia del teatro eso no pasó nunca o pasó contadísimas veces, en realidad siempre tenemos un espectador liminal, metido adentro del acontecimiento, modificador del acontecimiento, participativo, digamos un espectador oficiante que hace el acontecimiento. (Cátedra Ingmar Bergman, UNAM, 2019, 0’30”)

Empero, ese espectador oficiante cuya presencia es suficiente para *hacer* el acontecimiento y que por ende tiene un componente activo, ha sido criticado en varios momentos de la historia. Incluso se ha acusado al teatro de ser una cosa absolutamente mala, puesto que, si el drama es acción, pero éste sólo toca a los actores, entonces se traiciona a sí mismo al fomentar la pasividad del espectador. Al respecto, cita Ranciere a Platón:

El teatro es el lugar donde unos ignorantes son invitados a ver a unos hombres que sufren. Lo que la escena teatral les ofrece es el espectáculo de un *pathos*, la manifestación de una enfermedad, la del deseo y del sufrimiento, es decir, de la división de sí que resulta de la ignorancia. El efecto propio del teatro es el de transmitir esa enfermedad por medio de otra: la enfermedad de la mirada subyugada por las sombras. Transmite la enfermedad de la ignorancia que hace sufrir a los personajes mediante una máquina de ignorancia, la máquina óptica que forma las miradas en la ilusión y en la pasividad. (Ranciere, 2010, p. 10)

Sabemos, sin embargo, por el psicoanálisis que ver, mirar, es en sí misma una acción, y no cualquier acción sino una acción asociada a una pulsión, específicamente la pulsión de ver. Aunado a ello, el propio Freud reflexionó sobre el valor del drama para el espectador y las ganancias que conlleva esa supuesta distancia entre la escena y el espectador, lo que permite que éste se identifique con los personajes y al mismo tiempo se sienta seguro vivenciando así mociones sofocadas. Al respecto apuntaba Freud:

El adulto puede acordarse de la gran seriedad con que otrora cultivó sus juegos infantiles y, poniéndolos en un pie de igualdad con sus ocupaciones que se suponen serias, arrojar la carga demasiado pesada que le impone la vida y conquistarse la elevada ganancia de placer que le procura el *humor* (Freud, 1976j, p. 128).

Pese a todo, algunos críticos han destacado el valor de otorgar al espectador un papel más activo, siendo así fieles a la definición misma de drama; así, defienden que “el teatro es el lugar en el que una acción es llevada a su realización por unos cuerpos en movimiento frente a otros cuerpos vivientes que deben ser movilizados”. (Ranciere, 2010, p. 11)

En la historia del teatro encontramos dos principales posturas que atienden a esta consigna, la primera representada por el teatro épico de Brecht, en la cual se pretende arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo lleva a identificarse con los personajes; a éste se le mostrará

un espectáculo extraño, inusual, un enigma del cual él deberá buscar el sentido, entonces dejará de ser espectador pasivo para pasar a investigador o experimentador científico. La segunda representada por el teatro de la crueldad de Artaud, donde el espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo, ha de ser despojado de ese ilusorio dominio, arrastrado al círculo mágico de la acción teatral en el que podrá estar en posesión de sus energías vitales integrales (Ranciere, 2010, p.12). Diferentes experimentos y mezclas se han realizado con ambas perspectivas, detrás de todas está el afán por involucrar aún más al espectador al drama.

Nos encontramos de ese modo con diversos espectáculos contemporáneos que juegan con la posición del espectador, experimentan constantemente nuevas formas para involucrarlo y dotar la expectación de más que mirada. En ese sentido encontramos en las puestas en escena de esta investigación elementos claros que juegan con la posición del espectador:

“[La obra “Susana”] A mi me gusto mucho porque estábamos en nuestros lugares cuando el personaje principal corría o se caía cerca de nosotros, fue tener más conexión con el personaje, no fue nada más el teatro convencional que está nada más en el escenario, no, tantos movimientos que hubo hacía tantas partes, por ejemplo, me llamó mucho la atención el...donde ponen el suero, eso estuvo cerca de mí todo el tiempo [...]; para mí estuvo muy bien también el espacio que se dieron en esa obra, cómo acomodaron al público” (Lilia González, espectadora “Susana”, ama de casa).

“[Sensación de tener a los personajes cerca] Fue muy extraño porque de repente hasta te voltean a ver, y como si te estuvieran hablando a ti y no a la actriz con la que está interpretando el papel, entonces es hasta cierto punto... por ejemplo las personas inmaduras se les puede hacer hasta como intimidante o de risa, no, así como el que nada más fue a ver qué porque me invitaron, puede despertar sus emociones...pues no sé cómo de... nerviosismo, o sea sí te mueve fibras como para que saques la personalidad, o ya me aburrí, ya me dormí, espérame déjame me despierto porque me está viendo la actriz, si ese tipo de cosas. Te lo digo porque yo lleve a mi esposo, y pues mi esposo si es como que se estaba quedando dormido

y ese tipo de cositas y se les hace como de repente raro, no” (Leticia Domínguez, espectadora de “No es temporada de flores”, dentista y microempresaria).

“Ya al momento de interactuar con nosotros [actriz y espectadores] fue una sacudida, no, de decir, no pues en verdad aquí estamos y ahora vamos a ser parte de lo que ella relativamente planeo, porque no sabía quién iba a ir” (Cuitláhuac Rosalio Ascencio, espectador de “Humana”, docente).

Si acorde con Freud el “vivenciar demasiado poco”⁸¹ del espectador era parte de las condiciones de su goce, aquí queda abolida esa condición, el teatro al mover la posición del espectador entraría en un juego peligroso donde se sacrifica el goce propio del teatro que garantizaba la distancia entre ficción y realidad, sin embargo, esto no necesariamente es así pues aun puede conservarse cierta satisfacción pulsional del espectador aunque su posición se modifique, como antes indicamos, la condición para que ello sea así sería mantener en algún grado la consciencia de la distancia ontológica entre la realidad y la ficción; esa distancia permite al espectador entregarse a mociones sofocadas y experimentar – Heidegger dixit— la verdad del ente. Sobre tal cambio de posición, refieren los espectadores que, en las puestas en escena aquí revisadas:

“Me gustó mucho el estilo de la obra, la verdad sí, al ser contemporánea iba más dirigida hacia el público, estaba como más...entrabas...eras tú con la actriz, y en el otro teatro pues es únicamente la actuación. Entonces ésta a comparación de otras estaba más enfocada como en la convivencia, como en involucrar más al público [¿Te gusto eso?] Sí” (Adriana Carranza, espectadora “La Otra Edna”, empleada almacén).

“Su fuerte del teatro creo que es que hay como más acercamiento entre la obra o el obrante y la persona, el espectador porque ya no se queda, bueno al menos yo no lo siento como quedarte nada más como espectador sino como... hay más interacción, no sé cómo llamarlo exactamente, pero hay más interacción. [¿Eso te agrada?] Sí” (Cuitláhuac Rosalio Ascencio, espectador “Humana”, docente).

⁸¹ Freud, 1976b, p. 277.

“Esta puesta en escena me puso como a pensar, o sea, es un teatro que te invita a reflexionar a poner atención, a ir un poco más allá de sólo el entretenimiento, entonces se me hizo muy interesante. [...] Es como si me invitarás a bailar jazz, o sea, cuando vas a escuchar jazz, música de jazz es como para disfrutarla no para bailar un reggaetón en una disco, si es diferente, es como más para reflexionar, para pensar, como para admirar la obra gráfica de un artista con las palabras” (Leticia Domínguez, espectadora de “No es temporada de flores”, dentista y microempresaria).

“Me gusta más este teatro donde los personajes se acercan, por supuesto, tengo más contacto con los personajes. [...] Hasta me pasa que yo quisiera estar en el teatro junto a ellos” (Lilia González, espectadora “Susana”, ama de casa).

“La parte de la entrada no [no era agresiva], a mi me parecía como interesante, me parecía como un juego, como a ver qué me voy a encontrar no, o sea no me causaba miedo sino era como intriga no, hacia dónde vamos a ir” (Fátima Contreras, espectadora “Humana”, psicóloga).

Es así, que las puestas en escena de la muestra referida cumplieron con el cometido de sacar al espectador de la posición del que sólo mira, conducirlo a la reflexión e incluso a la acción. El espectador no sólo mira sino que forma parte, se involucra directamente en la acción y de ello puede continuar extrayendo satisfacción. En ese mismo tenor:

“[“Susana”] Es una obra maravillosa, es una obra que te mueve, es una obra que tal parece que tu sí estás dentro, a mi me pasó, dentro de una clínica, o sea, tal parece que uno está metido en la clínica, [...] tiene muchísimas cosas de la vida real” (Lilia González, espectadora “Susana”, ama de casa).

“A mí se me hizo todo nuevo, en realidad, sí se nota la diferencia en cuanto a un tipo de teatro comercial en cuanto a este tipo de puestas, para mí fue nuevo, y no que fuera extraño, pero sí inusual. [...] Me puso seria, estaba como muy concentrada en entender la conversación de las actrices, y como a tratar de

encontrar el mensaje que iba más allá” (Leticia Domínguez, espectadora de “No es temporada de flores”, dentista y microempresaria).

“[Exorcismo de Mujer] esa estuvo muy buena, muy buena, un trabajo muy logrado, a mi me encanto. Varias me han gustado ahí [en Foro La Ceiba], pero esa me dejó así particularmente muy impresionado” (Ernesto Ayala, espectador “Exorcismo de mujer”, psicólogo y locutor) .

“Me quedé con la sensación de haber visto algo que me movió, que me impactó, que me dejó un buen sabor de boca; me gusta mucho que la gente se atreva, que haga cosas, eso me pareció muy bueno” (Fátima Contreras, espectadora “Humana”, psicóloga).

Entonces, el descentramiento del que habla el posdrama también toca a los espectadores, es decir, su mirada es descentrada e incluso invertida, no se queda sentado solamente mirando, es parte activa de la construcción del discurso y a veces de la acción en el escenario. Esto no se contrapone con la experiencia de estar ante el objeto artístico pues finalmente si la obra de arte lo es, logra abrir un mundo para los contempladores y de alguna manera arrastrarlos a él. Al respecto señala Heidegger:

No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra sólo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente (Heidegger, 1988, p.114).

Involucrar al espectador en la acción no cancela la experiencia artística, siempre y cuando efectivamente se trate de arte; es ahí donde los y las artistas han encontrado maneras para seducir a los espectadores, para llevarlos a la ficción o compartir con ellos eso que se llama *realidad*.

Ahora bien, ante el cuestionamiento directo a algunos espectadores sobre si consideran que las puestas en escena que presenciaron son arte, respondieron:

“[¿Consideras que eso que viste es arte?] *Sí considero que es arte. [...] Pues a mí me parece que en el caso del rollo artístico significa que te da la capacidad de analizar y de pensar un poco más allá, o sea que es poder hacer el intercambio con el espectador, donde el espectador termina siendo motivado en un sentido o en otro, yo estaba muy desconcertada en la obra porque me parecía como violenta, pero creo que cumplía como su objetivo de llegar a los espectadores*” (Fátima Contreras, espectadora “Humana”, psicóloga).

“[Te parece que la obra de la Otra Edna es arte] *Sí. [Por qué la Otra Edna sí es arte] Bueno contribuyó mucho la actuación de la chava, me encantó, transmitía mucha...ay es que no me sé explicar pero la actuación, el diálogo, el escritor, lo que escribió como que fue algo bien real, o sea como que logra describir lo que una mujer siente, y fue eso, o sea es arte porque para mí me llego, o sea me llego*” (Adriana Carranza, espectadora “La Otra Edna”, empleada almacén).

“[¿Consideras que está puesta en escena es arte?] *Sí por supuesto, el escritor, los actores, todos los que participan, todo, todo es arte, sin dudarlo*” (Leticia Domínguez, espectadora de “No es temporada de flores”, dentista y microempresaria).

“[¿Consideras que está puesta en escena es arte?] *Por supuesto que sí. [...] Es una experiencia tan maravillosa que la primera vez que... que veas esta obra no vas a dejar de ir a ver las próximas obras. Vas a vivir una experiencia tan hermosa como lo es el teatro*” (Lilia González, espectadora “Susana”, ama de casa).

Es claro que la opinión de los espectadores sobre si lo que vieron es o no arte puede ser cuestionada puesto que ninguno de ellos es crítico experto en arte, sin embargo, en su testimonio es indudable que encontramos elementos que dan cuenta de una genuina experiencia artística, esa en la que la obra consigue “mostrar la verdad ocultándola” (Heidegger, 1988), que patenta un mundo y hace la tierra, esa que consigue ser un espacio de expresión pulsional, esa donde no siempre las palabras alcanzan para traducir lo que se

experimenta, pues el acontecimiento teatral es más que lenguaje, tiene una función ontológica, pone entes a existir, produce subjetividad.

Como espectadores vamos al teatro a relacionarnos con el ser (de la poíesis y su fricción con el ser del mundo, del que formamos parte) o al menos a recordar su existencia y a producir subjetividad, formas de relacionarnos con el mundo (Dubatti, 2011, p. 46).

Relacionado con esto encontramos también en los testimonios de los espectadores:

“[Palabras que definen tu experiencia en Humana] *Valentía, abrazar un poco la oscuridad o el silencio, esos son los conceptos que se me vienen a la mente*” (Cuitláhuac Rosalio Ascencio, espectador “Humana”, docente).

“*Fíjate que la sensación que yo tenía era como, desde la entrada al laberinto era como cuando el ser humano anda buscando su vida, su identidad, su camino, y de repente vas encontrando, no vas encontrando, sino que vas caminando a oscuras sin saber exactamente a dónde vas pero que vas a llegar a algún lugar y después de un rato llegabas a donde tenías que estar, poder encontrarte con el teatro*” (Fátima Contreras, espectadora “Humana”, psicóloga).

“*Me quedó muy grabada, me invitó una amiga, yo estaba embarazada, tenía muchos problemas y muchos conflictos emocionales, la desesperación y sí que a veces uno quiere escapar, quieres gritar, quieres hacer, ay no, eso, mucho el carácter, la ansiedad que tenía ella [el personaje]. [...] sí me pegó mucho*” (Adriana Carranza, espectadora “La Otra Edna”, empleada almacén).

Las diferentes descripciones de los espectadores sobre su experiencia en las puestas en escena contemporáneas que presenciaron nos dejan notar que esos acontecimientos fueron para ellos fuentes de placer y de goce como diría Freud, encontraron en ellas conexiones con su vida, se movilaron emociones, hubo identificación y empatía, traducen con palabras lo mejor que pueden lo que vivieron, aunque hay registro que otro tanto queda

sólo en la experiencia. Aunado a esta evidencia podemos sumar algunas narraciones que compartieron los creadores sobre lo que sus puestas han provocado en sus espectadores:

“Hay público que ya la ido a ver dos o tres veces y llevan a alguien para que pase, y yo todavía ni digo y ya tiene la mano levantada. [...] Quien la ha visto varias veces va para ver si le toca ahora sí pasar. Entonces ¡ah! digo yo, hay un deseo de pasar” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

“Cuando dimos la última función en un espacio así muy místico, nos pidieron que dejáramos las camisetas y que si les dejábamos el cempaxúchitl, pero todo así como muy ritual, muy respetuoso, a ellos si les pego durísimo el texto y el montaje, el montaje les llego demasiado” (Valentín Orozco, 62 años, director).

“El público joven entendió mucho mejor el lenguaje que el mismo público teatrero de aquí de Morelia, y eso no es una cuestión como de bagaje, de formación, sino de que si hay algo en esta forma de hacer teatro que sí entienden mucho mejor el público joven pues que ya nosotros de otras generaciones posteriores” (Valentina Freire, 35 años, actriz).

Es evidente que lo contemporáneo en el teatro que particularmente demanda del espectador mayor participación, al menos en estas puestas en escena, no ha sido un impedimento para que haya experiencia artística genuina. El cometido se ha cumplido, el drama involucra no sólo ya a actores y actrices sino también, de manera directa, a los espectadores, aun con ello el teatro se conserva como un productor y mirador ontológico.

El acontecimiento teatral que se caracteriza, según Dubatti, por ser convivial, poético y expectatorial, encuentra en las expresiones contemporáneas revisadas para esta investigación su cumplimiento cabal. Los espectadores han encontrado en estas puestas en escena contemporáneas la verdad a través de lo artístico, se han movido de sus butacas sí, se han convertido en compañeros de la ficción sí, la poíesis no se ha cancelado y se está propiciando, hoy más que nunca, un teatro relacional, un arte en el que estamos juntos.

“Yo creo que nunca, nunca me desvinculo del público, nunca, aunque esté esa cuarta pared [...], esa conexión siempre la tengo. Por lo tanto, creo que la cuarta pared, así yo la he vivido, comienza en las puertas del teatro, no en el escenario, es decir, el público está dentro, la cuarta pared es cuando se abren las puertas del teatro, entonces estamos juntos...” (Fátima Arias, 38 años, actriz).

CONCLUSIONES

En este trabajo nos abocamos a contrastar la teoría psicoanalítica con el quehacer del teatro contemporáneo actual. Esto no sólo permitió ilustrar algunos puntos que respecto al tema del arte aporta el psicoanálisis, sino que también se pudieron realizar algunas descripciones sobre el sujeto propio de la posmodernidad, a la par se consiguió una explicación desde la perspectiva psicoanalítica sobre el acontecer del teatro contemporáneo y, desde mi lectura, fue posible establecer la distinción y semejanza entre la locura y el arte.

En este recorrido se delimitó lo contemporáneo como aquello que acontece en la Era Contemporánea, es decir, desde finales del siglo XVIII o principios del XIX y que se extiende hasta el acontecer actual; dentro de la Era Contemporánea encontramos la llamada posmodernidad, término nacido del arte y retomado por filósofos como J-F Lyotard para describir lo que ha ocurrido a la cultura después de las grandes transformaciones dadas a partir del siglo XIX y que se caracterizan, principalmente, por la incredulidad respecto de los metarrelatos. Se puntualizó que, específicamente para el arte, lo contemporáneo se refiere a cualquier manifestación artística que se oponga al arte moderno y las vanguardias; en el mundo del teatro lo contemporáneo contempla un nuevo concepto, el de lo *posdramático*; éste implica ante todo una ruptura del modelo dramático, esto significa que la hegemonía del texto queda diluida y se abre el espacio para otros lenguajes y la fusión de disciplinas.

Quedó claro igualmente que el teatro también ha recibido los embates de la llamada posmodernidad, signada, como dijimos, como teatro posdramático; si la posmodernidad se caracteriza por la caída de los metarrelatos, la posmodernidad en el teatro, es decir, el posdrama se caracteriza por la caída de la estructura dramática. Trastocar dicha estructura ha permitido a los creadores fusionar lenguajes, favorecer la interdisciplina, fomentar la ruptura de la cuarta pared y jugar con diversos elementos, se enarbola ante todo la necesidad de propiciar un genuino encuentro con el otro, esto de gran valor en una sociedad que prioriza las relaciones meramente comerciales y a través de pantallas.

Pudimos comprobar el interés y preocupación de los creadores de la muestra por involucrar a sus espectadores en las puestas en escena, en algunos trabajos se convocó a los

espectadores desde antes de las funciones para que formaran parte activa de la construcción del espectáculo, en algunos otros se incluyó a los espectadores como un personaje más o un agente importante dentro de la acción en el escenario, la cuarta pared se rompió con frecuencia y elementos de la vida de los actores quedaron mezclados con la ficción. Es evidente la experimentación y la apuesta por generar un vínculo con los espectadores; en una sociedad que prioriza las relaciones comerciales, se busca encontrar algo distinto.

Asimismo, quedó de relieve que la posmodernidad y su escepticismo de los metarrelatos pueden también vincularse no sólo con la ruptura de la estructura dramática sino también con las transformaciones que ha experimentado la figura del director y dramaturgo, quedando como el eje rector de las obras de teatro no éste sino la escena misma. Se correlacionaron con esto los planteamientos que hace Dany-Robert Dufour respecto a la caída del Gran Otro en la posmodernidad, pues queda claro que hasta hace poco el Gran Otro del teatro era el dramaturgo o el director, posición que pudimos verificar en las puestas en escena investigadas, donde el Director se ha modificado o incluso diluido, ese Gran Otro del teatro ya no es tal.

Ahora bien, Dufour plantea que como consecuencia de la caída de ese Gran Otro está surgiendo uno nuevo, el Mercado, y que éste no logra contener la angustia del sujeto y lo deja librado a todas las fluctuaciones identitarias, surgiendo entonces un nuevo sujeto, el sujeto esquizado (dividido), ese sería el nuevo sujeto de la posmodernidad, en contraste con el sujeto neurótico propio de la modernidad. Ante tales argumentos y con la correlación realizada, resulta que el actor del teatro en la posmodernidad sería también un actor esquizado, y la obra de teatro un reflejo de ello.

Desde esa perspectiva podría parecer que el arte teatral como la cultura en general está siendo víctima de los embates de la llamada posmodernidad, y aunque es cierto que no se puede sencillamente apartarse de lo que predomina en la vida cotidiana, sí es posible marcar un contrapunto y buscar avanzar hacía algo diferente. El arte ha sido un espejo de la humanidad, uno que revela la verdad en su forma más pura y con ello confronta al sujeto. Desde esta perspectiva el teatro contemporáneo es fiel espejo de la posmodernidad, pero también al serlo busca llevar a los involucrados a una posición más activa en su vida cotidiana, a la consciencia de que algo debe cambiar y, ante todo y hoy más que nunca,

busca propiciar encuentros genuinos con el otro, encuentros no primados por lo comercial, por lo que hace de contrapunto a lo que impera en la realidad cotidiana. Justo por ese propiciar encuentros excepcionales es que Nicolás Bourriaud nombra al arte contemporáneo como relacional y describe que el objetivo principal es “zurcir parcialmente la trama relacional” (Bourriaud, 2008, p. 42).

Si algo se ve deteriorado en aquellos que se conocen como los más locos de los locos, los psicóticos, esos que aparentemente se parecerían más al nuevo sujeto que está surgiendo, es justamente el lazo social, sería ahí entonces donde se tendría que incidir si se pretende cambiar algo. Pudimos verificar en los trabajos teatrales investigados un genuino interés de parte de creadores por conseguir justamente establecer contacto con los espectadores, por reparar ese lazo social, además se pudo corroborar que de alguna forma lo consiguieron, o se aproximaron a ello.

El teatro como el psicoanálisis, pone sobre el escenario aquello que no puede decirse fácilmente, aquello que preferimos negar u olvidar. Así como ocurre con el analista que se ve arrastrado a un escenario que apenas conoce y se presenta como “transferencia”, así el espectador de teatro contemporáneo se ve arrastrado a un escenario que apenas conoce y que muestra lo que, como sociedad, no se puede decir. El teatro contemporáneo se mantiene fiel a esa característica primordial del arte: hacer de espejo, pero un espejo que al reflejar repara, o al menos puede hacerlo, en aquellos que están dispuestos a mirar y escuchar.

Así pues, fue posible aseverar que este momento histórico etiquetado como posmodernidad más que una nueva etapa es un espacio *entre* periodos. La posmodernidad no sigue a la modernidad, sino que está *sobre* la modernidad, por ende, es un espacio colmado de posibilidades para reconfigurarnos o como menciona D-R Dufour “reconstruirlo todo, comenzando por una nueva crítica inteligente y una nueva comprensión del inconsciente” (Dufour, 2007, p. 231). El arte, y en particular el teatro, acompañando como siempre a lo humano, se está reconstruyendo. Hoy el teatro apuesta por producciones escénicas centradas en la escena, en el espectador, dónde el texto y la figura del director y dramaturgo, su Gran Otro, está tomando un nuevo lugar. El Director no ha desaparecido,

sólo se ha desplazado y puesto en segundo plano, pero pese a ello la obra se sostiene y logra convidar a los espectadores el mundo que patenta.

Acorde con lo revisado y encontrado en este trabajo parece que el teatro contemporáneo cumple satisfactoriamente con lo que el arte ha sido desde el comienzo de la humanidad, es decir, un lugar para develar una verdad que gusta de ocultarse, que no puede presentarse sino ocultándose (Heidegger, 1988), el teatro, podría decirse, es un mirador ontológico. Sin embargo, también quedó claro que no podemos clasificar a todo lo que se presenta en los escenarios como algo artístico, aun cuando se haga uso de la teatralidad pues hay muchos usos de la teatralidad, no sólo existe la teatralidad poética. Se va al teatro no sólo a mirar “algo” sino a relacionarse con el ser o al menos a recordar su existencia, a producir subjetividad, a encontrar formas de relacionarse con el mundo (Dubatti, 2011, p. 46). El sujeto puede expresarse a través de la teatralidad, pero ello no garantiza que lo presentado sea arte.

Puntualizamos que, si como dice Dufour se está constituyendo un sujeto esquizoide, ello abre la puerta más que nunca para que se justifique la locura como arte, pues para empezar no se necesitaría de otro que avale que se trata efectivamente de arte, el sujeto se bastaría a sí mismo para determinarlo. Locos somos todos, pero eso no nos convierte en artistas, incluso los etiquetados como psicóticos pueden ser artistas, pero no todos lo son. Hay un lazo, sí, entre locura y arte, pues en ambas se presenta la verdad, ésta entendida en el sentido que describe Heidegger, pues allí el ente se presenta tal cual es, como *desocultamiento ocultante* del ser. Empero, como antes indicamos, la verdad en el arte se manifiesta de manera privilegiada, mientras que en la locura suele hacerlo desde el horror por lo que produce sufrimiento y angustia. Todo ello conduce a que, históricamente, sean los espectadores los que establezcan aquello que puede ser considerado arte y lo diferencien de lo que no lo es. En nuestros días tenemos dos tipos de arte, el que se expresa en la obra y el que lo hace en el gesto (como lo presentado por muchos autores de performances e incluso en la obra musical “4:33”, esa en la cual John Cage obliga a sus auditores a percibir la importancia del silencio).

La locura anda en busca de un lector y espeta a la humanidad todas sus verdades, al mismo tiempo que cifra una verdad subjetiva (Tamayo, 2002, p. 67); el arte pone en

operación la verdad del ente y, al hacerlo, establece para los contempladores un mundo y “hace” la tierra (Heidegger, 1988, p. 81). La obra de arte soporta la verdad y la fija mediante la forma, logra mostrar la verdad ocultante frente a los espectadores, mientras que la locura no consigue abrir un mundo que pueda ser experimentado por los contempladores; el arte logra librar las resistencias y procurar placer, la mera locura no, para ésta última hace falta un oído muy atento que esté dispuesto a escuchar la razón de la sin razón, labor ésta que el psicoanálisis conoce muy bien.

Aunado a lo anterior se describió que el teatro es un acontecimiento triádico, es decir, que para ser implica necesariamente el convivio, la expectación y la poética. A su vez la poética o poiética es “el nuevo ente que se produce, y es, en el acontecimiento a partir de la acción corporal, [...] ésta define al teatro como tal en tanto marca un salto ontológico” (Dubatti, 2011, p. 38); la poésis implica la acción de crear más el objeto creado (que para el caso del teatro es efímero). Es la poésis la que hace del teatro un acontecimiento artístico y no sólo de expresión, ya que su función no es la comunicación sino la instauración ontológica. No hace falta que la obra de teatro tenga una explicación, lo primordial es la experiencia del ente poético, formar parte de ese mundo instaurado por la obra.

Fue posible vincular lo anterior con algunos testimonios tanto de creadores como de espectadores, en los que se destaca su experiencia con la poésis. Ellos, evidentemente, no usan ese término, pero sus palabras dan cuenta de una experiencia que los remite a momentos importantes de su vida, así como a otro tipo de sensaciones que no es tan sencillo conectar con las palabras. Además, es clara la consciencia respecto del salto ontológico que representa la puesta en escena y la vida cotidiana; de todo esto se desprende cierto placer. Tal como describía Freud, sólo el arte del autor puede librar las resistencias y permitir cierto goce. Los espectadores describían lo que experimentaron con frases como “un trabajo bien hecho”, o “el buen trabajo actoral”, lo que fue posible vincular con el componente manual –que ya los griegos reconocían en torno al arte—, pero donde además de implicar esa hechura también se asocia un saber, dando como resultado el objeto artístico.

Asimismo, se indagó sobre el modo cómo los creadores dan cuenta de su quehacer artístico, es decir de su poética; ahí se encontró que suelen partir de un concepto o conceptos para posteriormente llevar a cabo investigación tanto teórica como práctica, luego traducen todo eso a elementos concretos de las puestas en escena y desde luego en el cuerpo de los actores y actrices. Al ser teatro contemporáneo se encontró que las decisiones en esas poéticas suelen ser colectivas o al menos el director no las toma solo, ni su voz es la pieza fundamental para el armado del proyecto. Es así como se va tejiendo con elementos de la realidad la apertura de un mundo y la hechura de la tierra, se va generando un espacio otro dónde la verdad queda develada.

Ese espacio otro es uno donde se abre cierta dimensión ontológica capaz erigir mundos, de poner entes a existir; en el teatro dicha dimensión toma el nombre de ficción. Se aclaró que ficción y realidad son distintos, pese a que la ficción tome elementos de la realidad para construirse: una vez operando, la ficción es quizá más verdadera que la realidad o, mejor dicho, es más real, en el sentido que da Lacan (1984) a ese término.

Respecto al tema de la realidad se destacó que es un asunto que ha sido tratado por diversos pensadores, un tema complejo del cual es difícil llegar a una conclusión, pero que en suma puede entenderse como lo que existe en sí y a ello se llega a partir de acuerdos con los otros entes humanos. Se destacó lo que menciona al respecto el psicoanalista Jacques Lacan, quien señala que la realidad humana es un montaje entre lo simbólico y lo imaginario (Seminario *La lógica del fantasma*, sesión del 16 de noviembre de 1966, p. 16). La realidad no es una cosa que está ahí, sólo es percibida de manera imaginario-simbólica por los entes humanos y construida por ellos, es una ficción en la que participamos y que constituye nuestro mundo. Para la construcción de esa realidad el papel del lenguaje es fundamental, pues es el lenguaje el que trae al ente a la existencia, el que lo hace patente. El lenguaje guarda algo de la belleza de la poesía pues en su esencia es poesía y ésta está en el origen de lo humano. El lenguaje hace del ente humano un ser “ontológicamente monstruoso” (Sloterdijk, 2011, p. 108), pues todo a su alrededor se convierte en mundo. Es pues, la realidad, una construcción del ente humano, una ficción.

A propósito de la ficción, la definimos como aquello que es producto de la facultad imaginativa y, específicamente para el teatro, es aquello que sólo existe en la imaginación

del autor y luego del espectador; que funciona bajo la consigna del “como si”, y esto es encarnado en el cuerpo del actor. Empero, como quedó en evidencia en las puestas en escena aquí revisadas, esa ficción que antes quedaba claramente delimitada por la cuarta pared y el personaje ya no es tal, pues ahora se juega con entradas y salidas de la ficción a la realidad y a la inversa. Pudimos comprobar por el testimonio tanto de creadores como de espectadores que la experimentación al respecto de estos saltos ontológicos es constante y persigue el afán de propiciar en el espectador mayor consciencia y acción.

Al quedar involucrado directamente el cuerpo de los espectadores en las puestas en escena se vuelve aún más fundamental que haya consciencia del salto ontológico entre realidad y ficción, es decir, de la distinción entre la ficción y la vida real pues si lo que ocurre en escena se fusiona por completo con la vida, la poíesis se cancela para pasar a ser teatralidad social, parateatralidad o algo semejante, es decir, algo que ya no es artístico.

También dejamos de relieve que, para que los espectadores accedan a adentrarse al mundo de la ficción o que puedan recibir sin resistencias la salida de los actores a la realidad, se apela a la capacidad que el ente humano tiene de jugar, pues el juego le permite sentirse en una zona segura y entregarse así a mociones sofocadas. Acorde a lo aquí revisado, el juego no es poca cosa. Según el psicoanalista Donald W. Winnicott, el juego constituye la base de la experiencia cultural y está relacionado con el deseo de vivir, pues en el juego el niño o el adulto se revelan creadores. El juego se da en una tercera zona, es decir, en una zona entre la realidad exterior y la subjetividad. El arte y la ciencia surgirían en esa tercera zona, y éstos se convierten en una especie de “juego serio” de los adultos.

No olvidemos que la palabra teatro en idiomas como el francés, el alemán o el inglés es idéntica a la que se aplica para el *jugar* (*jouer du Théâtre, Theater spielen, to play Theater*), pues es claro que en sí mismo el teatro es eso, un juego. Sin embargo, en las puestas en escena contemporáneas se trata de invitar al espectador para que se permita jugar dentro del juego. Fue posible a partir de la narración de los creadores identificar algunas de las estrategias que utilizaron para seducir al público y que éste participara en dicho juego; los mismos espectadores aclararon que dependiendo de cómo sea la invitación, de la manera cómo el actor o actriz llama al escenario depende su deseo de participación o el interés por la puesta.

Se pudo detectar que en ninguna de las obras de teatro revisadas se impuso violentamente la acción al espectador, en todos los casos donde se solicitaba una participación más directa era posible elegir quedarse sentado y sólo mirar, pero tanto aquellos que participaron directamente como los que permanecieron en su lugar tenían la certeza de estar en un juego, es decir, en una zona distinta de la realidad. Aún en la puesta en escena que más rompió con las estructuras clásicas, “Humana”, los espectadores no perdieron la consciencia de la distancia ontológica.

La mezcla entre realidad y ficción en las puestas en escena contemporáneas –tanto desde su montaje como al momento de la función— es más que evidente, esa interacción entre la línea ficcional y la de la realidad persiguen el claro objetivo de propiciar encuentros excepcionales, es decir, de hacer más efectivo que nunca el convivio que siempre ha caracterizado al teatro. La experimentación para conseguir involucrar en el juego al espectador es indudable y la recepción que éste ha tenido de tales pruebas, al menos en las obras de teatro de la muestra, ha resultado exitoso.

Así que, zurcir la trama relacional, reconstruir el lazo social, apelar más que nunca al convivio se ha convertido en una necesidad para los creadores, en su poética está escrito el deseo de fomentar esas relaciones, de propiciar encuentros que si continuamos transformándonos en sujetos esquizoides será aún más complejo encontrar. Entrar y salir de la ficción, jugar dentro del juego, invitaciones que se hacen a los espectadores para que modifiquen su posición de contempladores y accedan a una forma distinta de experimentar la verdad.

Otro gran cambio que podemos encontrar en el teatro contemporáneo y que también da cuenta del acontecer moderno-posmoderno es el que ha experimentado el personaje teatral; en los testimonios de los entrevistados encontramos rastros claros de esa transformación en la concepción del personaje. Originalmente el personaje era en realidad una máscara que usaban los actores para llevar a cabo la acción dramática, en tal había una clara distinción entre el personaje, es decir la máscara y el actor, posteriormente las concepciones del personaje fueron cambiando, pasando desde asumir que el personaje era encarnado en el cuerpo del actor hasta llegar a su descomposición actual, lo que no implica

su extinción, pero sí mutaciones importantes que responden al ímpetu creativo de los artistas.

El personaje era/es un ente ficcional que toma forma y voz a partir del trabajo del actor, era sí una máscara (literal o metafórica) que permitía distinguir con claridad entre la realidad y la ficción, sin embargo, al modificarse dicha condición los límites se desdibujan y las demandas a actores y espectadores son otras, pero pese a todo debe permanecer la consciencia de la distancia ontológica. Aunque ficción y realidad se fusionen, si estamos ante una obra teatral, es decir, artística ésta pone a existir entes en el mundo, abre un mundo donde se puede experimentar la verdad, lo que sólo ocurre en una dimensión ontológica distinta de la realidad... aunque parta de elementos de ésta.

Si bien los experimentos respecto al personaje son múltiples, como fue posible comprobar en las entrevistas, se sigue conservando su valor como soporte de signos y aunque modificado lo encontramos en las diversas puestas en escena. Incluso en los casos donde aparentemente el personaje se diluye, queda la persona, y la persona es en sí misma una máscara, así que al colocarla sobre un escenario en conjunto con otros elementos puede dejar entrever también, de la misma manera que el personaje ficticio, la verdad.

Se recurrió al concepto de pulsión para explicar lo que ocurre con los personajes de teatro y cómo es que éstos son prueba viva, prueba tridimensionalizada de “lo que acontece al alma humana”. Se puntualizó que una pulsión, acorde a lo indicado por Freud, es un concepto fronterizo entre lo anímico y lo corporal, en otras palabras, es un “proceso dinámico consistente en un empuje (carga energética, factor de motilidad) que hace tender al organismo hacia un fin” (Laplanche y Pontalis, 2004, p. 324). Dicho concepto se correlacionó con el de actante que se utiliza para el análisis de una obra de teatro, el actante o actantes son entidades generales, no antropomórficas y no figurativas que quedan conformados a través de una o varias funciones que ponen en marcha la acción en la obra. Pulsión y actante son estructuras profundas que responden a un sistema teórico específico. En el terreno de la creación artística teatral el personaje es impulsado por los actantes, en el terreno de la vida psíquica el sujeto es movido por las pulsiones.

Conviene subrayar que se retomó el concepto de actante, pues éste es una forma de encontrar reflejadas a las pulsiones en la obra artística teatral, o mejor dicho sublimadas.

Fue necesario entonces describir el proceso de la sublimación, tópico que Freud estableció, pero del que sólo dejó algunas líneas sin aclarar a fondo su funcionamiento, por lo que se recurrió a los postulados de Jean Laplanche para profundizar en el asunto.

Para Laplanche, la sublimación implica el pase de una pulsión sexual a una actividad no sexual, es decir, desexualizar la pulsión y pasarla a una actividad socialmente valorada: la investigación intelectual y la actividad artística son las principales actividades de sublimación. Explica Laplanche que podemos dar cuenta de ese pase de lo sexual a lo no sexual y viceversa, a través del apuntalamiento, esto es, cuando dos tipos de pulsiones o dos modos de funcionamiento pulsional se apoyan uno sobre el otro, pero en una misma actividad, entonces la pulsión sexual se apuntala en una de las funciones que sirven a la conservación de la vida (la “pulsión de autoconservación”) y luego se independiza de ella. Para Laplanche ocurre un verdadero drenaje de la pulsión en el proceso de la sublimación. De la pulsión sólo se ha de conservar más nítidamente el empuje pues en lo sublimado se ha transformado ya la meta y el objeto; en ese sentido la sublimación no es una represión, pero sí es correlativa a ella, pues ante todo hay represión del objeto sexual.

Encontramos entonces que, por ejemplo, una obra de teatro es un objeto sublimado, se puede captar ahí el empuje de las pulsiones que seguramente le dieron origen y, si se realizara un análisis de cada elemento en juego, podría dilucidarse algo más acerca de esas pulsiones y sin duda de los artistas implicados, sin embargo, no fue ese el objetivo de la presente investigación, aunque no podemos dejar de hacer notar la correlación posible entre personajes, actantes y pulsiones. Esas pulsiones sublimadas en el arte teatral alcanzarían su satisfacción hasta el momento de la representación/presentación, pero sabemos que la satisfacción nunca es completa así que han de renovarse en cada función.

Según lo revisado, la sublimación es una especie de simbolización, es decir, un mecanismo para ligar la energía libre, para ligar la energía de las pulsiones sexuales, pues aquella energía que no está ligada se presenta como angustia y corresponde al proceso primario. La angustia propia de la falta de simbolización quedaría así disminuida gracias a la sublimación. Empero, la sublimación no es un mecanismo consciente, es decir, no se puede elegir voluntariamente sublimar —como tampoco se puede elegir voluntariamente reprimir— y el arte no es su único camino, también lo es por ejemplo la ciencia.

Recordemos lo planteado por Freud al respecto “la ciencia protege mejor que el arte cuando se trata de reducir a toda costa lo arbitrario” (Freud, 1910, cit. por Laplanche, 2002, p. 214), pues el tipo de simbolización que implica tanto lo uno como lo otro son distintos, aunque en ningún caso se obtenga la plena satisfacción.

Ahora bien, de acuerdo con los testimonios de los creadores se localizaron rastros para asociar la pulsión de saber con el motor que empuja a la creación, siendo así posible la fusión entre la creación artística y la investigación, ambas actividades sublimatorias que en el arte contemporáneo es posible encontrar en una misma obra. Enfatizamos que esta fusión bien podría describirse también como propia del arte en general, sin embargo, en lo contemporáneo que exhorta a la interdisciplina y que apuesta por nuevos lenguajes es aún más evidente y hasta podríamos decir que fomenta la investigación.

A partir de lo revisado es posible aseverar que el personaje es una imagen en la que se subliman una o varias pulsiones, una imagen que al presentarse en el escenario devela la verdad, que tiene la posibilidad de hablar de una verdad subjetiva y a la par de una colectiva, así como la locura las contiene a ambas y lleva al acto aquello que no se puede decir. La imagen, la máscara del personaje, contiene verdades que puestas en el gran mirador que es el teatro pueden compartirse con los espectadores, verdades subsidiadas por la inagotable fuerza de las pulsiones.

Es posible asegurar que la poíesis no queda cancelada por el hecho de que no se utilicen personajes en el escenario, pues es evidente que antaño se han hecho fusiones o presentaciones de la persona como tal sobre el escenario, sin embargo, como se ha resaltado ha de haber al menos un espectador que sea consciente de la distancia ontológica, el arte no puede prescindir de los contempladores, es hasta que éstos entran a formar parte del mundo que queda patentado por la obra cuando podemos hablar de arte. Al final de cuentas “la persona” es también una imagen, una máscara para habitar eso que hemos tejido como realidad.

En lo que toca a los espectadores, al menos los aquí entrevistados, describieron el acontecimiento al que asistieron como artístico, trataron de explicar la experiencia que tuvieron, coincidieron en que se conectaba con aspectos de su vida o que les movía fibras internas y les conducía a la reflexión. No se sintieron agredidos sino invitados a formar

parte de un espectáculo distinto al habitual, uno alejado del teatro comercial en el que se permiten una experiencia profunda y placentera. Cabe destacar que en todos los casos hubo consciencia de la distancia ontológica, lo que permitió que la poíesis ocurriera efectivamente, que no quedara cancelada al fusionarse por completo con la vida, característica ésta fundamental para distinguir el arte de la locura.

Los espectadores han atravesado el umbral entre realidad y ficción, entre realidad y juego y se han involucrado directamente en el drama, los creadores han logrado seducir a los contempladores y de su mano han patentado un mundo y hecho la tierra. Se han encontrado con la verdad en esa tercera zona de la que nos habla Winnicott.

Resulta pues que, si aceptamos que nos encontramos en un momento histórico que superpone lo moderno y lo posmoderno y que ello es un tiempo/espacio que puede dar paso a una era distinta, entonces es claro que de ahí surgirá un sujeto diferente al propio de la modernidad. Partiendo de esa hipótesis, el sujeto esquizoide puede ser sólo un trance y el anuncio del que ha de constituirse. Si resultará más o menos librado a la angustia, eso está por verse, así como las consecuencias que de ello devengan. Por ahora, el arte deja entrever las posibilidades de ese sujeto, lo que es y en lo que se convertirá, espeta esas verdades a los contempladores, pero a la par busca abonar algo para la construcción de un nuevo sujeto, uno que no se resquebraje hasta la extinción, sino que apuesta al lazo social para reparar, sostener y continuar; uno que sabe que su deber es la construcción de un nuevo mundo.

La posmodernidad puede ser leída como un síntoma y si es tal, entonces habrá que escuchar atentos las verdades que deja de relieve, sólo así podremos, como humanidad, avanzar hacia algo diferente. El arte, el teatro, son escaparates para mirar y escuchar esas verdades colectivas que con tanto afán silenciamos en la vida cotidiana, podemos encontrarnos ahí con verdades colectivas y personales, quizá por eso cuesta tanto pagar por presenciar un genuino espectáculo artístico, después de todo ¿para qué pagar para escuchar aquello que tanto queremos negar?

Empero, no todo lo que aparece en los escenarios es artístico, la posmodernidad pone ante nosotros a algunos sujetos que se autovalidan como artistas y consideran a sus expresiones como arte, sin necesariamente serlo. El arte necesita, tarde o temprano, de la

presencia de los otros y la validación de éstos, una obra puede tener que esperar a esos contempladores, los cuales llegarán si de arte se trata. En caso contrario podemos estar más cerca de la mera locura, esa que nos deja librados a la angustia y que el espectador califica como tal.

Quedó claro que el teatro es un espacio de producción ontológica y a su vez un mirador ontológico, por lo tanto, un lugar privilegiado para toparse con las verdades del sujeto contemporáneo. Ese sujeto que cada vez menos es el sujeto neurótico freudiano y cada vez más el sujeto esquizoide descrito por Dufour. En ese sentido, el teatro deja ver a un sujeto dividido, a uno que en ocasiones no alcanza siquiera el estatuto de persona, que anda tratando de encontrar vínculos sólidos, lazos que lo sostengan y le den forma a aquello que lo habita y que difícilmente puede nombrar, un sujeto que consume sin cesar esperando que una de esas adquisiciones le dé sentido y significado a su vida, un sujeto que cree en su autovalidación como artista, sin darse cuenta que ello implica la difuminación del otro, un ente en estado de a-sujeción, un loco.

Ese es también el sujeto que, en ocasiones, se recuesta en el diván de los analistas, que acude ahí a descifrar una verdad subjetiva, pero que no puede dejar de lado el peso de las demandas colectivas, con todas sus contradicciones y fluctuaciones. Ese sujeto buscará a través de la palabra y la transferencia develar sus verdades y las de su entorno, su reto: erigir un mundo que pueda habitar y ser habitado por otros. Gracias a tal experiencia, quizás, logre concretar el arte que se ocultaba en su discurso enloquecido. La palabra y el arte crean mundos, lo humano es capaz de construir realidades.

El sujeto esquizoide contiene verdades que requieren ser escuchadas y/o experimentadas, el psicoanálisis ofrece un dispositivo que permite poner en palabras y en acto aquello que necesita develarse, no es un dispositivo obsoleto, el sujeto esquizoide demanda un otro al cual halarle, requiere de un escenario transferencial en el cual poner a existir sus verdades. Tampoco el teatro es obsoleto, sus detractores sentencian que al lado del cine no tiene nada que hacer, pero ello no es totalmente cierto. Lo que sigue manteniendo vivo a ese “fabuloso inválido” aun en este tiempo-espacio moderno-posmoderno es que apuesta al convivio, ofrece un espacio desterritorializado para reparar el lazo social y encontrarse con la verdad, lo cual es imperioso para el sujeto esquizoide.

No se encuentra en el espíritu de este trabajo escandalizarnos por lo que la posmodernidad está dejando de relieve, en nombre de la supervivencia el ente humano ha construido maquinas cada vez más sofisticadas, ha producido mercancías a diestra y siniestra, ha penetrado en los secretos de la naturaleza; lo único que habrá de cuidar es que el mundo de la técnica no se convierta en el agente de la destrucción de lo humano. De ahí que sea fundamental contar con espacios para encontrarnos con las verdades subjetivas y colectivas, pues para evadir ya tenemos la gran ficción de la posmodernidad.

Arte o locura, ¿qué es lo que aparece en los escenarios contemporáneos? Ambas, sin embargo, aunque el arte puede contener verdades que no queremos ver y escuchar, es capaz de patentar un mundo en el cual nos atrevemos a mirar e incluso a formar parte, el arte no nos deja librados a la angustia. La locura pronuncia verdades, pero es incapaz de construir un mundo que puede ser habitado por los otros, donde esas verdades resuenen sin levantar resistencias y provocar la huida. El arte lo hace un loco, un apasionado (maníaco), claro, pero su actividad forma parte de eso denominado por Allouch (1986) como “paranoia lograda”, el arte es locura, pero una que ha conseguido librar resistencias y poner en operación la verdad del ente, que ha logrado poner entes a existir e involucrar en ello a los contempladores. La mera locura, al contrario, sufre de carencia de lazo social (Davoine, 2010). El arte es locura, pero no toda locura es arte.

La locura anda en busca de un lector, el arte en busca de un contemplador; el dispositivo analítico es un escenario ideal para hacer vivir y escuchar las verdades de la locura, el teatro un escenario ideal para leer la locura de la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, G., María (2011). *Influencia del espacio de representación en la puesta en escena teatral*. Activarte. Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías. Vol. 4. España, p, 37-43.
- Allouch, Jean (1986). “Vous êtes au courant? Il y a une transfert psychotique”, *Littoral 21*, Toulouse: Érès.
- Anders, V. et al. (2001-2021). *Etimología de espectador*. Recuperado el 19/09/2021 de <http://etimologias.dechile.net/?espectador>.
- Araya P., Freddy (2014). *El teatro independiente en Chile: una mirada desde el teatro del puente*. Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro. Revista trimestral número 57, México, p. 25-29.
- Bonoris, B. (2019). *El nacimiento del sujeto del inconsciente*. Buenos Aires, Argentina: Letra Viva.
- Borges, J.L. (1980). *Siete Noches*. Ciudad de México: Editorial Meló, S. A.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética Relacional*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Bustamante, C. (s.f.). *Cartel de la obra La otra Edna: la luna, octubre y un cuchillo* [Fotografía]. Recuperado el 4 de mayo de 2020 de <https://www.facebook.com/events/2310257155900370/>.
- Carreón, S. (s.f). Humana [Fotografía]. Archivo Foro La Ceiba.
- Cátedra Ingmar Bergman UNAM. (4 de abril de 2019). *Jorge Dubatti: Estallar el concepto de espectador* [Archivo de video]. https://www.youtube.com/watch?v=sJlbrwWA_k8.
- Davoine, Françoise; Gaudilliere, J-M (2010). *Historia y trauma*. México: FCE.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. DF., México, Libros de Godot.
- Dufour, R. (1999). *Cartas sobre la naturaleza humana para uso de los sobrevivientes*. Colombia: Editorial Calmann-Lévy.
- _____ (2007). *El arte de reducir cabezas*. Buenos Aires: Paidós.
- Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona, España: Planeta-De Agostini, S. A.

- El Roble (Colectivo teatral). (2019). *La otra Edna: la luna, octubre y un cuchillo*. [Programa de mano]. Morelia, Michoacán: Archivo Foro La Ceiba.
- Ferrater, M. J. (1965). *Diccionario de Filosofía*. Tomo I. Buenos Aires, Argentina: Ed. Sudamericana.
- _____ (1965) *Diccionario de Filosofía*. Tomo II. Buenos Aires, Argentina: Ed. Sudamericana.
- Fink, B. (2009). *Introducción clínica al psicoanálisis lacaniano. Teoría y Técnica*. Editorial Gedisa.
- Foro La Ceiba. (s.f). *Inicio*. [Página de Facebook]. Facebook. Recuperado el 13 de mayo de 2020 de https://www.facebook.com/ForoLaCeiba/?ref=br_tf&epa=SEARCH_BOX.
- _____. (s.f). *Eventos*. [Página de Facebook]. Facebook Humana/Proyecto de titulación. Creación colectiva. Recuperado el 7 de mayo de 2020 de <https://www.facebook.com/events/1137858052998158/>.
- _____. (s.f.) *Eventos*. [Página de Facebook]. Facebook Obra de teatro Exorcismo de mujer. Recuperado el 5 de mayo de 2020 de <https://www.facebook.com/events/319803398598175/>.
- Freud, S. (1976a). “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jesen”. *Obras completas, Vol. IX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976b). “Personajes psicopáticos en el escenario”. *Obras completas, Vol. VII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976c), “Pulsión y destinos de pulsión”, en *Obras completas, Vol. XIV*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976d), “El yo y el ello”, en *Obras completas, Vol. XIX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976e), “Proyecto de psicología para neurólogos”, en *Obras completas, Vol. I*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976f), “Más allá del principio de placer”, en *Obras completas, Vol. XVIII*, Buenos Aires, Amorrortu.

- _____ (1976g), “32ª conferencia. Angustia y vida pulsional”, en *Obras completas, Vol. XXII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976h), “Introducción al narcisismo”, en *Obras completas, Vol. XIV*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976i), “Tres ensayos de teoría sexual”, en *Obras completas, Vol. VII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976j). “El creador literario y el fantaseo”. *Obras completas, Vol. IX*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976k), “El porvenir de una ilusión”, en *Obras completas, Vol. XXI*, Buenos Aires, Amorrortu.
- _____ (1976l). “El interés por el psicoanálisis”. *Obras completas, Vol. XIII*, Buenos Aires, Amorrortu.
- García, A. (2014). *¿Qué es una sala alternativa?* “Paso de Gato” Revista Mexicana de Teatro, revista trimestral número 57, México, p. 37-38.
- Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I*. Madrid, España. Alianza Editorial.
- Halac, G. (2014). *Espacios de excepción*. “Paso de Gato” Revista Mexicana de Teatro. Revista trimestral número 57, México, p. 20-24.
- Heidegger, M. (1988). *Arte y poesía*. Buenos Aires, Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, Jacques (1966-1967), *Seminario XIV, La lógica del fantasma*, Versión crítica, traducción de Ricardo Rodríguez Ponte; Ed. Escuela Freudiana de Buenos Aires.
- _____ (1984), Lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real, en *La nave de los locos*, No. 7, México.
- Laplanche, J. (2002). *La sublimación. Problemáticas III*. Traducción de Silvia Bleichmar. Buenos Aires: Amorrortu.
- Laplanche, J., Pontalis, J.B. (2004). *Diccionario de Psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lehmann, H. (2010). *Teatro Posdramático: Diez años después*. Traducción de Manuel Bellisco. Ovejasmuertas. Recuperado el 27/12/2020 de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/12/22/lehmann-diez/>

- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Traducción de Diana González. Ed. Paso de Gato: México.
- Lyotard, J. (1991). *La condición posmoderna*. Buenos Aires, Argentina: Cátedra.
- Macgowan, K., Melnitz, W. (1964). *Las edades de oro del teatro*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Marugán, J. (2 de octubre de 2017). *¿Por qué es terapéutico el teatro?* [Blog post] Blog master en psicoterapia psicoanalítica UCM. Recuperado el 12 de febrero de 2019 de <https://masterpsicoterapiapsicoanaliticaucm.wordpress.com/category/de-nuestros-profesores/>
- Mexiac, A. (s.f.). *Mujeres contra el viento*. [Ilustración]. Archivo Foro La Ceiba.
- No es temporada de flores (Obra teatral). (2018). *No es temporada de flores* [Programa de mano]. Morelia, Michoacán: Archivo Foro La Ceiba.
- Nueva Jerusalén: la “guerra santa” de una secta mexicana contra la educación. (2012, agosto 24). Recuperado el 13/05/2022 de <https://www.animalpolitico.com/2012/08/nueva-jerusalen-la-guerra-santa-de-una-secta-mexicana-contra-la-educacion/>
- Parasubidas Teatro (colectivo teatral). (2019). *Susana. Dispositivo escénico sobre la identidad y el anhelo* [Programa de mano]. Morelia, Michoacán: Archivo Foro La Ceiba.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario de Teatro*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica S. A.
- _____ (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Ciudad de México, Ed. Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Paz, R. (2018). *Cartel promocional del dispositivo escénico Susana* [Ilustración]. Archivo Foro La Ceiba.
- Pérez, J., y Merino, M. (2016). Definición de contemporáneo. *Definición.De*. Recuperado el 18/12/2020 de <https://definicion.de/contemporaneo/>
- Pirandello, L. (1926). *Seis personajes en busca de autor*. Traducción F. Azzati, Editorial Sempere. Recuperado el 05/05/2020 de

<https://ia804507.us.archive.org/19/items/seispersonajesen00pira/seispersonajesen00pira.pdf>

- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Real Academia Española. (s.f.). Contemporáneo. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 18/12/2020 de <https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo>
- Real Academia Española. (s.f.). Edad Contemporánea. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 18/12/2020 de <https://dle.rae.es/edad#5YPjAkj>
- Román, N. (2003). *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena*. D.F., México: Editorial Pax México.
- Sáizar et al. (2015, agosto). Ustedes están al corriente, hay transferencia psicótica. Jean Allouch. *Uno a uno. Taller de lectura en psicoanálisis*. Recuperado el 31/03/2022 de <https://unoaunoblog.wordpress.com/2015/08/28/ustedes-estan-al-corriente-hay-transferencia-psicotica-jean-allouch/>
- Scagliotti, P. (s.f.). *Exorcismo de mujer* [Fotografía]. Archivo Foro La Ceiba.
- Sloterdijk, P. (2011). *Sin salvación. Tras las huellas de Heidegger*, Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A.
- Tamayo, L. (2002). *Del Síntoma al Acto. Reflexiones sobre los fundamentos del psicoanálisis*. Cuernavaca, Morelos: Centro de Investigación y Docencia en Humanidades del Estado de Morelos.
- Tavira, L. (2008). *Teatro, realidad y verdad*. “Paso de Gato” Revista Mexicana de Teatro. Revista trimestral número 32, México, p. 18-20.
- The Shades. (s.f.). *Información* [Página Facebook]. Facebook. Recuperado el 7 de mayo de 2020 de https://www.facebook.com/pg/ObraTeatralTheShades/about/?ref=page_internal
- Vargas, H. J. (2007). *Liberalismo, Neoliberalismo, Postneoliberalismo*. Revista Mad. Revista del Magíster en Análisis Sistémico Aplicado a la Sociedad. Núm. 17 [Archivo PDF]. Recuperado el 16/11/20 de <https://www.redalyc.org/pdf/3112/311224745005.pdf>

Vásquez, R. (2011). *La Posmodernidad nuevo régimen de verdad, violencia metafísica y fin de los metarrelatos*. Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences. Vol. 21, núm 1. [Archivo PDF].

Winnicott, D. W. (1993). *Realidad y Juego*. Barcelona, España: Editorial Gedisa. [Archivo PDF]. Recuperado el 05/10/2020 de <http://imago.yolasite.com/resources/WINNICOTT,%20Realidad%20y%20jue.pdf>.

Imágenes

Antonelli, L. (2017) Ángulo Diedro. [Dibujo] Wikipedia (https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81ngulo_diedro#/media/Archivo:Dihedral_angle.svg). CC BY-SA 4.0