

REVISTA COLOMBIANA DE LAS
 ARTES ESCÉNICAS



Manizales - Colombia	Vol. 4	138 p.	enero - diciembre	2010	ISSN 2011 - 222X
----------------------	--------	--------	-------------------	------	------------------

ISSN 2011 - 222X

Fundada en 2007

Periodicidad Anual

Tiraje 300

Vol. 4, 138 p.

enero - diciembre, 2010

Manizales – Colombia

Rector

Universidad de Caldas

Ricardo Gómez Giraldo

Vicerrector Académico

Germán Gómez Londoño

Vicerrector de Investigaciones y Postgrados

Carlos Emilio García Duque

Vicerrector Administrativo

Fabio Hernando Arias Orozco

Vicerrector de Proyección

Mario Hernán López Becerra

Decano Facultad Artes y Humanidades

Carlos Alberto Ospina H.

Director de Departamento Artes Escénicas

Gilberto Leyton

Directora de Programa Artes Escénicas

Claudia Patricia Leguizamón Londoño

**REVISTA COLOMBIANA DE LAS
ARTES ESCÉNICAS**

La Revista Colombiana de las Artes Escénicas se publica con una frecuencia anual (a partir del volumen 3) y circula en el ámbito nacional e internacional. Se dedica a la información, reflexión y fomento del conocimiento y diálogo entre redes de pensamiento y trabajo escénico.

Se constituye además, en un espacio de discusión académico, técnico e intelectual en la medida de las grandes preocupaciones pedagógicas, filosóficas y estéticas.

Incluye resultados de investigaciones, entrevistas, ensayos, críticas y material con diversos enfoques atinentes a las artes escénicas. Tiene también entre sus objetivos contribuir al desarrollo teórico y profesional de la comunidad universitaria y otros creadores trabajadores del medio.

La responsabilidad de lo expresado en cada artículo es exclusiva del autor y no expresa ni compromete la posición de la revista. El contenido de esta publicación puede reproducirse citando la fuente.

Fotografía portada: Obra: *“Cantares, miradas y caminos sin frontera”* Grupo: Red latinoamericana de creación e investigación teatral universitaria (Escena dirigida por Claudia Patricia Leguizamón)

Foto: Andrés Uribe

DIRECTOR

Rubén Darío Zuluaga Gómez

COMITÉ EDITORIAL

Beatriz Cardona López, Felipe Millán, Luis Fernando Loaiza Zuluaga, Felipe Rendón, Jhon Edwin Alomía, Carlos Julio Jaime, Juan Carlos García, Lilibian Hurtado Saenz, Daniel Enrique Ariza, Gilberto Leyton

COMITÉ ASESOR

Octavio Arbeláez, Jorge Dubatti, Santiago García

COLABORAN EN ESTA EDICIÓN

Jorge Dubatti, Jean-Frédéric Chevallier, Matthieu Mével, Carlos Manuel Vázquez Lomelí, Jorge Prada Prada, Araceli Mariel Arreche, Victoria Eandi, Natacha Koss, Nora Lía Sormani, Raúl Daniel Posada, Carlos Araque Osorio, Jesús David González, Yeidy Viviana Tangarife, Luisa Murillo García, Alexandra Mora, María Alejandra Hernández Calderón, Rubén Darío Zuluaga Gómez, Luis Fernando Loaiza Z, Beatriz Elena Cardona, Valentina López.

COMITÉ TÉCNICO

Juan David Giraldo Márquez
Coordinador Comité Técnico

Gerardo Quintero Castro
Corrector de Estilo

Silvia L. Spaggiari
Traductora

Juan David López González
Diseño y Diagramación

Carlos Eduardo Tavera Pinzón
Soporte Tecnológico

Ventas, Suscripciones y Canjes

Revista Colombiana de las Artes Escénicas.
Universidad de Caldas, Palacio de Bellas Artes.
Calle 65 # 26 - 10.

Teléfonos: (57)(6) 8781500 ext. 11222

(57)(6) 8802170 Bellas Artes

e-mail: revartescenic@ucaldas.edu.co

revistascientificas@ucaldas.edu.co

Manizales, Colombia.

Editado por:

Universidad de Caldas
Vicerrectoría de Investigaciones y Postgrados

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN	5
EDITORIAL	7
MONOGRAFICO DE CRÍTICA TEATRAL	
LA POÉTICA TEATRAL EN MARCOS AXIOLÓGICOS: CRITERIOS DE VALORACIÓN Jorge Dubatti	9
TEXTO FUERTE / TEXTO DÉBIL Jean-Frédéric Chevallier, Matthieu Mével	16
CRÍTICA Y CREACIÓN: EXTRAÑA PAREJA E IMPRESCINDIBLE RELACIÓN Carlos Manuel Vázquez Lomelí	29
A LA DIESTRA DE LOS GÉNEROS DRAMÁTICOS. ¿LOS ESQUEMAS TEATRALES SE HAN VUELTO OBSOLETOS? Jorge Prada Prada	40
APUNTES EN TORNO AL HACER CRÍTICO EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO Araceli Mariel Arreche	50
LA CRÍTICA TEATRAL, EL MUNDO Y LA BÚSQUEDA DE EQUILIBRIO Victoria Eandi	57
ALGUNOS PROBLEMAS SOBRE LA CRÍTICA PERIODÍSTICA ARGENTINA Natacha Koss	62
LA FUNCIÓN DE LA CRÍTICA TEATRAL Y SU ACTUAL RELACIÓN CON EL TEATRO DE TÍTERES PARA NIÑOS Nora Lía Sormani	69
EL JUICIO A LA CRÍTICA Raúl Daniel Posada	75
LA CRÍTICA ESCÉNICA Carlos Araque Osorio	81

**SEMILLEROS DE PENSAMIENTO:
DRAMATURGIA/TEXTO CORTO**

ROJA LLUVIA 88
Jesús David González

IRREVERSIBLE 90
Yeidy Viviana Tangarife

ACECHO BAJO FONDO 94
Luisa Murillo García

ESPACIO ABIERTO

RESISTENCIAS ESTÉTICAS EN REDES URBANAS 96
Alexandra Mora

EL CUERPO EN GUERRA: CADA VEZ 103
QUE LADRAN LOS PERROS
María Alejandra Hernández Calderón

PEDAGOGÍA Y TEATRO

LA CRÍTICA TEATRAL 111
EL HACER DE LA CONVERSACIÓN
Rubén Darío Zuluaga Gómez

INFORME LOCAL 120

PRODUCCIONES ACADÉMICAS 2010 - 2 127
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS
Luis Fernando Loaiza Z, Beatriz Helena Cardona, Diana valentina López

PAUTAS PARA PUBLICAR EN LA REVISTA 133

TEXTO FUERTE / TEXTO DÉBIL*

STRONG TEXT / WEAK TEXT

Jean-Frédéric Chevallier** y Matthieu Mével***

*** Director de escena y filósofo. Estudió filosofía, sociología y teatro al nivel maestría. Es Doctor en estudios teatrales por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle donde impartió clases.
*** Escritor (teatro, poesía) y director de escena.*

RESUMEN

¿Cuál es la función estética del texto de teatro hoy en día? ¿Qué efectos producen en los espectadores las palabras dichas por actores? Tal vez, y con el simple propósito de tener una visión panorámica de la situación contemporánea, se podrá distinguir dos polos: de un lado el texto contiene huecos y baches que favorecen el involucro del espectador, dejándolo pasar dentro de las palabras; al otro lado, el texto parece ser un concentrado de energías y provocar una excitación sensorial. En un caso hablamos de texto débil, en otro de texto fuerte.

PALABRAS CLAVE

Texto teatral, texto débil, texto fuerte, presentación, presente, espectador, potenciar, hueco

ABSTRACT

Which is the aesthetic function of the theater text nowadays? Which effects do the words said by the actors produce in the audience? Maybe, and with the simple purpose of having a panoramic view of the contemporary situation, it will be possible to distinguish two opposites: on one side, the text includes holes and gaps which favor the audience involvement, allowing him/her to go into the words; on the other side, the text seems to be a concentration of energies and it can provoke a sensory agitation. In the first case we talk about weak text and in the second case we talk about strong text.

KEY WORDS

Theater text, weak text, strong text, presentation, present, audience, strengthen, gap

* Recibido: julio 7 de 2010, aprobado: octubre 10 de 2010. Una primera versión de este ensayo ha sido publicada en francés en la revista *Registres* n°14, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. pp. 42-53.

*“Interpretar un texto no es darle un sentido
(más o menos fundado, más o menos libre)
sino apreciar de cuanto plural está hecho”
(Roland Barthes, S/Z).*

*“¡Multipliquemos las paralogías!”
(Jean-François Lyotard, *Dispositivos
pulsionales*).*

*“Hagan rizoma y no raíz. ¡No planten jamás!
¡No siembren, piquen! ¡No sean uno ni lo
múltiple, sean multiplicidades! ¡Hagan
la línea y jamás el punto! La velocidad
transforma el punto en línea. ¡Sean rápidos,
incluso sin cambiar de lugar! Línea de suerte,
línea de cadera, línea de fuga. ¡No susciten
un General en ustedes! ¡Hagan mapas y
no fotos ni dibujos! Sean la Pantera Rosa
y que sus amores sean aún como la avispa
y la orquídea, el gato y el babuino. El árbol
impone el verbo ‘ser’ pero el rizoma tiene por
tejido la conjunción ‘y... y... y...’”
(Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mil
mesetas*).*

*“Las consecuencias gravísimas de los perritos
lanzados al espacio inconscientemente por
los científicos y el personal de la limpieza de
Cabo Cañaveral / son más o menos estas: /
muerto como una rata / muerto como una
persona / muerto como J.F. Kennedy / muerto
como los pasajeros del Concorde –levanten
la mesita, asiento en posición vertical,
abróchense los cinturones de seguridad,
colóquense en posición de emergencia...
y ahí te quedas– / muerto como un cerdo
/ muerto como un hombre rico, como un
multimillonario –como todo el mundo– /
muerto como Juan Pablo II / muerto como
un cigarrillo / muerto mientras hablas por
teléfono –hola Ana soy Pedro, ¿te apetece ir
al cine?... sí Pedro, sí mucho... ah, fenomenal,
podemos ir a la sesión de las 6, de las 8, de
las 11... pues Pedro, a mí me parece bien ir a
la de las 11 y después podemos... Pedro, ¿me
oyes? ¿estás ahí?...–”
(Rodrigo García, *After Sun*).*

Seriamente, ¿quién todavía
escribe “dramas”?

*En la Divina Comedia de Dante, el
Paraíso es de difícil lectura. Todavía
más que el Purgatorio, ciertamente
más que el Infierno. Leyéndolo en voz
alta y rápido, habías encontrado una
voz para escucharlo y, curiosamente,
para entenderlo mejor. El teatro tiene
mucho que ver con este placer de la
música y de la poesía en voz alta.¹*

Algo cambió en la escritura “dramática”
contemporánea. Ahora, los dramaturgos
toman con ligereza las figuras clásicas
del género teatral: narración, conflicto,
personaje... En estas circunstancias, se
puede preguntar ¿qué es, hoy en día,
un texto de teatro? ¿No se podría decir,
muy sencillamente, que se trata de un
texto escrito *para* el teatro? ¿Un material
textual que un dramaturgo o un director
toma para lanzarlo sobre el escenario? ¿La
partitura de palabras que dicen los actores
o, incluso, la partitura de actos que ellos
operan?

El texto teatral ya no está necesariamente
en el centro del gesto teatral. De hecho,
ya no hay centro que ocupar. El texto
es uno de los elementos que entran en
juego en el ordenamiento del artefacto.
En otros términos: no es fundamental que
haya texto en la escena porque no hay
fundamento... De esta perogrullada no
hay en ningún caso que asustarse. Porque,
si se puede llorar (digamos que algunos lo
hacen todavía) por la crisis del lenguaje o
de las significaciones heredadas, podemos
también regocijarnos de la ligereza que
surge en los escenarios contemporáneos:
las prácticas artísticas componen sin *a*

¹ Los textos en cursivas sin referencia son nuestros.

priori nuevos *agenciamientos* y reponen cada vez en juego lo que entra o no entra en la composición. La atención se desplazó hacia la presencia de los cuerpos, hacia lo que, desde la materia, se presenta aquí y ahora. Lo mismo para el texto: lo que éste pone en movimiento revela mucho más de la *presentación de una materia-sonido* que de la *representación por medio de palabras-significaciones*.

Pero queda que, si la palabra es una materia dentro de otras, muchas veces todavía, se pronuncian frases sobre los escenarios. ¿En qué medida entonces estas frases activan el evento de presentación? ¿Cómo el decir de los actores se puede volver un llamado a más aquí y ahora? En esta suerte de concierto polifónico que es el acto teatral, ¿en qué medida éstas palabras invitan a *exponer* más –a poner fuera de sí, al exterior– las *otras* conexiones que se crean a partir de los *otros* elementos de composición?

Hace falta recordar que hablamos dentro de un sistema de comunicación enfermo. Como si la lengua hubiera perdido su lengua, la palabra se ejerce en medio de la negación de la palabra. Lo falso del discurso no tiene ya réplica posible, lo que le otorga una cualidad bastante nueva. Al mismo tiempo, es lo real lo que dejó de existir, o, en el mejor de los casos, se ve reducido al estado de una hipótesis que nunca puede ser demostrada. En estas circunstancias, recurrir a palabras en un escenario sólo se puede hacer sin lenguaje (sin discurso, es decir sin palabras para representar). Lo dicho es líquido: se evapora, se reagrupa en nubes de palabras y vuelve a caer sobre nosotros bajo forma de lluvia fina. Ya no se preocupa por ideas

ni por su comunicación sino por **perceptos** (principios de percepciones) y lo que ellos despiertan en nosotros: **afectos** (lance de afecciones). Hay menos organización y más disposición a solo privilegiar el esplendor del sentir. Y es aquí donde merece plantear dos preguntas: ¿en qué medida el hecho de que la palabra en el teatro ya no esté sola para operar es una oportunidad para el texto de teatro?; ¿en qué medida el **descentramiento** del texto de teatro es una oportunidad para la lengua?

En los montajes del Théâtre du Radeau, esta palabra parece trabajada a la vez por la idea de su presencia y por la duda en cuanto a su posible desaparición. De hecho es el caso de otros *escritores* llamados *del escenario*² tal y como Romeo Castellucci o Rodrigo García: su palabra da la sensación de huir, de oscilar entre callarse y gritar (o bien ambas cosas), se deja recubrir por la música, el destello de objetos que explotan o la proyección de imágenes de colores muy vivos. Parecería una pronunciación de palabras perdidas que celebran concejo con la noche... Es la belleza de estos teatros: inventar una dramaturgia sobre las ruinas de nuestro hablar.

*

Quisiéramos aquí someter la idea de *hueco*, de *agujero*, y proponer la expresión de *texto débil*. El texto de teatro contemporáneo

² La expresión "escritores del escenario" es de Bruno Tackels: *Les Castellucci*, 2005; *François Tanguy et le Théâtre du Radeau*, 2005; *Anatoli Vassiliev*, 2006; *Rodrigo García*, 2007; Besançon, Les Solitaires Intempestifs. En este último volumen, el autor resume lúcidamente la situación: "el escenario viene primero y engendra una materia proteiforme que se vuelve, entre otras cosas, un texto de teatro del que se pueden recoger las huellas y considerar luego que se transforme en un libro" (p. 14).

sería, tal vez, un descubrimiento por medio de la debilidad. Heidegger (citado en Vattimo, 1987: 69) tiene esta hermosa expresión: “Un ‘es’ se da aquí donde la palabra flaquea”. Ayuda a comprender lo que entendemos por debilidad –la palabra flaquea– y la exploración ontológica que deriva de ella: un *es* se ofrece. Hace falta que los *agenciamientos* de palabras den lugar a fisuras por donde deslizarse – como si respondieran a esta magnífica conminación de Clarisa al final del primer tomo del *Hombre sin atributos* de Musil:

“¿No dijiste tú mismo un día que el estado en el que vivimos ofrece fisuras por las cuales aparece otro estado, un estado de alguna manera imposible? Todo hombre, naturalmente, quiere ver su vida en orden, pero nadie lo logra. Decías que la pereza, o solo la costumbre, nos hace evitar mirar este agujero, al menos que uno se deje distraer por malos objetos. ¡Y pues! El resto es lógico: es por este agujero que hay que salir. ¡Y lo puedo! ¡Hay días en los que logro salir fuera de mí misma!” (Musil, 1995: 828. t. 1).

Se puede evocar entonces el uso que hace Louis-Ferdinand Céline de los puntos suspensivos [“¿No puedo asfixiarlo?... ¿Ves eso?... ¿qué no te vuelvo a encontrar más?...” (Céline, 1952: 622)], las palabras-maletas de James Joyce [“*nosutavas buscavamu a quiva va tuvaé leva prevamieva*” (Joyce, 1952: 258. t. 2)], las palabras-sonidos de Julio Cortázar [“*apenas él le amaba el noema, a ella se le agolpaba el clemiso y caían en hidromurias*” (Cortázar, 1984: 533)], los neologismos de Valère Novarina [“*Noventa y siete mil setenta y ocho años más tarde la humanidad se pone en marcha: los Mitlolis,*

los Pontecos, los Parecuatecos, los Algobravos, los Babilotzir, los Molezambicos se suceden en las penillanuras” (Novarina, 2007: 20-21)], los paralogismos de Lewis Carroll [“*uno de los Conejitos de la India aplaudió y los ujieres lo reprimieron enseguida (dado que “reprimieron” es una palabra bastante difícil mejor voy a explicar cómo hicieron)*” (Carroll, 2002: 84. chapitre X)], o las repeticiones-desplazamientos de Ghérasim Lucas [“*la muerte, la muerte loca, la morfología de la meta, de la metamuerte, de la metamorfosis o la vida, la vida vive, la vida-vicio, la vivisección de la vida*” (Lucas, 1953: 43)].

He aquí palabras que no solo flaquean y fallan a representar sino que producen otra cosa que la figuración de un idéntico. Recorte en la continuidad con Céline, movilidad de la sonoridad con Joyce y Cortázar, desvío de una palabra común por medio de una explicación sabia en Carroll³, trampa en las sonoridades familiares con Valère Novarina, tartamudeo-giro con Ghérasim Lucas.

Es un elemento del problema que Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980: 31) –al entrecruzar sus escrituras– percibieron: “*hacen falta expresiones anexactas para designar algo exactamente; la anexactitud no es para nada una aproximación, es al contrario el paso exacto de lo que se hace*”. El flaqueo-fallo de la palabra o la debilidad del dispositivo verbal no equivale a una aproximación o a una inexactitud de la expresión. La *anexactitud*, el flaqueo, la debilidad pueden producir sensaciones extremadamente finas, concretas e incluso a veces más reales. Más otras y por ende más personales también. Es el deslizamiento que da en el blanco.

³ En cuanto a James Joyce y Lewis Carroll, cf. Deleuze (1968: 159-162).

“Aquí termino esta cinta. Caja – (pausa)– tres, bobina –(pausa)– cinco. (Pausa.) Tal vez mis mejores años han pasado. Cuando todavía había una oportunidad para la felicidad. Pero ya no quisiera de ella. Ya no, ahora que tengo este fuego en mí. No, ya no quisiera de ella” (Beckett, 1959: 31-33).

En *La última cinta*, es como si Samuel Beckett dispusiera hiatos y desgarraduras por los cuales el espectador puede entrar y salir, tal la sobreposición de las pausas en la escucha de la bobina cinco. Algo de la vida se retira y permite al espectador inmiscuirse allí, para habitar los agujeros del texto y amueblarlos a su antojo. El texto se vuelve un hábitat sin habitar; y este olvido voluntario (es decir sin drama, sin *fatum*) del habitar permite al texto ser habitado de manera diferente por cada espectador.

¿Es eso un texto débil? Sí. Es una palabra menos, una palabra que corta en la grasa de lo discursivo para fabricar hemorragias, bolsas de *otredad* en la mayoría, una palabra que no tanto fuga del mundo sino que busca –agotando todas sus debilidades– hacerlo huir, una voz que cava en la lengua y saca la sintaxis de sus casillas, un hablar al borde del grito, de la música, de la animalidad. Es la elasticidad del estatuto del texto, o del verbo, que se juega aquí. Finalmente, el texto débil *se afirma* primero como abertura en la gramática, un parásito en el zumbido del mercado, una insumisión en el universo comunicacional. Alérgico a todas las exhortaciones de legibilidad y de eficiencia, el texto débil no cesa de escapar de los territorios donde sería tan cómodo encerrarlo: lo poético, lo literario, lo

dramático, lo escrito, el Libro. La palabra menos cambia de rostro, elude cualquier identidad fija –sea que toma de otros dominios, sea que reinventa sus propias herramientas–. Deambula por comarcas sin suelos. Acompañarla es iniciar una cartografía, el esbozo de un paisaje en movimiento, bajo climas cambiantes; es hacer vivir la lengua moviéndose. Tales agitaciones son amplias, rápidas, nerviosas. En su estela destellada nace un horizonte de posibilidades inusitadas: una lengua materia, una masa con palabras.

En *Las metamorfosis* de Ovidio, los dioses atacan sobre todo a los débiles. No se metamorfosea quien quiera: hace falta satisfacer un cierto número de criterios. El texto débil ¿no es entonces el texto que reúne las condiciones de su transformación? Porque desaparecer no lo estodo, todavía hace falta tener la debilidad de reaparecer. Para tener la fuerza de volverse débil (es, sencillamente, la fuerza necesaria para volverse una nube), hace falta desear con una extraordinaria fuerza/debilidad (aquí las dos nociones tienen la misma significación), vivir en el abandono de sí mismo. Cuando el texto débil deja vacantes y madrigueras puede también ayudar a que el escenario juegue el juego de esta transmutación, es decir que aminore a su vez, se deje atravesar para que pasen estos flujos, fugas, fuerzas y potencias.

Así, escribir para el teatro ya no tiene nada que ver con inventar en el vacío de la página blanca. Es tal vez exponer sus ojos y sus oídos a la omnipresencia del demasiado, taladrar las paredes del teatro, sustraer sus elementos estables, retirar sus puntos fijos. En suma, quitar palabras sobre una



Obra: “¿Esto es Medea? Grotresco en rojo y blanco.” Universidad del Bosque, Fotografía: *Andrés Uribe*

cuartilla emborronada = producir huecos sobre el escenario (y viceversa). Más allá todavía: ¿no presentaría el poema teatral la dislocación de la individualidad (del Sujeto-actor, del Sujeto-director, del Sujeto-autor y del Sujeto-espectador)?

Me suelen preguntar si me represento, no, soy lo que devengo con mi cuerpo en los paisajes que atravieso, soy estados, grados de alegría, coraje, contemplación, intensidades, melancolías, soy un puente, todo se derrama en mí. Nací agujereado, nunca estuve solo. Puntos, pieles, pensamientos se escapaban de mí. Estaba abierto, transparente, líquido. Todos los ruidos del mundo eran tantas líneas musicales que me recorrían, me dibujaban, sí, líneas, lunas, libros. En una noche de deriva, iba en busca de estas conexiones, de estos regocijos. En las cavidades se desliza el viento que soy.

“Tal vez el hombre es sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de irradiaciones que constituye el universo” (Lyotard, 1993: 36). Dejar agujeros en sí mismo (Clarisa) porque nadie existe solo, porque no hay un *estar-aquí-estando* que no sea radicalmente con y para los demás. Decir “para el otro” es como decir “para salir de sí mismo”. Uno se acuesta en sus propios pensamientos y se despierta en medio de más gente, en desorden, y todo es tan transparente, tan frágil que bastaría con apenas tocarlo para que se rompiera...

Al final de *Callejón de lis* de Joseph Danan, un niño sube de manera imprevista al escenario y concluye el texto diciendo: *“voy a caminar hacia atrás y desaparecer”* (1994: 92). Voy a huir y no voy a *representar* nada en esta huida; de cierto modo voy a invitar a que cada espectador la *realice*. El texto teatral contemporáneo no impone nada al espectador sino que lo invita a lo que él quiera. Y si invita a una exploración, el

explorador real, efectivo, es el espectador: él es quien vuelve presente el “deslizarse sobre ella” de *La última cinta* [“*me deslicé sobre ella, mi rostro entre sus senos y mi mano sobre ella*” (Beckett, 1959: 24)], él es quien actualiza la conjunción sueño/realidad en el *Calderón* de Pasolini:

“¿De qué te ríes? En lugar de estar triste, estúpida, en este caluroso día de febrero, con las ganas de charlar que tengo. Ven, ayúdame a ponerme la bandeja, que me voy a levantar... ¿Qué esperas?” (Pasolini, 1990: 90).

Durante el tercer sueño, las observaciones razonables de Agustina no llegan a interrumpir el flujo de palabras de Rosaura –flujo en el que el espectador ve brotar un pensamiento que ya no distingue entre el sueño y la realidad–. La incapacidad de Agustina para poner orden en el discurso paralógico de Rosaura suena como una dimisión, como un *retiro*. Y, este *retiro* conduce al espectador a ocupar el lugar que ha dejado vacante uno de los agentes escénicos. Los agujeros de sentido que se acumulan en los largos parlamentos de Rosaura –y que el *otro* agente escénico frente a ella ya no alcanza a llenar– son, para el espectador, como aperturas donde puede entrar su propio pensamiento. Sueño o realidad, sueño y realidad tal es lo impensable que nos hace falta pensar íntimamente, ligeramente, secretamente (cf. Chevallier, 2002: 292-305).

Casi se trata de una actualización por el agujero, una actualización de lo que aquí y ahora está. En su trabajo Jean Dubuffet busca “*retirar a los hechos y a los cuerpos su opacidad, volverlos atravesables, retirándoles por eso mismo su especificidad, es*

decir entonces su ser” (Dubuffet & Simon, 1994: 9) o sus elementos estables. Se trata en realidad de una suerte de aminoración del verbo ser. El ser aminorado es, en castellano, el *estar*. El presente sería el puro *estar*, el ser estando... Un ser estando como punto de partida... *In fine*, el texto débil sería una máquina para agujerear la lengua –el vacío en tanto que virtualidad– para actualizar el *estar*.

*

Hace falta entonces cavar la alegre paradoja que apunta aquí. Retomemos la pregunta: ¿en qué medida el texto de teatro puede potencializar el evento de presentación? Ya no se trata tanto de saber lo que, en el agenciamiento de las palabras, puede facilitar lo que tiene lugar aquí y ahora; importa más determinar si el agenciamiento de palabras potencializa también lo que está en curso (*estar*). ¿Se podrá pensar en un texto que apoya, que favorece y, más aún, que demultiplica y acelera el presentar, la repetición que lo sostiene, el transporte energético que apela? Para decirlo sencillamente: ¿vale el texto de teatro como catalizador de teatro? No es cuestión, como lo apunta Jean-François Lyotard en *Capitalismo energúmeno*, de una significación sino de una energética. “El libro no trae nada, lleva mucho, transporta todo. La escritura está tratada más bien como una maquinaria: absorbe la energía y la metamorfosea en potencial metamórfico en [el espectador]” (Lyotard, 1980: 23-24).

Las palabras, los nombres, las frases existen como dispositivos de intensificación –y no solo de vaciamiento–. Ya no lo actual del hueco, sino lo virtual del lleno. Ya no el *texto débil* sino el *texto fuerte*. Es por ejemplo la intensificación rítmica en el primer capítulo de *Los Geórgicos*:

“Tiene cincuenta años. Es general en jefe. Reside en Milán. Lleva una túnica con cuello y plastrón bordados. Tiene sesenta años. Vigila los trabajos de acondicionamiento de la terraza de su castillo. Está friolentemente envuelto en una vieja hopalanda militar. En la noche, estará muerto. Tiene treinta años. Es capitán. Va a la ópera” (Simon, 1981a: 21).

Es también la demultiplicación de voces en la primera parte del *Jardín botánico*:

“(todavía aturdido cepillándome los dientes baba espuma blanca entre mis labios estirados largo hilo resbalando bajo el mentón dije No Todo se me mezcla el cansancio Eso fue aquella mañana en Moscú la apoteosis el otro con sus ansias su mancha de vino en la cabeza Gran honor entrevista los quince alrededor de una mesa sólo que nada más que galletas secas agua mineral ni caviar ni vodka forbidden strictly forbidden streng verboten pericoloso sporgesì no sé come se dice en ruso)” (Simon, 1981b: 14-15).

silbido del invisible torrente los dos apacibles paseantes altas peluquería caftanes conversando Montesquieu nombre al borde de la lengua ¿algo como Ousbeck o Usbek el otro?

fastidioso

Es todavía el aumento de la apertura (casi una eyaculación) en las últimas páginas de *Acacia*. De lo que se trata: intensificar el movimiento del y en el espectador. Y este movimiento es el movimiento de lo que presentemente se hace, de lo que se presenta en el presente. Dos elementos

aparecen: aceleración e intensificación. Cuando escuchamos extractos del *Hipogeo Secreto* de Salvador Elizondo, ¿qué nos está pasando? Primero estamos anclados en el presente (intensificación), pero lo que es sorprendente es que el anclar no es un fijar, al contrario, el suelo se deshace bajo nuestros pies y nos vamos a la deriva en miles de direcciones diferentes (aceleración). He aquí la paradoja: anclar para derivar...

“Es un caballo blanco ya; galopando hacia nosotros por la llanura. Pero antes de llegar a donde estamos se desvía y nos cruza a todo galope.

- Estaba previsto ¿verdad?

- Sí; en la página 18, en la 48, en la 53 y en la 111” (Elizondo, 2000: 125).

Cuando llegamos a este extracto del caballo blanco que cabalga –coincidencia exacta entre lo que leemos y lo que tiene lugar–, sentimos como una excitación por, en y del momento presente. Como si se levantara un tapete y de repente pudiéramos ver debajo toda la bulliciosa vida de seres ínfimos. Se constituye, mediante el *agenciamiento* de las palabras, un dispositivo que *excita* nuestro presente de oyente. Claude Simon, que Elizondo descubrió poco tiempo antes de morir pero por el cual manifestó un gran interés, sin duda debido a una familiaridad en cuanto a sus respectivos procesos de escritura, recordaba: “Uno no escribe (ni describe) nunca algo que pasó antes del trabajo de escritura, sino más bien lo que se produce (y eso en todos los sentidos del término) en el transcurso de este trabajo, en el presente de éste” (Simon, 1986: 25). Claude Simon habla luego de *presente de la escritura* –

un presente de escritura dirigido hacia el presente de lectura o de audición en el caso que nos ocupa—. Al presente de escritura de Claude Simon responde el presente de lectura de Salvador Elizondo. Y Claude Simon añade: “*ya no demostrar sino mostrar, ya no reproducir sino producir, ya no expresar sino descubrir*” (Ibid.: 29). Un texto fuerte podría ser un *agenciamiento* de palabras para hacer que se muestre, hacer que se produzca, hacer que se descubra, un dispositivo abierto que ancla al espectador en el presente para invitarlo a derivar en la medida de su gusto...

Anclar/derivar, concentrar/dispersar sonaran a extraños pares... Tal vez aquí, para entender mejor esas dos metáforas horizontales, sirve introducir una metáfora vertical. Presentar podría ser también: *exaltar el momento presente*. El verbo exaltar saca su origen del latín *exaltare*, es decir de *altus*, alto. Entonces exaltar es hacer más alto. Exaltar a alguien, a algo es celebrar *altamente* sus méritos es decir hacer de ello los elogios. Exaltar a alguien es también elevarle el alma –inspirarle entusiasmo—. Exaltar un sentimiento es llevar éste a un *alto* grado de intensidad; en medicina es volver más activa una sustancia. Así, presentar puede consistir en hacer más alto el presente y, por ende, más profundo para inspirar entusiasmo de esa profundidad. Porque se trata de abrir: si es más profundo, hay más espacios adonde ir, más rincones que explorar, más galerías que recorrer. No se induce ni se sugiere, se trata de dar a sentir que hay más espacios que atravesar (etimológicamente: hacer la experiencia de) –lo que no significa “ése es el espacio que atravesar (experimentar)”, sino “puedes atravesar (experimentar) mucho más todavía”–. Horizontalmente,

presentar es *intensificar el presente para volver más activo el estar*; es dar deseos de hacer más. Porque el deseo se realiza en la profundización del deseo. Es un reinventor de formas. En este *estar* que deviene, lo que deviene es deseo. El texto de teatro entonces, es para que el deseo esté en forma... Lo que se oye debajo de la palabra (menos), son el soplo y el don –que dan deseo de deslizarse por el agujero (Clarisa)–. Hay algo del deseo que toma consistencia en el entre-dos (texto-espectador)... El punto de partida es el presente, lo que está aquí y ahora y que revela ser más que lo está... El texto –catalizador de deseo– concentra y propulsa, hace del escenario una maravillosa catástrofe.

Presentar, es exaltar el presente para exaltar el estar presente en el tiempo presente. Exaltar para exaltar, para experimentar la extrema densidad de una alegría, para bailar alegremente (el verbo viene del latín *ex[s]ultare* –bailar–), para gozar de su propia puesta en movimiento.

¿No es la alegría eso mismo que nos abre y se nos escapa, este momento donde estamos cerca del desfallecimiento (es la Marquesa que dice a su amante: “desfallezco”), donde nos faltan las palabras (“me falta aire, es demasiado fuerte mirarlo desvestirme”) y se nos derraman entre los dedos como un hilillo de agua (“¿dónde estoy?”)? Además la Marquesa está alegre solo cuando disminuye en ella el sentimiento de lucha, cuando abandona sus resistencias individuales para verterlas en una confianza provisoria acordada a los demás (su amante), al paisaje (la llanura desde la torre), al mundo. Su alegría nació de que

ya nada detiene el movimiento de sus sensaciones. Tal vez uno va al teatro para degustar esta alegría y después consentir al mundo entero.

Busca lo que podría ser silencio. Busca lo que de la resaca / saco viene sin palabras, viene más discreto todavía. Viene lejos de todo. Viene lejos de ti. Te desapropia de esas maneras que tienes. Que no tienes. Que a veces te vienen. Que a veces abandonas para retomarlas a más y mejor.

Y si, de ese exaltar en doble sentido (intensificación y deriva, el centro que descentra), se llega a generar una exultación, una danza interna, una alegría muy fuerte, una puesta en movimiento, es que de la exaltación del presente se lleva al exaltar de lo que se presencia.

Durante un debate seguido a la edición 2005 del Festival de Avignon, Romeo Castellucci explicaba –de manera algo irónica a un Olivier Py que acampaba sobre sus posiciones de Autor– que había hecho escribir un texto a una cabra. Y si seguimos con atención nuestra demostración, hay que acordar que así es: eso puede ser un *agenciamiento* de palabras-sonidos intensificadores del cuerpo presente del espectador. Una intensificación por medio de la cabra porque estos sonidos extraños generan otras conexiones en nosotros. Tal es el caso cuando se recurre también a las listas: se obliga al oyente a producir nuevas conexiones –por ejemplo en *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* de Rodrigo García–.

“Aquí la tenemos: la lista de los 40 principales hijos de la gran puta de la historia de la humanidad/

El hijo de la gran puta número 40.../
 Elvis Presley/
 ¿Cómo acabó Elvis? Como un cerdo/
 Hasta arriba de pastillas, con esos trajes blancos ridículos/
 Y era maricón/
 El Apóstol Santiago./
 Hay que ser hijo de puta: un santo con espada./
 ¡Machacaba con la espada serpientes y moros!/
 Un santo racista el hijo de puta./
 Y el negocio que montó con el Camino de Santiago, todo lleno de turistas gilipollas con la mochila, el bastón.../
 Un negocio más importante que Disneyworld/
 Hijo de la gran puta número 33.../
 Pier Paolo Pasolini/
 Comunista intelectual de mierda.../
 ¡Y vaya películas! Si alguien conoce una película o un poema buenos de Pasolini, que levante la mano./
 Por favor Pier Paolo haz una película normal, ¡joder! Con presentación, nudo, desenlace.../
 Que esas no las entiende nadie!/
 ¡Y además era marica!/
 Hijo de la gran puta número 32.../
 Mahatma Gandhi/
 Alma grande en un cuerpo tan pobre.../
 Hay que ser hijo de puta para ir al parlamento inglés vestido con unos trapos/
 Quiere llamar la atención, el hijo de puta?/” (García, 2003: 45-46.)

Es también muchas veces el caso de los textos de Valère Novarina (1991: 11):

“Estás fuera de ti. El espacio no está fuera de ti. Hay alguien sin nadie. Nadie está fuera de ti. Ya no

hay espacio al interior de nada. Ya no hay espacio sin nada. Estás sin nada. Ya no hay espacio sin nadie. Estás sin nadie. El espacio no está al interior del espacio. Nada está sin él. Ya no hay espacio al interior del espacio. Ya no hay nadie sin nadie. No hay nada sin ti. No hay nadie sin ti”.

No es solo la incoherencia que nos afecta pues el choque es más fuerte: ¡hay que reorganizarlo todo! Y aún más dado que todo va muy de prisa. Pero esta impaciencia no es la de la fuga protectora, narcisista; sino la prisa por los terribles chorros de energía que atraviesan y tuercen la primera composición, el camino de los pensamientos, la vista. Para volverse esta precipitación, hace falta correr en medio de los florecimientos que atropellan, volverse cuerpo múltiple, conductor polimorfo. En la velocidad encuentras otra voz, una voz que por cierto es completamente tuya y, al mismo tiempo, es completamente otra: una voz que tiene una fuerza increíble.

Esta intensificación se produce por acrecentamiento de la celeridad y también por fragmentación. *Máquina-Hamlet* por ejemplo es un texto de una extrema densidad –apenas nueve cuartillas– que participa del *collage* tanto como del recorte –y de los desbordamientos subsecuentes–. Aparecen a la vez Hamlet, Electra, Ofelia, Stalin, Ricardo III, Mao, Macbeth y Lenin (“*Tres mujeres desnudas: Marx, Lenin, Mao*”); las alusiones al Dinamarca shakesperiano cohabitan con referencias al reporte de Kroutchev en el Congreso de 1956 y a la entrada de los tanques soviéticos en Budapest. La fuerza de insurrección que Heiner Müller despierta

es tanto más virulenta puesto que la composición juega deliberadamente con esta fragmentación: la estimulación sensitiva es acentuada, demultiplicada todavía más. Casi podríamos escribir: agenciamiento de fragmentos = efectos de intensidad. Porque esta fragmentación ya no tiene que ver con la del fragmento que se agota y se cierra sobre sí mismo, sobre límites asignados sino más bien con la del evento de un instante (un descuartizamiento del instante), de la pluralidad de estos instantes evanescentes que se entremezclan y se desbordan repetidamente –de sus sorprendentes puestas en relación rizomáticas–. El idioma –para que tomemos conciencia del aspecto sonoro de las palabras– puede pasar, sin ninguna transición, del alemán (aquí traducido en español) al inglés:

“A bad cold he had of it just the worst time
Just the worst time of the year for a revolution
A través de los suburbios pasa el cemento florecido (en flores)
El doctor Jivago llora sus lobos
en invierno a veces venían al pueblo
despedazaban a un campesino”
(Müller, 1979: 74).

Los fragmentos no se encadenan por cortes racionales –termina 1 empieza 2–, más bien se re-encadenan con cortes irracionales que no pertenecen ni a 1 ni a 2 y valen por sí mismos (intersticios). El valor disyuntivo de esta multiplicidad intensiva hace eco con la multiplicidad extensiva en la sala. Es crucial recordarlo: los espectadores también son diferentes unos de otros, perciben de manera diversa

lo que acontece. Y la fragmentación (textual entre otras) responde a eso: la necesidad de tomar en cuenta las diferencias en la sala y potencializarlas (exaltarlas para que cada quien exulte).

Celeridad, fragmentación... podemos proponer una tercera expresión: *en directo*. El texto de teatro después del drama trabaja *en directo*, en lo directo, directamente. He aquí, tal vez, algo de su novedad, parte de su especificidad. Al final de *Máquina-Hamlet* una mujer dice:

“Ahogo entre mis muslos el mundo al que di a luz. Lo sepulto en mi vergüenza. Abajo la felicidad de la sumisión. Viva el odio, el desprecio, el sublevamiento, la muerte. Cuando ella atraviese sus recámaras con sus cuchillos de carnicero, ustedes sabrán la verdad” (Müller, 1979: 80-81).

Esta afirmación espantosa y hermosa a la vez, no se trata de saber si la entendemos o no. Lo que podemos constatar –sencillamente– es que nos *toca* (nos anclamos: intensificación), en lo más íntimo, mueve algo en nosotros *directamente* (derivamos: aceleración), es decir sin que tengamos que seguir las peripecias de un personaje para sentirlo, sin que necesitemos el intermediario de la representación ficticia para relacionarnos con las palabras.

BIBLIOGRAFÍA

Beckett, Samuel. (1959). *La dernière bande*. Paris: Minuit.

Carroll, Lewis. (2002). *Alice's adventures in*

Wonderland. Nueva York: The modern library.

Céline, Louis-Ferdinand. (1952). *Mort à crédit*. Paris: Gallimard.

Cortázar, Julio. (1984). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.

Chevallier, Jean-Frédéric. (2002). *Essai d'approche et de définition d'un tragique du XX^{ème} siècle*. Lille: ANRT.

Danan, Joseph. (1994). *Passage des lys*. Paris: Théâtre Ouvert.

Deleuze, Gilles. (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (1980). *Milles plateaux*. Paris: Minuit.

Dubuffet, Jean & Simon, Claude. (1994). *Correspondance. 1970-1984*. Paris: L'Échoppe.

Elizondo, Salvador. (2000). *El hipogeo secreto*. México: Fondo de Cultura Económica.

García, Rodrigo. (2003). *L'histoire de Ronald le clown de Mc Donald's* seguido por *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs.

Joyce, James. (1952). *Ulysse*. Paris: Gallimard.

Luca, Ghérasim. (1953). *Héros-Limite*. Paris: Le Soleil Noir.

Liotard, Jean-François. (1980). “Capitalisme énergumène”. In *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Christian Bourgois.

_____. (1993). *Le postmoderne expliqué aux enfants*. Paris: Galilée.

Müller, Heiner. (1979). *Hamlet-Machine*. Paris: Minuit.

Musil, Robert. (1995). *L'homme sans qualités*. Paris: Point Seuil.

Novarina, Valère. (1991). *Je suis*. Paris: P.O.L.

_____. (2007). *L'Acte inconnu*. Paris: P.O.L.

Pasolini, Pier Paolo. (1990). "Calderón". In *Théâtre*. Arles: Actes Sud-BABEL.

Simon, Claude. (1981a). *Les Géorgiques*. Paris: Minuit.

_____. (1981b). *Le Jardin des plantes*. Paris: Minuit.

_____. (1986). *Discours de Stockholm*. Paris: Minuit.

Vattimo, Gianni. (1987). *La fin de la modernité*. Paris: Seuil.

