



TEORÍA DE LA FORMA^{TF}



Carlos Rojas Reyes, Cecilia Suárez Moreno,
Ernesto Ortiz Mosquera, Andrés Vázquez Martínez,
Geovanny Calle Bustos, Sebastián Martínez Roldán,
Cristina Bustos Criollo, Diego Carrasco Espinoza,
Jannet Alvarado Delgado, Angelita Sánchez Plasencia.

UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Dr. Pablo Vanegas Peralta
Rector de la Universidad de Cuenca

Dra. Catalina León Pesántez
Vicerrectora de la Universidad de Cuenca

Dr. Mauricio Espinoza Mejía
Director de Investigación

Mgt. Esteban Torres Díaz
Decano de la Facultad de Artes

Mgt. Fabiola Rodas López
Subdecana de la Facultad de Artes

Teoría de la Forma

Carlos Rojas Reyes, Cecilia Suárez Moreno, Ernesto Ortiz Mosquera, Andrés Vázquez Martínez, Geovanny Calle Bustos, Sebastián Martínez Roldán, Cristina Bustos Criollo, Diego Carrasco Espinoza, Jannet Alvarado Delgado, Angelita Sánchez Plasencia.

Corrección de estilo

Paulina Rodríguez

Derechos de autor

CUE-003771

ISBN

978-9978-14-429-9

Diseño, diagramación e impresión

Imprenta de la Universidad de Cuenca

Jossue Cárdenas

TIRAJE:

1000 ejemplares

Cuenca, Ecuador, 2019

Proyecto de investigación “Teoría de la forma. Estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno”. Ganador de la XV convocatoria de la DIUC.

CONTENIDO

7

INTRODUCCIÓN GENERAL
ESTRATEGIAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS
Cecilia Suárez Moreno

25

CAPÍTULO I. TEORÍA DE LA FORMA^{TF}:
MÁQUINAS ESCÉNICAS
Carlos Rojas Reyes

- 25 **1.1. Introducción**
- 29 **1.2. Consideraciones sobre la Teoría de la Forma**
- 30 **1.3. En torno a la forma escénica en el arte de la Revolución rusa**
- 31 1.3.1. Tretiakov: el montaje teatral de las atracciones
- 33 1.3.2. El montaje en Eisenstein
- 37 1.3.3. La transfiguración del espacio escénico
- 48 **1.4. Máquinas escénicas**
- 48 1.4.1. El maximalismo experimental de Andrés Vázquez
- 53 1.4.2. Ernesto Ortiz Mosquera: geometrías salvajes
- 53 1.4.2.1. Claudicar. Un acercamiento a *La Señorita Wang soy yo*
- 55 1.4.2.2. *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón*
- 59 1.4.2.3. *Vanishing act*
- 62 **1.5. Danza, cuerpo y espacio**
Ernesto Ortiz Mosquera
- 62 1.5.1. Diez reflexiones sobre la práctica creativa en danza en la producción de las obras *La señorita Wang soy yo*, *Alina.06*, *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón* y *Vanishing act*
- 68 **1.6. El suprematismo del discurso maquínico escénico**
Andrés Vázquez
- 69 1.6.1. El encuentro de la Forma Teatro - bloques de significación
- 74 1.6.2. Entre líneas con el actor

83	2.1. Cómic y escultura. Geovanny Calle (Ilustración) y Carlos Reyes (guion)
107	2.2. La estilización desfigurativa del bocetaje de Alberto Giacometti en la creación de personajes de ciencia ficción. Geovanny Calle Bustos.
107	2.2.1. Resumen
107	2.2.2. Estado del arte
109	2.2.3. El antiformalismo de Giacometti
110	2.2.4. La desfiguración en el arte contemporáneo
112	2.3. Entre lo efímero y lo eterno, lo evanescente <i>Cecilia Suárez Moreno</i>
120	2.4. Relación solidaria danza-escultura en una experiencia artística: coloquio con el coreógrafo ecuatoriano Ernesto Ortiz <i>Sebastián Martínez Roldán</i>
120	2.4.1. Resumen
120	2.4.2. Contextualización
121	2.4.3. Entrevista
131	2.4.4. Crítica

139	3.1. El fenómeno de la transfiguración en un proceso de creación escénica
144	3.2. Registro fotográfico

151	4.1. Una máquina simbólica: la novela barroca <i>Cecilia Suárez Moreno</i>
151	4.1.1. <i>Polvo, sombra, nada</i> de Luis Quiroga
151	4.1.1.1. Introducción
154	4.1.1.2. El heterónimo como dispositivo
159	4.1.1.3. Un alto nivel de experimentalismo
160	4.1.1.4. Una estructura en pliegue
161	4.1.1.5. La ficción cuasi histórica
163	4.1.1.6. La multitud transfigurada en una multiplicidad de personajes y voces
165	4.1.1.7. La dimensión metaliteraria
168	4.1.1.8. El barroco y lo barroco: precisiones necesarias
169	4.1.1.9. Coda

171	4.2. Isidro Luna: distopía utópica
	<i>Diego Carrasco</i>
175	4.2.1. Etapas en su obra
182	4.2.2. ¿Una máquina barroca?: la obra de Luna a propósito del Caníbal Barroco
187	4.3. Apostillas al teatro caníbal de Isidro Luna
	<i>Diego Carrasco</i>
187	4.3.1. Rastreado los orígenes
191	4.3.2. La máquina estética teatro caníbal
191	4.3.2.1. Entonces, ¿qué es el teatro caníbal?
196	4.3.2.2. El quinto método
205	4.4. Forma mapa
	<i>Diego Carrasco</i>
205	4.4.1. Del rigor en la ciencia
207	4.4.2. La Forma
214	4.4.3. Estéticas Caníbales

223

CAPÍTULO V. INDAGACIONES SOBRE LA FORMA MUSICAL

223	5.1. Forma y tiempo en la composición musical contemporánea. Metodologías de creación artística
	<i>Jannet Alvarado Delgado</i>
226	5.1.1. Obras, formas y significados
230	5.1.2. Música con teatro, teatro con música
230	5.1.3. Fotografía y música
230	5.1.4. Conclusión
231	5.2. Estudios musicológicos
	<i>Angelita Sánchez Plasencia</i>
231	5.2.1. Creatividad musical compartida
231	5.2.1.1. Músicas populares urbanas: el rock y el rap
231	5.2.1.2. Música popular urbana
232	5.2.1.3. Cultura de masas, industrias musicales: el rock
234	5.2.1.4. Culturas juveniles
235	5.2.1.5. Creatividad musical compartida
239	5.2.1.6. Conclusiones
240	5.2.2. La Teoría de la Forma en <i>Avles 1</i>
240	5.2.2.1. Resumen
241	5.2.2.2. Música contemporánea y Teoría de la Forma
242	5.2.2.3. <i>Avles 1</i>
253	ANEXOS
289	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS
301	MÚSICA Y VIDEOS DE LAS OBRAS PRODUCIDAS.

ESTRATEGIAS TEÓRICO- METODOLÓGICAS

Del *ethos* barroco al *ethos* caníbal,
hacia una estética *hacker*

Cecilia Suárez Moreno
Directora del proyecto

Los trabajos que se reúnen en el presente volumen son una parte de la producción desarrollada por el equipo de investigadores del proyecto *Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno*, entre 2017-2018, y de un ambicioso programa académico y artístico de investigación auspiciado y financiado por la Universidad de Cuenca, Ecuador.

Convocados desde 2013, un grupo interdisciplinario de artistas y teóricos del arte, provenientes de distintas experiencias y formaciones, practicantes de diversas disciplinas —artes visuales, música, danza, teatro y teorías de las artes—, decidimos explorar las posibilidades de transformación de la producción artística y teórica, alentados por los conceptos centrales de las Estéticas Caníbales y la Teoría de la Forma, formuladas por Carlos Rojas.

Nos propusimos alentar un diálogo productivo entre las artes y el pensamiento, propiciando “agrupaciones no arbóreas” (Castro Gómez, 2005) entre los miembros del equipo de investigación, con la aspiración de contribuir a la superación de los vicios de la repetición incesante de lo mismo, el enclaustramiento y el retraimiento, provenientes del paradigma hegemónico y sus prácticas que convocan a círculos estrechos y poco comunicativos.

Antes de proseguir, es necesario señalar que estas páginas son fruto de un intento por sistematizar algunas de las más importantes referencias teórico-metodológicas que dieron forma a nuestras investigaciones. Como sabemos, un método es la “forma o procedimiento de hacer algo, especialmente una que sea sistémica o regular. Es también la ordenación del pensamiento, de la acción, etc. Son, además, las técnicas de organización del trabajo para un tema o campo en concreto”. De modo que una “metodología es: 1. el sistema de métodos y principios usado en una disciplina particular. 2. la rama de la filosofía que se preocupa de la ciencia del método” (*The New Collins Concise English Dictionary*, 1993, citado por Gray y Malins).

La especificidad de nuestro campo nos exige recordar que “La investigación en Arte y Diseño requiere un acercamiento característico y el uso de procedimientos / metodologías que sean apropiadas y comprensivas con la naturaleza de la disciplina, pero no menos rigurosas, respetables y responsables que las de las Ciencias y Ciencias Sociales” (Gray y Malins, 1993, p. 5). Así, pues, intentaremos sistematizar algunos de los principales cauces teórico-metodológicos que han alentado este proceso de investigación, señalando que la elección de un método está íntimamente vinculada a unas determinadas teorías.

Desde la Universidad de Cuenca y su Facultad de Artes, emprendimos esta ambiciosa investigación, no exenta de dificultades que provienen, por una parte, de una empresa tan compleja cuyo puerto aún está lejano, aunque cada vez menos y, por otra, del horizonte de esta época cuya comprensión de la investigación de las artes aún no es la óptima, aunque ha avanzado sensiblemente.

En el contexto de este proceso, el libro que presentamos ahora congrega algunos de los productos artísticos y teóricos del último tramo de la investigación (2017-2018) al que denominamos, con inmensa y desaforada ambición: *Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación del canon posmoderno*, proyecto ganador de la XV Convocatoria de la Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca (DIUC).

Durante el trayecto transitado de manera colectiva, la producción artística —puestas en escena de obras de danza y teatro, conciertos,

exposiciones plásticas— y la producción teórica —debates, mesas redondas, paneles, publicaciones de artículos científicos, académicos y libros— nos han enriquecido individual y colectivamente. Aspiramos ahora, con la misma ambición que tuvimos cuando trazamos los objetivos del empeño investigativo inicial, sistematizar los caminos recorridos y ponerlos a consideración de las miradas externas, aunque sabemos que toda operación de esta naturaleza siempre será incompleta, más aún en el mundo del arte donde la relación directa y viva con las obras es fundamental.

Para ello, los investigadores que participan en este volumen hemos procurado identificar las estrategias teórico-metodológicas, los procedimientos y los resultados artísticos y teóricos de la forma más rigurosa e inteligible posible, para que, quizás, incluso, promuevan nuevas búsquedas en el campo de las artes (Gray y Mallins, 1993, p. 2). Se trata también de volver a recorrer nuestro propio camino, con miras a la autocrítica y, por qué no, también, para al regocijo que se experimenta cuando se mira la senda y sus huellas, parafraseando los versos de Machado.

Así, pues, vamos en pos del objetivo enunciado que dotó de una forma a la investigación en y desde las artes, no sin antes reconocer que existen argumentos a favor de que “se puede proponer que las Bellas Artes por su propia naturaleza son ‘anti método’, pero ¡incluso el ‘anti método’ (casualidad, caos, aleatoriedad, anarquía, etc.) es una metodología!” (Watson, citado por Gray y Mallins, p. 6). Aunque, ciertamente, aquella no es nuestra perspectiva, debemos reconocer el valor que poseen el experimentalismo y la aleatoriedad como recursos fundamentales en determinados momentos de la producción artística.

Orígenes y constitución de un equipo inter y transdisciplinar para la investigación desde las artes

En primer término, es preciso destacar que la constitución del equipo de investigadores convocó a artistas y teóricos con conocimientos específicos de la propia disciplina; también a quienes demostraban afán por asumir una perspectiva inter y transdisciplinar, y estaban dispuestos a

sumar al empeño una actitud colaborativa. Por cierto, estos son requisitos indispensables para la constitución y avance de procesos investigativos en cualquier campo, también en las artes. Por tanto, a nuestro criterio, este puede ser destacado como un primer elemento metodológico sustantivo para desarrollos confiables y productivos.

Otra perspectiva insoslayable en el mundo de la investigación y, particularmente, en este curso investigativo específico, ha sido el respeto y el fomento del pluralismo de poéticas desarrolladas por cada artista en sus exploraciones estéticas, sin más límite que el territorio marcado por el consenso inicial que definió asumir unas determinadas coordenadas teóricas tan amplias como expansivas, aunque también muy precisas. A la manera del movimiento que despliega una espiral, citaremos algunas de las teorías que nutrieron los sucesivos procesos de producción artísticos y teóricos.

Hacia una nueva estética desde América Latina

El particular proceso de constitución de América Latina, en especial de su cultura y sus artes, iniciado en el siglo XVI, como una respuesta a la crisis de gobierno en las colonias europeas de ultramar, produjo singulares aportes artísticos a la cultura planetaria y estrategias de resistencia tan potentes como el llamado *ethos* barroco, concebido y ejercido por los indígenas de la época, para no sucumbir en medio de la debacle y el abandono del gobierno metropolitano, y salvar tanto su propia cultura como la que llegó a sus tierras por medio de los conquistadores, haciéndola suya, devorando el barroco europeo, “para desatar lo bueno, en medio de lo malo y vivir lo invivable”, que ha sido teorizado con agudeza por Bolívar Echeverría. Como lo señala Carlos Rojas:

Son los pueblos indígenas los que hacen frente al proyecto barroco, los que resisten e intentan sobrevivir en la nueva situación de dominación. Aquí es necesario introducir una hipótesis fuerte, una afirmación de largo alcance, para señalar que el gesto caníbal, predatorio, de los indígenas sobre el barroco, consiste en volverlo suyo, en adueñarse de él. En esa

capacidad de dualidad que contiene el barroco americano, caben tanto el proyecto contrarreformado como la resistencia indígena: el barroco se vuelve, poco a poco, estrategia indígena. De tal manera, que el mestizaje se convierte, él también, en proyecto indígena. El mestizaje no es, al menos en su origen, en su inicio, la primera alternativa de los conquistadores; para ellos, los indios no deben aprender español y deben seguir sometidos a los caciques, a los curacas, que median entre ellos y el gobierno español (2016).

De manera que, a partir de las reflexiones sobre las implicaciones de esta estrategia predatoria de sobrevivencia, pretendemos inquirir a la investigación estética y a la producción artística si:

¿la estética caníbal se postula como candidata a un *ethos* de resistencia frente al capitalismo tardío?, ¿puede una voluntad de forma caníbal reemplazar a la forma de vida del *ethos* barroco?, ¿cómo habitar desde lo caníbal este lugar en donde intentamos vivir lo invivible, decir lo indecible, decidir lo indecible?, ¿lo caníbal es esa máquina trans-figural que requerimos como modo de oponerse a lo existente? (Rojas, 2016).

Junto al barroco americano, destacamos también otro extraordinario referente para nuestras investigaciones, un segundo movimiento cultural promovido y catalizado por el dramaturgo, poeta y ensayista Oswald de Andrade (1890-1954) quien, con su *Manifiesto antropófago* (1928), propició una renovación en la producción artística y cultural brasileña y latinoamericana, a la que se ha denominado Vanguardia Antropofágica (Boaventura, 1985). Un concepto fundamental de este movimiento cultural fue la consigna estética y política de “devorar y devorarse”, proyectándola tanto sobre sus propias culturas originarias como sobre la modernidad europea, buscando superar la cultura decimonónica que permanecía atada a la repetición del canon hegemónico y, por ende, padeciendo los síntomas de una evidente decadencia (Motta, 2012).

Un tercer referente de irrenunciable citación es esa intensa ruptura que renovó la cultura, promovida por el movimiento tzántzico en Ecuador, que actuó muy vinculado a los movimientos políticos de izquierda que se desarrollaron en América Latina, en la década de los años sesenta, y

que esgrimió una crítica radical a la cultura ecuatoriana de su época. Su actuación se desarrolló a lo largo de casi toda la década de los sesenta del siglo XX; tuvo importantes repercusiones en la cultura y las artes, y generó también profundas transformaciones en las prácticas de la vida cotidiana, en especial en las clases medias, estudiantes, artistas e intelectuales (Suárez Moreno, C. *et. al.*, 1990). Bien podemos sostener que otra vez advertimos también en el tzantzismo una unidad de la dimensión estética con la política como un acto único. Por su importancia y paradójico desconocimiento, debemos realizar la siguiente cita:

La agrupación de los tzántzicos fue producto de la fractura del grupo reunido en torno a la revista *Umbral* en 1962, siendo los integrantes iniciales Marco Muñoz (1937), Ulises Estrella (1939), a quienes se unió Leandro Katz; posteriormente, se incorporaron Alfonso Murriagui (1929), Euler Granda (1935), José Ron (1937), Rafael Larrea (1942), Raúl Arias (1944), Teodoro Murillo (1944), Humberto Vinuesa (1944), Simón Corral (1946) y Antonio Ordóñez (1946). Más allá de la pertenencia directa al grupo, el movimiento compartió cercanamente el entorno cultural con intelectuales de la talla de Jorge Enrique Adoum (1926), César Dávila Andrade (1918-1967), Agustín Cueva (1937-1992), Fernando Tinajero, Alejandro Moreano, entre muchos otros. Expresiones del movimiento son, por parte de los tzántzicos, la revista *Pucuna* (que significa la cerbatana con que los shuar lanzan sus dardos envenenados); *Indoamérica*, dirigida por Agustín Cueva y Fernando Tinajero, así como *La Bufanda del Sol*, dirigida por Ulises Estrella y Alejandro Moreano (Hernán Ibarra, citado por K. Martínez, 2013).

Luego de estas breves descripciones, es posible proponer un denominador común a estos tres movimientos culturales que se desarrollaron sucesivamente en Latinoamérica y Ecuador. Los tres comparten una asimilación crítica y creativa de lo mejor de las expresiones culturales de las artes y las culturas tanto del Norte como del Sur e incorporaron a su producción elementos de las culturas originarias, desplegando procesos culturales que no evaden la dimensión política como constitutiva de su quehacer, cuestión que se vuelve evidente al menos en dos cuestiones fundamentales.

En primer lugar, las virtudes de acto predatorio que devora las culturas del Otro, haciéndolas propias, un conjunto de tradiciones y saberes culturales diversos, lo que demuestra que tal acto es capaz de promover fecundaciones culturales inéditas, si de lo que se trata es de superar una catástrofe cultural, una producción adormecida por el conformismo o la repetición incesante de un canon hegemónico que se revela exhausto.

Y, en segundo lugar, los tres movimientos culturales mencionados promueven el vínculo entre estética y política como dimensiones indisolubles de su producción, respondiendo a las especificidades de la constitución cultural latinoamericana. De modo que este gesto demuestra que, cuando se desarrollan estas aproximaciones de renuncia deliberada a la imitación, se suscitan respuestas artísticas y políticas que evidentemente tienen el potencial de transformar la vida social.

El perspectivismo amerindio de Viveiros de Castro

Es imposible pensar el avance de las ciencias “duras” e incluso de las ciencias sociales, las humanidades y las artes, sin tener presente los desarrollos de las ciencias desde comienzos del siglo XX, en especial con los aportes de las teorías formuladas por Einstein, Bohr y Heisenberg. De modo que “Los conceptos de subjetividad, percepciones del observador, simultaneidad, relatividad, incertidumbre, aleatoriedad, indeterminación, anarquía subatómica, caos (¡y más!) están influenciado (sic) ahora la metodología científica y de las ciencias sociales” (Gleick, 1987; Hall, 1992, citados por Gray y Malins, 1993, p. 5).

Junto a los conceptos mencionados, debemos destacar uno de los aportes más significativos del pensamiento latinoamericano, el formulado por Eduardo Viveiros de Castro (Río de Janeiro, 1951), quien ha desarrollado una mirada muy aguda sobre nuestra especificidad cultural, a partir del concepto que él denomina “perspectivismo amerindio” y que podría sintetizarse así: “La condición común a los hombres y a los animales no es la animalidad, sino la humanidad. La gran división mítica muestra no tanto la cultura alejándose de la naturaleza como a la naturaleza alejándose de la cultura” (Viveiros de Castro, citado por Carlos Rojas, 2013).

Esta formulación de la mayor radicalidad y proyecciones quiebra los esquemas occidentales de pensamiento aceptados hasta ahora, en especial los conceptos de perspectivismo y relativismo, y se inscribe, más que en los terrenos de la gnoseología, en el campo de la ontología. De modo que, a criterio de Viveiros de Castro, los latinoamericanos de origen amazónico tenemos esta dimensión ontológica que tiene su origen en “el multinaturalismo perspectivista pan-amazónico (que) se asienta sobre la concepción de que todas las almas o espíritus perciben de modo análogo o similar y tienen frente a sí múltiples naturalezas. Aquí el perspectivismo deja de ser epistemológico y relativista, para convertirse en ontológico” (Rojas, 2016).

Este es uno de los puntos de partida fundamentales que, desde la perspectiva teórica, asumió el equipo de investigación y que, sin duda, marcó un horizonte que nos permite mantener bajo sospecha el paradigma gnoseológico occidental y comprender el mundo latinoamericano, sus culturas, sus artes y su pensamiento desde otra perspectiva, radicalmente diferente y, por supuesto, más enriquecedora.

Las consecuencias de esta nueva mirada son múltiples, destaquemos quizás una de las de mayor relevancia, a decir de Rojas: “Cada cosa prehende el mundo a su manera; esto es un hecho cognoscitivo. Este aspecto vendrá después y la perspectiva epistemológica tendrá que derivarse de la perspectiva ontológica” (2016).

El *ethos* barroco como estrategia de resistencia

Desde su inicio, el pensamiento de Bolívar Echeverría declaró su lejanía absoluta del “marxismo soviético” tanto como del teoricismo infecundo. El conjunto de su obra abre prolíficos cauces para pensar, con nuevos conceptos, viejas cuestiones que han adquirido otros contornos en el escenario del capitalismo tardío: la libertad, la liberación, el valor de uso, la utopía, la emancipación de la vida humana, la importancia de la producción simbólica de los objetos de la vida cotidiana, las experiencias estéticas y la producción artística como espacios de resistencia a la dominación

capitalista. Echeverría dedicó inmensos esfuerzos a estos temas, a lo largo de toda su obra, por considerarlos auténticos centros de gravedad y de una resistencia activa que podría conducirnos a la construcción de vida en verdad humana, radicalmente distinta de la actual.

Una dimensión sustantiva del pensamiento de Echeverría son las articulaciones que advierte entre la dimensión estética, la política y la vida cotidiana. Pese a su evidente caducidad, la modernidad capitalista ha invadido todos los ámbitos de la vida; resistirse a ella demanda la producción de una deliberada forma de vida —un *ethos* barroco— que nos permita de alguna manera vivir lo invivable. Se trata, pues, de que “... En nuestra época... puede ser conveniente aprender de la estrategia barroca de supervivencia... (porque) ella mostró... cómo es posible no encontrarle el lado ‘bueno’ a lo ‘malo’, sino desatar lo ‘bueno’ precisamente en medio de lo malo” (2006, p. 165).

Desde el inicio de su actividad intelectual, Echeverría definió que su objeto central de estudio es la crítica de la modernidad capitalista y formuló una poderosa hipótesis de inmensas repercusiones. Una gran crisis civilizatoria afecta de manera definitiva a esta forma de totalización. Sin sumarse al pesimismo de la época, Echeverría avizoró y propuso estrategias de resistencia, mirando en especial las experiencias latinoamericanas en la época de la Colonia.

Es preciso destacar, sin desfallecimiento alguno, que la obra de Echeverría tiene un doble e inseparable derrotero teórico y político —sin ser partidista—: la crítica de la modernidad capitalista y la posibilidad de construcción de una modernidad no capitalista. Entre una y otra, es visible su afanosa búsqueda de formas de sobrevivencia o resistencia en el capitalismo tardío. Esta línea de pensamiento es una de sus contribuciones fundamentales. Por ello, es importante analizar las vinculaciones que Echeverría teje entre la estética, la política y la vida cotidiana.

En efecto, a partir del análisis de lo que ocurrió en el siglo XVII en la América conquistada y colonizada por Europa, en especial de su creativo examen de las formas esgrimidas por los pueblos originarios, revela sus estrategias de resistencia para vivir en ese insoportable presente (Echeverría, 1998).

Pese al inédito y exponencial desarrollo del capital, a las transformaciones tecnológicas, a las proyecciones políticas y estéticas de la revolución digital y las telecomunicaciones, a los descubrimientos científicos que emanan del desciframiento del genoma humano, al hallazgo de agua en otros planetas del sistema solar, padecemos innegablemente la “crisis de la modernidad”, fenómeno histórico que mejor caracteriza esta época y que, por ende, obliga a un replanteamiento y redefinición radical de los conceptos con que hemos operado hasta ahora (Echeverría, 1998, p. 9).

Esta profunda crisis de la modernidad capitalista nos interpela con la más radical de todas las preguntas que se haya planteado hasta ahora: ¿en las actuales condiciones se salvará la vida en este planeta? ¿Se impondrá la barbarie y, con ella, el exterminio de todas las formas de vida que conocemos?

La mayoría de hipótesis formuladas hasta ahora están marcadas por la incertidumbre, el desconcierto y el pesimismo. Por eso, se piensa que esta es una “gran crisis civilizatoria” (Bartra, 2009) o, con mayor precisión, que estamos padeciendo la “caducidad de la modernidad capitalista” (Echeverría, 1998, p. 33).

Postergada, temporalmente, la utopía por la imposición planetaria del modelo neoliberal, la crisis del marxismo vulgar y dogmático y el fracaso de los llamados “socialismos reales”, en realidad capitalismo de Estado, las masas y la intelectualidad habitan en el pesimismo del *ethos* posmoderno. Hemos llegado a un punto tal de la caducidad de la modernidad, que parecería imposible pensar en otros mundos, en otras formas —económicas, políticas, sociales, culturales y artísticas— que no sean aquellas que conocemos o las que deseábamos antes de ahora que, por lo demás, han demostrado su insuficiencia para superar la complejidad de la crisis de la modernidad.

Con lucidez y originalidad, Echeverría sostiene que, pese a la innegable caducidad de la modernidad es imposible, en el corto o mediano plazos, una revolución que derogue la lógica del capital; en este trágico período de la historia de la civilización humana, las únicas transformaciones factibles serían aquellas que pueden ocurrir en los comportamientos estéticos y eróticos, donde aún podemos experimentar espacios de libertad (2011, pp. 788-789).

Esta hipótesis de inmenso valor y alcances políticos y estéticos si, por una parte, acepta la imposibilidad de una revolución anticapitalista en un tiempo cercano, por otra, propone gestos de resistencia para vivir lo invivible, pensar lo impensable, decir lo indecible y, al hacerlo, producir otras formas de sensibilidad y subjetividad (Echeverría, 1998).

Estos gestos de resistencia se nutren de “la sabiduría barroca (que) es una sabiduría difícil, de tiempos furiosos, de espacios de catástrofe. Tal vez esta sea la razón de que quienes la practican hoy sean precisamente quienes insisten, pese a todo, en que la vida civilizada puede seguir siendo moderna y ser sin embargo completamente diferente” (Echeverría, 1998, p. 224).

En las actuales condiciones de la planetarización del capital, esta sería una posibilidad de resistencia a su dominación global. ¿En qué consistiría semejante operación que exige un estallido de los hábitos y las rutinas en la cotidianidad, en la concepción del tiempo libre —su reapropiación y su disfrute—, y una repotenciación de la creatividad, la sensibilidad, la capacidad lúdica, relacional y comprensiva del sujeto?

La cotidianidad humana no puede ser concebida como el mero proceso de puesta en práctica del programa que está diseñado en el código, y que permite la reproducción de una sociedad, o en el subcódigo, y que da identidad, concretiza o singulariza a cada uno de los grupos y sociedades. La cotidianidad humana solo puede concebirse como una combinación, conflictiva en sí misma, de la ejecución automática del programa con una ruptura que podríamos llamar “reflexiva” de esta. Ahora bien, la ruptura es justo eso: un apareamiento, un estallamiento, en medio de la imaginación de la existencia rutinaria, de lo que es propiamente el tiempo de la realización plena de la comunidad o el tiempo de la aniquilación de la misma: el momento de la luminosidad absoluta o el momento de la tiniebla absoluta (Echeverría, 2009).

El tiempo de la vida no es solo el tiempo de la producción y el consumo económicos, tampoco el tiempo del trabajo arrancado por el dueño del capital a los trabajadores, ni la subsunción de la vida en la lógica de la acumulación del capital; tampoco es lícito aceptar que la historia transcurra a través de una linealidad sucesiva. Por el contrario, siguiendo las huellas

de Walter Benjamin, Echeverría se propone, en esta época cercana a la barbarie, “leer la historia contrapelo”, y prender “la chispa de la esperanza”, de manera que “el barroco aparece como una complejización de la teoría del valor, que sirva como punto de inflexión de la lógica capitalista que se expresa como permanente producción de formas de vida mercantilizadas o, para usar una expresión más contemporánea, formas de vida precarizadas y desnudas” (Villalobos-Ruminott, 2014, p. 100).

Como vemos, uno de los conceptos de mayores proyecciones teóricas y potencial político de los construidos por Echeverría es el de *ethos* barroco. Debemos adoptar una precaución que su mismo autor formula, para evitar reduccionismos, errores o simplificaciones. En efecto, “el concepto de barroco ha salido de la historia del arte y la literatura en particular y se ha afirmado como una categoría de la historia de la cultura en general (...)” (2000, p. 32). Y, sobre todo, es preciso asumir que el sentido de semejante empresa filosófica propuesta por Echeverría no se reduce a su dimensión analítica y comparativa que, sin duda, es de gran riqueza, sino que tiene alcances sobre todo políticos. Descrito como una estrategia de construcción del “mundo de la vida” que enfrenta y resuelve en el trabajo y el disfrute cotidianos la contradicción específica de la existencia social en una época determinada, el *ethos* histórico de la época moderna desplegaría varias modalidades de sí mismo, que serían otras tantas perspectivas de realización de la actividad cultural, otros tantos principios de particularización de la cultura moderna. Uno de ellos sería precisamente el “*ethos* barroco”, con su “paradigma formal específico” (1998, pp. 12-13).

En efecto, si bien se sustenta en el concepto de barroco, la operación teórico-política propuesta y desarrollada por Echeverría termina por abandonar “los territorios del arte y (se afirma) como una categoría de la historia de la cultura en general” (2000, p. 32). Incluso se proyecta con tal amplitud que borra los lindes promovidos por las estéticas idealistas, en especial la kantiana y las neokantianas que influyen marcadamente en ciertas vertientes del posmodernismo, al mantener separadas estética y política. Echeverría las reúne de nuevo al proponer “una teoría, un ‘mirador’, al que he llamado *ethos* histórico, en cuya perspectiva creo poder distinguir con cierta claridad algo así como un *ethos* barroco” (2000, pp. 32-33).

A partir del concepto de *ethos* barroco, que comporta una doble e inseparable dimensión, estética y política, como cara y cruz de una misma moneda, Echeverría propone una reconstitución de la cotidianidad de la vida humana en la contemporaneidad; una victoria de lo humano sobre las rutinas, la repetición, el automatismo; se trataría de superar la mera reproducción del capital y refundar la experiencia humana, de manera tal que se promueva una auténtica reproducción de lo humano, como estrategia de resistencia al capitalismo.

Así, pues, para Echeverría “la esencia de lo barroco reside en la ‘teatralidad absoluta’ de una representación, en el carácter de aquellas representaciones del mundo que lo teatralizan con tal fuerza que su ‘realidad’ virtual o vigencia imaginaria llega a volverse equiparable a la realidad ‘real’ o vigencia objetiva del mismo” (2007, p. 9).

Sin duda, esta sería una ruptura de inmensas y pequeñas proporciones, aunque parezca paradójico el uso de adjetivos tan opuestos, pero es así, porque demandaría tanto una estrategia para dar forma a la vida individual como una magna reinserción del individuo en espacios comunes o comunitarios. Se trata también de una irrupción, un estallamiento, “en medio de la imaginación de la existencia rutinaria” que le permitan al sujeto transitar de la tiniebla absoluta a una luminosidad también absoluta y disfrutar de su “realización plena en la comunidad” (Echeverría, 2001).

Las Estéticas Caníbales de Carlos Rojas

Las Estéticas Caníbales iniciaron su desarrollo con la publicación de su primer libro en 2011, donde estudiaba especialmente las artes plásticas y visuales, aunque muchas de sus reflexiones se proyectan también sobre otros lenguajes artísticos e incluso sobre otras manifestaciones estéticas de nuestro tiempo, como los videojuegos. Desde aquel año al presente, Rojas ha escrito tres volúmenes más, con el mismo título, que profundizan su propuesta y formulan avances al extremo relevantes para las artes y la estética.

Con la mencionada producción teórica, Rojas confirma que la estética goza de tan buena salud, que asistimos a su resurgimiento. Sin embargo, muchas vertientes de este campo de la teoría de arte están afectadas e infectadas por el virus del narcisismo, que la muestran como un mundo cerrado sobre sí mismo o autoclausurado, una suerte de mónada, un lugar sin ventanas hacia el exterior, donde las referencias se han tornado al extremo redundantes; autorreferencialidades que pueden identificarse con la imagen del uróboro, esa terrible figura presente en muchas culturas, por ejemplo, en la mitología azteca o en la egipcia, e incluso en la simbología masónica. Se trata de una serpiente que muerde su propia cola.

Narcisismo posmoderno expandido, extendido, todopoderoso, omnisciente que lo ha inundado todo. Originado en el campo artístico, ha llegado a invadir hasta la política, de ahí la necesidad de una estética caníbal, de un gesto a lo antinarciso.

En esta dirección, se posicionan las Estéticas Caníbales de Carlos Rojas que se propone abrir un debate sobre el estado actual del arte en la posmodernidad del capitalismo tardío y, más aún, proponer nuevas estrategias de resistencia que transiten del *ethos* barroco al *ethos* caníbal, y de este a una estética *hacker*, en una época trágica que afirma la inexistencia e imposibilidad de lo nuevo; donde, también, todo estaría hecho y donde todo estaría dicho, donde la producción artística y la teoría “se muerden sus colas” en un laberinto de alta opacidad. ¿Qué hacer después del recorrido laberíntico y la orgía posmodernos?

A criterio de Rojas, es preciso concitar, convocar, provocar en el mundo de las artes ese antinarciso y salir cuanto antes de esta estancia infernal que se asemeja a las experiencias de una infancia tardía que puede superarse a sí mismo y ponernos a la altura de las exigencias de estos tiempos furiosos, violentos e intensos.

En el primer volumen de su pensamiento estético, Rojas analiza la constitución del canon posmoderno y cómo, después de casi medio siglo de producción artística, este se revela exhausto, demandando su superación, no tanto por el paso del tiempo, la duración o la obsolescencia, sino por

sus autolimitaciones discursivas, tanto en el plano estético como ético y político.

Carlos Rojas considera que la posmodernidad ha devenido canónica, aunque su afán inicial fue destruir el canon, todos los cánones existentes, especialmente el moderno. La posmodernidad ya es, ella misma, clásica: instalaciones, *site specific* o *no specific*, *performances*, acciones, prácticas, videoarte, uso de nuevas tecnologías, arte objetual, etc. Los artistas del canon son Duchamp, Warhol, Serra, Kaprow, Beuys, Bacon, entre los de influencia mundial; Cildo Meireles, Ana Mendieta, Félix González Torres, Jesús Soto, entre los latinoamericanos.

El agotamiento del canon posmoderno ha sido corroborado por otros destacados intelectuales como Frederic Jameson, quien sostiene la existencia de una “crisis de creatividad” en la época actual dominada por la lógica cultural del capitalismo tardío (2006). De modo que, según el autor de las Estéticas Caníbales, todo ello haría posible otro tiempo para el arte, incluso si las condiciones de producción artísticas no cambiaran ni fueran radicalmente diferentes de las actuales. Su propuesta es asumir una actitud predatora, devoradora, *hacker*, una nueva estética que alcance a ser lo que tiene que ser, apropiándose de otras, pero, sobre todo, porque se torna otra que lo que tiene que ser.

“No es un acto de recepción pasiva, dice Rojas, sino un procedimiento de cacería (...) o incluso una estética tsántica” (Rojas, 2011, p. 143) que transforme la creatividad, la imaginación, la sensibilidad, en circunstancias diferentes, si no mejores de las que hemos vivido o padecido hasta ahora, habrá que vérselas, reposicionando las obras, los lenguajes artísticos en una nueva relación con lo político, que no es la política. Se trata, entonces, de una nueva “economía simbólica que consiste en grandes cambios de sentido, re-significaciones, alteraciones de los planos de consistencia, nuevos ensamblajes” (Susana Freire García, 2008, citada por Rojas, 2011, p. 143).

Estaríamos, entonces, en un punto de inflexión donde es posible producir y apreciar otro arte, otros lenguajes, otras experiencias estéticas, más allá de los posmodernos (Suárez Moreno, C., 2014). Operación compleja, sin

embargo, enriquecedora, que propone deslizarse entre las fracturas del canon posmoderno, en la búsqueda de un nuevo régimen de sensibilidad y otro régimen estético de las artes.

Máquinas. Máquinas abstractas. Maquinaciones estéticas, maquinaciones simbólicas. Dispositivos y disposiciones

Otros conceptos fundamentales en el camino de las formulaciones teóricas y la producción artística son los de “máquinas” y “maquinaciones”, también formulados por Carlos Rojas.

Es preciso partir de una determinación histórica fundamental cuyo carácter determinante es el imperio globalizado del capitalismo tardío. Una característica que define este nuevo momento es la omnipresencia de nuevas máquinas que gobiernan el universo, incluso la mayor parte de las relaciones interpersonales, al punto de que estas últimas podrían ser sustituidas por la gestión desarrollada desde un variado conjunto de dispositivos que potencialmente permanecen conectados en la modalidad 24/7/365.

También el mundo, la vida e incluso la cultura están estructurados y gobernados a partir de la lógica de estas máquinas y, entre ellas, vemos el surgimiento de un nuevo tipo de esas, como lo afirma Rojas. Este ámbito gubernamental de las máquinas es amplísimo y cubre desde lo físico, como ya se ha dicho, hasta lo simbólico, atravesando por lo virtual e incorporando el conjunto de aspectos sociopolíticos, así como los mecanismos de poder que permean todo este campo (Rojas, 2015).

“Una máquina abstracta, como cualquier otra, es la concreción de un nivel de conocimiento y tecnología que la humanidad ha alcanzado en un momento dado, y esto es lo específicamente humano, porque solo nosotros producimos máquinas. Sin embargo, este nuevo tipo de máquinas son radicalmente diferentes, porque son recursivas: se vuelven hacia ellas mismas, devoran su origen, se comportan como uróboros. Así como algunas máquinas devoran hierro, aluminio, petróleo, estas tienen como ‘materia

prima' el intelecto general. Producidas por el intelecto general son, ahora, productoras del intelecto general" (Rojas, 2014).

Estas máquinas abstractas son omnipresentes y constituyen la expresión del capitalismo más puro, "la explicitación desnuda de los mecanismos de explotación del capital, que luego de haberse globalizado, invade los espacios del conocimiento, de la conciencia, de la imaginación" (Rojas, 2014).

La formulación de este concepto fundante y decisivo nos conduce hacia nuevos desarrollos que concretan al anterior. En esta ocasión, hemos de referirnos al concepto de máquinas abstractas que, a su vez, está indisolublemente unido a los conceptos de Forma y de máquinas estéticas. Para ello, citemos a su autor, quien sostiene que:

La Forma entendida como aquello que introduce una distinción y que a partir de esta produce fenómenos de indexación, de emergencia de disposiciones y dispositivos, de ensamblajes, de esquematismos trascendentales y que finalmente desembocan en estas unidades operacionales que las denominamos máquinas abstractas, como modos de existencia de los aparatos y regímenes estéticos (...) La primera hipótesis central es que estas máquinas abstractas modelan la realidad en la que vivimos y que penetran como tales en las esferas artísticas y del diseño, no solo como instrumentos tecnológicos sino como perspectivas arrojadas sobre la humanidad entera. La segunda hipótesis, igualmente importante, consiste en que estas máquinas estéticas son abstractas. Y este término proviene no tanto de su referente obvio: la oposición entre concreto y abstracto en el conocimiento; sino que se origina en el capitalismo tardío, que es el otro gran modelador de este mundo globalizado. La separación de los trabajadores respecto de los productos, la brutal escisión entre valor de uso y valor de cambio, el trabajo abstracto como criterio de valoración de todo trabajo, están detrás del conjunto de abstracciones, reales o gnoseológicas (Rojas, 2014).

Una primera deducción de tan lúcidas reflexiones podría permitirnos comprender que una obra de arte plástica, musical, dancística, teatral, de diseño, etc., es concebida, producida, interpretada y circula como una máquina estética en la sociedad del capitalismo tardío. De ningún modo,

el concepto de “máquina” alude a la supuesta frialdad de un aparataje ni es una definición que reste valor a la sensibilidad e imaginación estéticas de sus productores ni de los consumidores, como podría entenderse en una lectura muy superficial de tal concepto.

Se trata más bien de una nueva y adecuada forma de entender la naturaleza y el significado del trabajo artístico en su dimensión productiva y en su circulación en las nuevas condiciones del régimen de sensibilidad hegemónico, e incluso aporta a comprender y valorar los rigurosos procedimientos que sus productores deben conocer, dominar y reinventar, para que su funcionamiento semiótico sea eficaz y, por supuesto, imaginativo. Así también dicho concepto destaca, con penetrante lucidez, su potencial modelador de la realidad y de la humanidad.

Las Estéticas Caníbales plantean también otro concepto fundante, aquel que define las obras de arte como dispositivos, a partir de las reflexiones iniciadas por Michel Foucault y ampliadas por Giorgio Agamben (*¿Qué es un dispositivo?*, 2011, pp. 257-258). Rojas profundiza en las implicaciones de dicho concepto en el régimen artístico. Los dispositivos artísticos se producen desde y con el dominio de una determinada tecnología (plástica, musical, dramaturgica, dancística, etc.); es decir, sus productores deben estar en posesión de un conocimiento profundo de sus reglas de indexación. El productor artístico marca una distinción, crea y recrea una forma particular, a partir del código abstracto de la Forma; lo enriquecen, lo trascienden a partir de transformaciones que aporta desde la forma y el contenido. El siguiente concepto decisivo es el de Forma. Para ello, será mejor ceder la palabra a su autor quien lo explica con mayor precisión en las siguientes páginas.

No podemos concluir este recorrido sin plantear que nuestro proceso investigativo se ha enriquecido devorando la teoría del *ethos* barroco; nutridos por el *ethos* caníbal; en ambos casos, con resultados sorprendentes que se revelarán a lo largo de las páginas que vienen a continuación. La próxima estación anuncia una estética *hacker*, entendida como esa búsqueda de un ser humano que, dominado por las máquinas, disfruta con superarse intelectual y artísticamente, venciendo cuanta dificultad se interponga en su meta.

CAPÍTULO I

TEORÍA DE LA FORMA^{TF}: MÁQUINAS ESCÉNICAS

Carlos Rojas Reyes

1.1. Introducción

El proyecto *Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación el canon posmoderno* ha entrado en su fase final, que tiene que ver con una reflexión sobre sus teorizaciones y sus productos. Creemos que se ha logrado, con todas las limitaciones de las que somos conscientes, conformar una marca especial, una suerte de duplicación de sí misma, como proyecto y como “estilo”; por eso, hemos decidido colocar, en vez de TM (*Trade Mark*), esta redundancia como aquello que lo identifique de manera visual: TEORÍA DE LA FORMA^{TF}.

En el debate sobre la existencia de unas ciertas tendencias, estilo, corriente, escuela, o como se quiera llamar, a donde habríamos arribado luego de cinco años de investigación estética y práctica artística, consideramos dos componentes que nos atraviesan y que pueden dar cuenta tanto de las proximidades como de las diferencias dentro del grupo, de los hallazgos colectivos como de las creaciones individuales, de aquellas distinciones que introdujimos y de las diferencias consecuentes.

Proponemos que esos componentes son al menos dos nucleares sobre los que tenemos que reflexionar y ver si, efectivamente, tienen una capacidad heurística sobre los productos realizados en este trayecto.

Primero, el *pathos*-formal que recupera la doble dimensión de nuestro trabajo: el cuidado por la forma y la pasión por la experiencia.

Segundo, la estética del gesto que atraviesa la serie de obras, a pesar de la diversidad de sus campos: danza, teatro, escultura y pintura, música y que, de alguna manera, termina por contaminar a la teoría.

Ahora se trata de precisar el sentido que damos a estos términos, la acepción concreta sobre estos, al igual que los desplazamientos en sus significaciones mediante una actitud predatoria sobre estos; esto es en qué dirección se deslizan estos conceptos para encontrarse con nuestras reflexiones y producciones.

Comencemos con el *pathos*-formal: desplazamiento del *pathosformel* de Aby Warburg, fórmulas estéticas que cada época de la historia del arte repite para construir su identidad y que producen tanto en el artista como en el espectador una determinada experiencia, con una cierta intensidad.

Desde este punto de partida, transformamos esta noción de Warburg en *pathos*-formal, de la mano de Didi-Huberman (2009), para indicar las constantes figurales de un estilo artístico o de un artista, que pueden o no ser figurativas o representacionales (Lyotard, 1979).

Así desembocamos en este matiz especial que damos a la idea de *pathos*-formal: estamos en el reino de la forma y de las formas, y nos interesa la experiencia que tenemos de ella, como núcleo del arte y de la estética, y no solo de los contenidos que estos puedan transmitir. El arte como preocupación por la forma, que se desdobra permanente en su plano figural y en su plano representacional.

Más aún, un arte que solo alcanza a representar adecuadamente en la medida en la que esta representación sea mediada, conducida, llevada por las figuraciones, que corresponden de lleno al orden de la forma.

Sobre esta forma, con sus desplazamientos figurales y sus concreciones, se vuelca nuestra experiencia estética, con tal grado de intensidad que termina por ser un *pathos*, una pasión por la forma, que creemos que caracteriza la Teoría de la FormaTM.

Entonces, más allá de las diferencias evidentes en las producciones de danza, teatro, música, escultura, pintura, literatura, de nuestro grupo, subyacería, casi siempre anunciada y no enunciada, una pasión por la forma, un cuidado preciso, redundante, insistente, obsesivo, sobre las formas que cada quien ha encontrado. Pasión por la forma y de inmediato pasión por nuestras propias formas.

Y, en segundo lugar, una estética del gesto formal que rueda para convertirse en gestualidad específica en la obra de arte concreta, solo porque ha partido de este nivel de abstracción. Por eso, es un gesto figural que inaugura espacios donde las obras pueden parecerse y diferenciarse, cambiar e ir en otra dirección y, sin embargo, mantener un cierto aire de familia que los hace reconocibles, no tanto en el contenido o en la representación, sino en ese gesto que explicita la pasión por la forma.

Partimos de las reflexiones de Eisenstein sobre la forma del filme, donde en la cadena de montaje hay una puesta en escena que pone en juego un poner en gesto. Aunque, como en el caso anterior, introducimos variaciones que en este amplían los significados de esta noción de gesto, que sería consustancial a toda forma de arte.

Pero, ¿qué es un gesto? Un gesto es una mediación de la mediación, que no conduce a un fin determinado, sino que se agota en sí mismo. Como es el caso de la danza: “... Y como, por su ausencia de intención, la danza es la perfecta exhibición de la pura potencia del cuerpo humano, de tal manera que se puede decir, en el gesto, cualquier miembro, una vez liberado de su relación funcional —orgánica o social—, puede por la primera vez explorar, sondear y mostrar sin agotarlas todas las posibilidades de que es capaz” (Karman, 2017, p. 135).

Así el gesto muestra una especial relación del “agente respecto de la acción” (Karman, 2017, p. 137), en el cual el medio carece de fin, suspende el fin, lo torna ineficaz y, por lo tanto, puede ser ante todo gesto formal, sin lo cual, después de todo, no es arte.

La acción cotidiana, aquella orientada hacia fines, queda convertida en “acción teatral”: “en el acto mismo en el que se cumple la acción, juntos la

detienen, la exponen y la colocan a una distancia de sí misma” (Karman, 2017, p. 137). Un gesto formal que suspende, que convierte en inoperativo el gesto cotidiano, el gesto que solo busca una finalidad.

En esta suspensión, en este volver inoperativa la acción, tal como normalmente la entendemos, el gesto artístico se desplaza hacia su propia *medialidad*, se torna figural, como fundamento de cualquier posibilidad de representación: “Si llamamos ‘gesto’ a este tercer modo de la actividad humana, podemos decir ahora que el gesto, como medio puro, interrumpe la falsa alternativa entre el hacer que siempre es un medio revuelto con un fin —la producción— y la acción que tiene en sí misma su propio fin —la praxis—” (Karman, 2017, p. 138).

En esta gestualidad, gesto de la forma y forma gestual que va de lo figural a lo figurativo, de lo figural a la representación, hay un nihilismo, una actitud predatoria que deja en suspenso también algún aspecto crucial de las tendencias modernas o posmodernas del arte, que se niega a sumarse completamente a una moda, a un paradigma, a una escuela establecida.

Un nihilismo que, al contrario del de Nietzsche, no se supera, sino que se mantiene dentro de los polos irrebables, que se resiste constantemente a ser desbordado por alguna solución que provenga del predominio del contenido aislado de su figural o de la preeminencia de aquello que sea mera “forma”, gesticulación de los cuerpos que no exprese los subtextos, los códigos ocultos, las sustancias que le subyacen.

Desde luego, en cada obra de arte, se establecerá ese doble nivel; por una parte, el gesto formal que le permite existir, que introduce la distinción constitutiva de tal o cual propuesta, y luego, la puesta en escena, donde se juega la explicitación de lo que había sido elidido, de ese subtexto que es la “verdad” de la obra, si seguimos a Eisenstein.

Puesta en juego permanente que se desplaza, con una inquietud que no cesa, de abstracciones formales, de dispositivos en movimiento y productos concretos de estas máquinas en plena acción.

1.2. Consideraciones sobre la Teoría de la Forma

a) La Teoría de la Forma no es un formalismo, aunque recoja muchos de sus debates y perspectivas. Se sustenta en la imposibilidad de la separación entre forma y contenido, enfoque formal y perspectiva histórica, y en la necesidad de las dos para un cabal entendimiento de la realidad y concretamente del arte. En este sentido es un enfoque que se centra en la forma pero que no es formalista.

b) Se sustenta en que la forma siempre es un producto histórico; pero sostiene, al mismo tiempo, que el principal producto histórico es la forma, como en el caso de la forma-capital, forma-dinero, forma-cine, forma-novela.

c) En el largo debate entre forma y contenido, se los tiene que considerar como *codados*; funcionan como correlatos, donde el uno no puede darse sin el otro, aunque haya una preeminencia ontológica, no histórica, de la forma. Una vez que se da la forma, inmediatamente, se indexa, se concreta en un modo específico de darse, con un contenido siempre determinado. Esto significa que para cada nivel formal existe un tipo y grado de indexación que se le corresponde, aun para las formas más abstractas, como puede ser la forma-estado.

d) Cabría definir el arte como la manifestación de la forma en cuanto forma, que se muestra en cada caso mediante un contenido que es singular, dado para esa obra de arte y, por lo tanto, irrepetible. Es un caso de conjunción de la máxima universalidad de la forma como un contenido estrictamente singular. Hay que insistir en la plena historicidad tanto de ese universal que está en obra como del singular que transmite un contenido concreto.

e) Sin embargo, se tiene que mostrar que se rompe la linealidad de la relación de ese par dual forma/contenido, porque en realidad no se tocan directamente sino mediante la penetración de uno en el otro: forma del contenido y contenido de la forma. Por ejemplo, se puede estudiar el contenido de la forma-novela en relación con la nación moderna antes de pasar a las novelas que muestran las especificaciones que tuvieron, como las de Balzac. Por otra parte, se ha analizado de manera extensa la forma del contenido en estas novelas específicas, así como los estudios sobre su estructura.

1.3. En torno a la forma escénica en el arte de la Revolución rusa

Regresar la mirada hacia el tratamiento de la forma en la época de la Revolución rusa no tiene la intención de entrar en el debate histórico o hacer una evaluación crítica de lo que fue en su condición trágica, como movimiento que jamás pudo completarse, porque por una parte pudo desplegarse con la oleada revolucionaria, pero fue aniquilada con rapidez por el realismo social del estalinismo. Gigantesco movimiento de fractura en el arte contemporáneo que desgraciadamente no pudo desarrollarse de manera plena.

Se trata, más bien, de reflexionar sobre uno de los puntos más altos del formalismo, que pueda iluminar los conceptos actuales sobre este tema; de preguntarnos qué de aquello que encontraron sigue siendo válido, aunque haya que, por cierto, redefinirlo radicalmente. Inclusive habrá que decantarse por cierta corriente y por unos autores y artistas específicos, y dejar otros.

En esta selección se realiza una aproximación a aquellos aspectos contenidos en las teorizaciones y las obras de Eisenstein, Tatlin, Tretiakov y Malevich, y se dejan de lado aquellas corrientes que derivan hacia una interpretación extremadamente “formalista” de la forma, reduciéndola en su amplitud, en su profundidad, volviéndole una técnica puramente descriptiva como es el caso de Shklovski y Jakobson, que merecieron una dura crítica por parte de Trotski.

Tampoco se reconstruirá el pensamiento de los autores seleccionados, sino que se elegirán determinadas conceptualizaciones que se presentan como útiles para las conceptualizaciones y las prácticas sobre la forma.

Así se tratará la noción de montaje en Eisenstein, el suprematismo de Malevich, las máquinas teatrales de Tretiakov, la factura de Tatlin, que considero pueden conducir a una clarificación de la noción de forma, en toda su riqueza y más allá de una falsa contraposición entre forma y contenido, enfoque formal e historicismo.

Es cierto que el tratamiento de la forma no se reduce a lo que se conoce como formalismo ruso, sino que lo rebasa ampliamente hacia las otras tendencias mencionadas, aunque compartan las preocupaciones por los aspectos relativos a la forma y no reducibles a un sentido estrecho, como es el caso de Shklovski.

1.3.1. Tretiakov: el montaje teatral de las atracciones

En el caso de Tretiakov se puede partir de una afirmación básica: la serie de elementos formales que se introducen, en especial, en la elaboración de la máquina de las abstracciones, claramente separada de cualquier realismo o naturalismo moderno, está al servicio de una tesis que quiere sostener. Aquí no se trata solo del argumento o del tratamiento de un tema, sino que la puesta en escena pone en juego —para decirlo con Eisenstein— una serie de dispositivos escénicos que funcionan de manera indexada respecto del nuevo espíritu colectivo de la época —y sus contradicciones— que se trata de mostrar.

No hay, por lo tanto, una separación entre esa máquina formal —y productivista— del montaje y la temática elegida, sino que ese argumento señala en una dirección a la que se le quiere mover y llevar emocionalmente al público que no se puede dar sino mediante los dispositivos teatrales escogidos.

Es mediante una “forma dramática experimental” que Tretiakov en *I want a baby* quiere producir “un efecto emocional sobre la audiencia de ese período que tiene que ser explicado por la construcción de un montaje de atracciones que lleva el comportamiento feo y violento de los ciudadanos soviéticos al espectáculo” (Smith, 2012, p. 108).

Esta propuesta introduce la sátira y la ironía sobre el propio proceso revolucionario, como instrumento crítico que lleve a un “reconocimiento de la verdad y de un debate absolutamente abierto y democrático acerca de la verdad” (Smith, 2012, p. 2019). Una obra que, en palabras de Tretiakov, citado por Leach, de acuerdo con lo que se ha dicho antes, señala:

La obra está construida de una manera deliberada como problemática. La tarea del autor no es tanto dar una prescripción singular final como la de demostrar las posibles variantes, que puedan provocar una discusión saludable sobre las cuestiones serias que toca la obra (1994, p. 166).

La propuesta de Tretyakov —al igual que la de Eisenstein— no puede estar más alejada de cualquier realismo socialista o de alguna variante panfletaria. Estos temas revolucionarios son tratados de manera harto crítica, y lo que interesa recalcar aquí, la máquina teatral que se construye tiene que ver, precisamente, con la adopción de un conjunto de elementos formales, estructurados como dispositivos, orientados a provocar la reacción que se quiere del público.

Sin este dispositivo, sin esta “máquina Milda” —que es la protagonista que quiere tener un hijo, pero no marido—, todo se reduciría a un típico teatro donde se pone todo en función de un mensaje claro, que no deja posibilidades de reflexión porque su interpretación es unidireccional.

Aquí es necesario introducir una cita que muestra el funcionamiento de la “máquina Milda”, en la que encontramos que se coloca entre los espectadores y la historia de Milda, un verdadero “espectáculo” de situaciones y acciones, que se “interponen”, que están allí para mostrar ejemplos paradigmáticos de la vida rusa de ese momento revolucionario.

Desde luego, no es tanto la construcción de un aparataje técnico, sino la proliferación de situaciones que, más allá de su referencia a situaciones reales, crea un dispositivo formal que se convierte en el centro de esta propuesta de montaje. He aquí el funcionamiento de los dispositivos:

El dispositivo de Tretyakov que interpone a uno o más espectadores entre la audiencia y la acción (“vendiendo” la acción, en palabras de Eisenstein) nos incentiva a “esforzarnos por entender”. En la primera escena el maniquí caído y Filirinov, el profeta drogado, son ignorados por los aterrados residentes; el ballet de Saxoulsky, la “sinfonía plástica de la emancipación de la mujer”, es observada por la Secretaria del Club Factory (“¡Encantador! ¡Cada Gesto! Cada movimiento de Katerina Segeevna es digno de ser grabado en bronce); el bailoteo de gente de la

NEP es ignorado por Yakov y Grinko; la seducción de Yakov por parte de Milda es espiada por una variedad de mirones grotescos —un hombre con frenillos, una “mujer horrible” y su niña pequeña, un grupo de borrachos, y una vieja que jura que “no se echará hasta que no haya visto a estos Bolcheviques fornicar (Leach, 1994, pp. 167-168).

Además, hay que tener en cuenta las rupturas que se introducen en el escenario, donde se han incluido:

galerías y pasarelas del teatro para la acción de “escenario”, sentando a la audiencia alrededor y proporcionando a los espectadores de medios para participar en lo que estaba pasando. Lissitsky fusionó elementos arquitectónicos y teatrales para crear un nuevo concepto de escenario teatral y de interior teatral (Leach, 1994, p. 168).

La puesta en escena no termina aquí. Cuando la obra concluye, los espectadores asisten a una exhibición, como si fuera una muestra de arte plástico, y que pretende reforzar la empatía del público con la obra: “... la audiencia es capaz de caminar alrededor e inspeccionar estas exhibiciones”. Tretiakov nota cómo él y Eisenstein habían “pensado en la actuación como una manera de exhibición del hombre estándar, que tiene que operar bajo condiciones complicadas” (Leach, 1994, p. 168).

Tretiakov ha llegado a su propio “montaje de atracciones”, donde se ha realizado plenamente el teatro como espectáculo, que tiene la finalidad de romper la división entre arte y público, entre teatro y realidad, sin disolver el hecho estético, que pueda dar el paso hacia una “nueva relación entre la acción dramática y el espectador que mira, cuestión que el teatro revolucionario busca desesperadamente” (Leach, 1994, p. 168).

1.3.2. El montaje en Eisenstein

Comienzo señalando que el montaje en Eisenstein está del lado de la forma, esto es, de un procedimiento formal que atraviesa toda la obra, le provee de unidad y le conduce hacia su realización plena. Al contrario de lo que pudiera creerse, este procedimiento formal no se opone a los temas

de contenidos, sino que estos solo pueden mostrarse adecuadamente en la medida en que esas articulaciones y estructuraciones permiten hacerlo.

Se trata de la existencia de una lógica común que funciona dentro de la obra o conjunto de obras, que no puede ser reducida a la concreción de una idea, a la especificación de un determinado concepto que devendría teatro o cine. En este sentido, se aleja de la interpretación hecha por Deleuze en su estudio sobre el cine (1983).

Esta serie de procedimientos formales, estos mismos cargados de su propia significación, articula las partes que han entrado en juego en un determinado montaje: “Una misma lógica impregna no solo el todo y cada una de sus partes, sino también cada esfera, llamada a cooperar en la creación del todo. Idénticos principios básicos sustentarán cualquier esfera, emergiendo en cada una de ellas con sus propios rasgos cualitativos” (Eisenstein, 1944, p. 113).

A partir de una “línea de movimiento”, se explicita el “el carácter *plástico* de la estructura”, que va moldeándose, adaptándose, siguiendo los patrones establecidos por esa máquina de montaje (1944, pp. 120-121).

Para Eisenstein, y en esto coincidirá plenamente con el proyecto de Aby Warburg, tenemos la tendencia a relacionar aquello que se muestra de manera contigua, aunque pertenezca a esferas opuestas o sean imágenes que en apariencia no tienen que ver una con otra: “Si se colocan ante nosotros unos u otros objetos separados, estamos habituados a hacer casi automáticamente una deducción-síntesis estándar absolutamente determinada” (1938, p. 125).

Así provocamos la emergencia de una síntesis, que proviene de la percepción de la unidad interna de la obra, de la confluencia de unos fragmentos, provenientes de los más diversos orígenes, que son subsumidos bajo esa forma; se podría llamar con toda propiedad: subsunción formal:

Había que prestarle máxima atención a lo fundamental que en el mismo grado determina tanto el contenido ‘del interior’ del cuadro, como la contraposición compositiva de los contenidos independientes entre sí,

es decir, al contenido del *todo*, de lo común, de lo que une (Eisenstein, 1938, p. 128).

En términos actuales, diríamos que funciona de manera similar a un algoritmo, quizás sin la rigidez de estos, pero donde hay una lógica, unos procedimientos, unas reglas, unas unidades operacionales, que ponen a funcionar cualquier elemento que entre en el montaje, que permiten la relación entre fragmentos y que conducen, en sus términos, a una imagen sintética:

... cada fragmento de montaje existe ya no como algo incoherente, sino que se manifiesta como cierta *representación parcial* del tema único común que en igual medida impregna todos los fragmentos. La contraposición de tales detalles parciales en determinada estructura de montaje hace surgir, engendra en la percepción aquello *común*, que engendró cada parte y las une en *un todo*, es decir en *la imagen* sintética, en la que el autor, y tras él, el espectador, sienten el tema dado (Eisenstein, 1944, p. 129).

Los problemas de la representación se resuelven sin tener que recurrir a procedimientos realistas, a algún tipo de mimesis, de realismo o naturalismo, porque la imagen sintética es la que lleva el peso entero de lo que se quiere representar. El conjunto de significaciones de la obra proviene directamente del modo en que la imagen plasma la representación, la pone en obra: "... ya no será una simple *representación*, sino una *imagen* del tiempo" (Eisenstein, 1938, 1944, p. 131).

La novedad es esta confluencia entre el procedimiento formal, la serie de dispositivos o de recorridos de esos "algoritmos" que subsumen el conjunto de fragmentos, conduce a un gesto unitario, a un movimiento que concluye con la aparición de esa imagen sintética. Vale recordar el significado de "sintético" como aquello que hace avanzar nuestro conocimiento de la realidad, pero que al mismo tiempo contiene elementos "trascendentales":

No solo nos representamos el mundo, sino que nos hacemos imágenes sintéticas de este, en la medida en que subsumimos los datos provenientes de la realidad a procesos y estructuras formales. Desde luego, la modificación sustancial respecto de los planteamientos kantianos radica en

que esos elementos trascendentales, por lo tanto, formales, también son significativos y no son formas vacías de su propio contenido —el contenido de la forma—:

Nos interesa el cuadro *pleno* de la formación de la imagen a base de la representación, que acabamos de describir. Ese “mecanismo” de la formación de la imagen nos interesa porque ese mecanismo de su formación *en la realidad*, naturalmente, sirve de modelo de lo que es en el arte el método de la creación de las imágenes artísticas (Eisenstein, 1938, 1944, p. 131).

Todo esto tiene que ser puesto en movimiento; está lejos de darse y, por el contrario, tiene que efectivamente desarrollarse, plasmarse, poner en funcionamiento la máquina abstracta a partir de una cierta subsunción formal, que da la especificidad al montaje de la obra y permite que sea esa obra en su singularidad: “Por ello, la imagen de la escena, del episodio, de la obra, etc., existe no como una realidad dada, sino que debe surgir, desarrollarse” (Eisenstein, 1938, 1944, p. 134). Y más adelante: “*Las representaciones independientes convergen en la imagen*. Ello se opera rigurosamente a la manera del montaje” (1938, 1944, p. 134).

El destino de la obra se juega por entero en este proceso, en el que, a partir de los procedimientos formales cuasi algorítmicos, las formas seleccionadas, los dispositivos, conducen a las disposiciones; las representaciones parciales se vuelven un conjunto unitario. Pero, con igual fuerza, la necesidad de que la imagen, incluso la imagen sintética que muestra el conjunto de la obra, tiene que desplegarse en una serie de imágenes: “Y ante él se alza la tarea de convertir esa imagen en dos o tres *representaciones parciales* que, en conjunto y en contraposición, susciten en la conciencia y en los sentimientos de quien las percibe precisamente la imagen sintética de partida que se perfiló ante el autor” (Eisenstein, 1938, 1944, p. 144).

El montaje se convierte en la plasmación de una forma que ha subsumido al tema, luz, sonido, actuación o cualquier otro elemento y los ha plasmado en esta obra concreta: “... *plasmaciones tomadas desde un mismo punto*. Pero en el aspecto en que fueron hechas por los artistas representan imágenes

surgidas a la vida por los medios de la *estructura del montaje*” (Eisenstein, 1938, 1944, p. 147).

Al final es importante recalcar la conclusión sobre la que Eisenstein vuelve con insistencia y que consiste en señalar que el montaje es el procedimiento general de todo arte y, posiblemente, de los modos de apropiarnos del mundo:

Al mismo tiempo, descubrimos que el método del montaje en el cine, es tan solo un caso particular de la aplicación del *principio del montaje en general*, principio que, en ese concepto, va mucho más allá de la esfera de la pegadura de los fragmentos de la película entre sí (1938, 1944, p. 148).

1.3.3. La transfiguración del espacio escénico

Persiguiendo la noción de transfiguración, desprendida de cualquier connotación religiosa y más próxima a lo transfigural, al cambio de paradigma figural en el sentido de Lyotard, nos encontramos con las reflexiones de Oskar Schlemmer sobre el teatro en el contexto de la Bauhaus (Lyotard, 1979; Schlemmer, *Man and art figure*, 1961; Schlemmer, *Theater (Bühne)*, 1961).

Para Schlemmer el teatro está vinculado a la transfiguración, que significa cambios en la forma y el paso de “la ingenuidad a la reflexión, de la naturalidad al artificio”, utilizando la forma y el color, y fusionando espacio y construcción (*Man and art figure*, 1961, p. 17).

Para que la transfiguración pueda darse tiene que encontrarse con la abstracción; y esta se produce de una doble manera:

desconectando componentes de un todo existente y persistente, o para conducirlo individualmente *ad absurdum* o para elevarlo a su más grande potencial. De otro lado, la abstracción puede resultar de la generalización y adición, en la construcción bastante audaz de una nueva totalidad (*Man and art figure*, 1961, p. 18).

La abstracción se instala de lleno en la producción artística:

Estos medios formativos significan, inventados por la mente humana, que pueden ser llamados *abstractos* en virtud de su artificialidad y por lo tanto representan una empresa cuyo propósito, contrario a la naturaleza, es el orden. La forma se manifiesta en la extensión de su altura, ancho y profundidad; como línea, plano y como sólido o volumen... esto es, forma tangible (*Man and art figure*, 1961, p. 21).

Si volcamos la abstracción sobre la transfiguración y se entiende que esta última solo puede darse en cuanto sufra algún proceso de abstracción, entonces se tiene que entender que se produce una separación entre lo natural y el artificio, que es el surgimiento de otro orden figural diferente del que está asentado en la cotidianidad.

La primera y básica transfiguración, a partir de la cual todas las demás podrían darse, se realizaría por una separación de lo real que transita hacia lo imaginario, que lo desplaza, lo rompe, lo escinde para crearse su propio espacio. Y, por otra parte, una abstracción que está guiada por el trabajo de la forma, porque es esta la que hace el tránsito, la que se mueve de un espacio a otro, la que permite la ruptura y la emergencia del artificio. Todo artificio es, en primer lugar, formal.

Falta aún otro aspecto para completar el proceso de transfiguración, que es la mecanización, a su vez inseparable de las “nuevas potencialidades de la tecnología”. La mecanización como el “proceso inexorable que ahora subyace a cada esfera de la vida y del arte. Todo lo que puede ser mecanizado es mecanizado. El resultado: nuestro reconocimiento de lo que *no* puede ser mecanizado” (*Man and art figure*, 1961, p. 18).

Entonces, tenemos los componentes de la transfiguración: forma, artificio, abstracción, mecanización técnica. Schlemmer lleva esta transfiguración hacia el escenario, que tiene que ser entendido en su completitud no solo como un mero espacio donde suceden cosas y se dan situaciones sino como “la representación abstraída desde lo natural que dirige su efecto al ser humano” (*Man and art figure*, 1961, p. 18).

No se trata tanto de reflexionar o de reconstruir la propuesta teatral de Schlemmer, como de preguntarse por las formas que terminan por darse mediante las abstracciones, utilizando los desarrollos técnicos actuales. Así que la mecanización técnica más bien se convierte en una cuestión de la emergencia de máquinas lógicas, simbólicas, que están prácticamente detrás de todos los fenómenos; y en ese medio, indagar por el tipo de formas y abstracciones que están contenidos, empaquetados, invisibles a la mirada diaria.

El teatro viene definido precisamente como escenario: “El término *teatro* designa la naturaleza más básica del escenario: hacer creíble, mascarada, metamorfosis... si bien en el principio fue la Palara, la Escritura, o la Forma —Espíritu, Acto o Forma (Shape)— Mente, Acontecimiento o Manifestación...” (*Man and art figure*, 1961, p. 18).

Y el teatro en su “juego caleidoscópico, a la vez infinitamente variable y estrictamente organizado, podrá constituir —teoréticamente— el escenario visual *absoluto*. El hombre borrado desde esta perspectiva en el organismo mecanicista” (*Man and art figure*, 1961, p. 22).

Desplazando el espacio natural, se accede al espacio abstracto, a la geometría pura, en la que se conforma el escenario de las artes escénicas y que tiene como punto de partida precisamente la separación respecto de la tridimensionalidad cotidiana:

El hombre, el organismo humano, permanece en el espacio cúbico abstracto del escenario. Cada uno tiene diferentes leyes de orden. ¿Cuáles prevalecen? O el espacio abstracto es adaptado en deferencia al hombre natural y transformado de nuevo en natural o en imitación de lo natural. Esto sucede en el teatro del realismo ilusionista. O el hombre natural, en deferencia con el espacio abstracto, es refundido para caber en este molde. Esto sucede en el escenario abstracto (*Man and art figure*, 1961, p. 23).

Pero, este espacio abstracto ahora tiene detrás otro tipo de máquina, de carácter lógico y simbólico como se ha dicho, que se convierte en la referencia a la que todos tenemos que mirar, porque es el suelo técnico en el

que habitamos y que nos configura. Así, cuando hablamos de máquina nos alejamos, sin que desaparezcan del todo, esas máquinas industriales, esas cadenas de montaje, esos elementos mecanicistas como opuestos a la vida.

La transfiguración de la figura humana ahora está llevada de la mano por los procesos de abstracciones de estas nuevas máquinas, donde el “*software* ha tomado el mando”, donde funcionan como pilas, plataformas, sistemas recursivos, etc., y desde lo que o contra lo que se conforman los escenarios teatrales. El espectador actual tiene en su mente estos espacios virtuales con los que negocia a cada momento, estas pantallas que están en todas partes y que no le dejan ni un solo momento de existencia. Confrontación permanente entre escenarios virtuales, escenarios reales y los escenarios imaginarios del teatro. Hay que entender que los espacios virtuales de las redes sociales son en efecto escenarios donde la sociedad construye una imagen de sí, más real que lo real como diría Baudrillard (Baudrillard; Manovich, 2013; Nusselder, *A interface fantasy*, 2006; Nusselder, *The surface effect*, 2013).

Los diseñadores de escenarios, y en general los directores de teatro, más allá de que sean o no conscientes de este fenómeno, negocian constantemente entre su vivencia de los espacios virtuales y la posibilidad de construcción de los escenarios teatrales; solo en este medio se puede entender ahora el modo de darse de las figuras y de sus nuevas configuraciones:

Realmente, hay dos conclusiones a las que arriban actualmente los diseñadores de escenarios, cuya mente está preocupada constantemente con la forma y la transformación, con la figura y la configuración. En la medida en que está implicado el escenario, tal exclusividad paradójica es menos significativa que el enriquecimiento de los modos de expresión... (Schlemmer, *Man and art figure*, 1961, p. 28).

Y más aún: “Consecuentemente, las potencialidades de una configuración constructiva son extraordinarias también desde el lado metafísico” (*Man and art figure*, 1961, p. 29).

Cuando se habla de los componentes que entran en juego en el escenario teatral, a más de los elementos clásicos que lo conforman, ahora están no

solo el cine o la televisión, sino el espacio virtual que, aunque no se lo coloque directamente en el escenario de cualquier manera que se quiera, larvadamente se coloca por debajo, subyace a todo lo que hagamos. La heterogeneidad que ahora surge tiene que ver con la existencia simultánea de los espacios mencionados:

... el escenario es un complejo orquestal que se da solo a través de la cooperación de muchas fuerzas diferentes. Es la unión de la más heterogénea variedad de elementos creativos. Ni es la última de sus funciones servir a las necesidades metafísicas del hombre construyendo un mundo de ilusión y creando lo trascendental sobre la base de lo racional (Schlemmer, *Theater (Bühne)*, 1961, p. 14).

Para una comprensión adecuada de la transfiguración de las formas en el escenario del teatro o de la danza, se tiene que recurrir a una interpretación de la relación entre el espacio real, la ciudad según Manfred Tafuri, y el espacio escénico que intenta de alguna manera representarlo o imaginarlo o contraponerse a él, e incorporar ese nuevo espacio virtual, controlado por el *software* y cuya expresión invasiva se encuentra en las pantallas (Tafuri, 1987).

Tafuri parte, programáticamente, de la forma: “aquello que es relativo a los límites de la forma y la violencia dada sobre las formas mismas” (1987, p. 95). Siguiendo el rastro de Lukács, en *El alma y las formas*, se denuncia la pérdida del sentido de lo trágico en ese momento histórico, la segunda década del siglo XX —lo que también nos sucede ahora—, y la imposibilidad de que el teatro se convierta en “catarsis colectiva —para recuperar una porción del espacio alienado—” (Tafuri, 1987, p. 96; Lukács, 2009).

Esto ha llevado a la imposibilidad de un encuentro entre el alma y sus formas o, si se prefiere, entre la conciencia colectiva y las formas —estéticas y artísticas—, que han llegado en este momento del capitalismo tardío a una de sus mayores rupturas, como se puede ver, por ejemplo, en la monstruosa crisis del cine, especialmente del norteamericano.

Crisis que se expresa en la contraposición de propuestas y práctica entre el teatro de la totalidad de Moholy-Nagy y el de Schlemmer. Para Moholy-Nagy el teatro de la totalidad “debe ser, con la diversidad de su

entrecruzamiento de luz, espacio, superficie, forma, movimiento, sonido, hombres —con todas las posibilidades de variaciones y combinaciones de estos elementos a su vez— una configuración artística: un ORGANISMO”, que no se relaciona con el teatro total de Wagner (Tafuri, 1987, p. 97).

En cambio, para Schlemmer, esta totalidad no es alcanzable, está “mutilada”, porque el ser humano “busca el sentido”: “El *script* en progreso para *Dos figuras épicas...* dedicado al teatro ilustran esta teoría. Dos formas monumentales, grotescas personificaciones de elevados Valores (Fuerza, Coraje, Verdad, Libertad, Ley), ocupan el escenario entero, moviéndose como supermarionetas, con gestos graves, en un diálogo alternativamente amplificado o ensordecido” (Tafuri, 1987, p. 105).

El teatro total es imposible porque esos valores solo pueden ser expresados reificándolos, como marionetas grotescas y, por eso, el teatro de marionetas, que aparece aquí como el principal referente, se refiere al propio ser humano que, al no poder alcanzar esa altura de valores tan altos, se convierte él mismo en una marioneta. Y solo de esta manera, quizás, al volverse el ser humano marioneta, alcanza como tal su propia liberación.

Schlemmer citado por Tafuri señala, sacando las conclusiones de esta imposibilidad de la totalización del teatro, la creación de un superorganismo que esté en capacidad de representar la totalidad de la sociedad y sus valores:

Medio atracción secundaria, medio abstracción metafísica, que es, una oscilación entre el sentido y el contrasentido, enmarcada por color, forma, naturaleza y arte, hombre y máquina, acústica y mecánica. La organización lo es todo, y la heterogeneidad es la cosa más difícil de organizar (Tafuri, 1987, p. 106).

Según Tafuri esta descripción de la escena se corresponde con la “ciudad real”, que es “para Schlemmer, ‘medio atracción secundaria, medio abstracción metafísica’: un gran espectáculo para una nueva infancia de la humanidad y la exaltación de sí mismo, y su propia inefable realidad”. Y más aún: “El deseo de síntesis, la nostalgia a la Simmel de una totalidad metropolitana recuperada por medio del intelecto, es lo que Schlemmer denuncia como imposible” (1987, p. 107).

De tal manera que el espacio teatral, el escenario, intenta borrar la brecha entre lo real y lo imaginario, tarea imposible, e imposibilidad en la que es preciso habitar, existir y, al mismo tiempo, espacios que no pueden estar separados, en la medida en que el teatro y la danza solo “ponen forma” artística a estos dos: “No puede haber una separación entre el espacio del espectáculo y el espacio real de la vida: la pantomima es meramente un “poner en forma” de la relación real entre el hombre y el espacio junto con el universo tecnológico” (Tafari, 1987, p. 108).

Este planteamiento de Tafari, que considero sigue teniendo plena vigencia, debe ser suplementado con los otros elementos ya mencionados: si el escenario intentaba representar la ciudad sin lograrlo, si los valores supremos finalmente no pueden ser dichos ni siquiera en ese espacio imaginario, si tenemos que habitar en esa imposibilidad, en ese doble vínculo, sin renunciar a nada, entonces qué sucedería si incorporamos este otro espacio virtual en el que nos encontramos sumergidos.

De tal manera que la escena es el espacio donde esos otros espacios quieren mostrarse: espacio real y espacio virtual, y que tienden a deshacer, a desplazar, a volver minoritario al teatro y a la danza, para establecer su predominio sin más.

Volviendo al tema de la transfiguración, se puede decir que aquello que debe ser re-con-figurado, que el nuevo espacio figural a construirse, debe tomar en cuenta al espacio del trabajo —material e inmaterial—, a la ciudad y al espacio virtual, cada uno de ellos heterogéneo dentro de sí mismo.

En cuanto al espacio virtual que se coloca como la invasión de pantallas por todo lado, las artes escénicas tienen que transfigurar el espacio imaginario ahora sometido a una gigantesca proliferación y banalización, y no solo convertirse en espacios y dramaturgias no naturalistas, no realistas, sino en espacios donde se recupera la imaginación, se la saca no solo de su estado cotidiano, de su mera representación, sino que se desprende de lo virtual para hacer posible, nuevamente, que podamos imaginarnos.

Devolvernos la imaginación que hemos perdido en el ejercicio inútil de perseguir nuestra imagen, infatigablemente, en las pantallas, donde

esperamos vernos reflejados y donde sucede que terminamos por parecernos a nuestras propias imágenes.

Ahora la pregunta por la técnica surge de inmediato. ¿Cómo entra la técnica de las nuevas tecnologías de la información y comunicación en el escenario? ¿Solamente a través de las pantallas que podamos colocar en cualquier montaje? ¿Únicamente desplazando el teatro hacia las artes visuales, hacia el *performance*, hacia el cine?

Entonces se trata de mirar la relación entre arte y tecnología, en especial en el *avant-garde* en el momento de la Revolución rusa, para analizar lo que nos enseña sobre este tema, pero de igual forma aquello que no podemos repetir, simplemente porque las transformaciones sociales, y con ellas las técnicas, han sido gigantescas.

Tretiakov y Schlemmer realizan su crítica de la Revolución industrial, del taylorismo como forma predominante de la organización del trabajo, del surgimiento de la ciudad moderna. Todo esto ya no está presente y nos obliga a desplazarnos hacia otro espacio y otra escena teatral y dancística.

En el análisis de la relación entre las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (NTIC) y el arte caben, al menos, dos posibilidades. La primera, que se ha seguido con más frecuencia, es el estudio de los modos en los que se han utilizado estos entornos digitales, cibernéticos en el arte, con sus variantes, consecuencias, críticas, apropiaciones, tal como se puede ver en el excelente recorrido realizado por Andreas Broeckmann, al cual remitimos (2016).

El segundo camino se mete de lleno en ese espacio invisible de las máquinas abstractas, de las máquinas lógicas del *software*, de la conjunción de algoritmos e información, que son los que regulan nuestra vida actual.

Hay que intentar una formulación precisa de esta cuestión. Si el escenario mostraba, de manera desplazada, conflictiva, contradictoria, el trabajo taylorista, la fábrica de la Revolución industrial y la ciudad moderna camino de la metrópoli, y si el escenario teatral y dancístico, como en el caso de Tretiakov, Eisenstein, Schlemmer, mostraba un montaje no

naturalista, rompía con el realismo, sin caer en la propuesta del arte total, en la ilusión de la superación imposible del conflicto capitalista involucrado en las esferas mencionadas, entonces las artes escénicas actuales, ¿de qué manera expresan esos otros escenarios reales y virtuales en los que todos vivimos sumergidos ahora? (Nusselder, *The surface effect*, 2013).

El espacio escénico actual tiene frente a sí, sin escapatoria posible, aquellos no lugares de las ciudades y del consumo —como el *mall*—, el trabajo en su forma posfordista, incluido aquello que se ha dado en llamar “trabajo inmaterial” y los espacios visuales del *software*, especialmente con la proliferación de las pantallas por todos lados. ¿De qué manera se vuelcan sobre el espacio escénico estas nuevas espacialidades? Y no se trata, como se ha dicho, de los modos de utilización de estos espacios en el teatro y la danza, de la manera como son trasladados a la escena, de las variantes del arte cibernético o del arte de los sistemas informáticos.

Se pueden señalar los siguientes fenómenos que pasan, por la vía de la trans-figuración, de los espacios digitales a la escena: la escena como máquina abstracta, los procesos de subjetivación de las pantallas, el tratamiento de la información.

La escena actual, más allá de que sean procesos conscientes o no, tiende a comprenderse y desarrollarse como máquinas abstractas, máquinas simbólicas, que funcionan de manera similar al *software*, tornándose en fenómenos cuasi algorítmicos que funcionan de manera cuasi automática.

Así, la escena actual introduce en su propio núcleo una lógica procedimental, entendida como la conjunción de procesos y reglas; desde luego, como en el caso del *software*, estos procedimientos se ocultan para volverse eficaces y para permitir que aquello que no queda obviado se explicita en la escena.

El efecto de superficie, que es vivir frente a una pantalla todo el tiempo, es el lugar donde ahora se produce el fenómeno de la subjetivación, donde nos formamos como sujetos, persiguiendo sin fin las imágenes propias o ajenas a las que queremos alcanzar sin nunca lograrlo.

Efecto de superficie que va acompañado por la profunda banalización de esa “vida interior”, de ese inconsciente que creíamos estaba poblado por una maraña de elementos reprimidos y mal resueltos, y que ahora encontramos que está poblado de nimiedades, de una cotidianidad sin mayor profundidad.

La escena teatral y dancística se tiene que enfrentar a la forma de subjetivación que se le propone constantemente; la experiencia teatral se pone contra la experiencia del sujeto en la red social; la mirada digital es la mirada con la que ven las artes escénicas.

Al final, las máquinas abstractas consumen información y producen información, en la dinámica del *input-output*; se procesan los datos, los textos, los números o cualquier cosa que entre en la máquina, y se les somete a los procedimientos correspondientes, a los algoritmos elaborados para el caso.

Con estos elementos de fondo que caracterizan, al menos en un primer acercamiento, a los espacios que se desprenden del predominio del *software*, la escena teatral y dancística puede sufrir las siguientes trans-figuraciones, siempre y cuando no quiera permanecer en su estado moderno o posmoderno:

Adoptar de manera predatoria un sistema de montaje que se ha vuelto procedimental; esto es, una escena que se define desde el inicio como procedimental, como conjunción de reglas y procesos, que son particulares en cada caso y que son de libre elección por parte del dramaturgo, coreógrafo o director; pero que, una vez que están dadas, funcionan como una lógica que articula los elementos heterogéneos que entran en la obra, incluido el mismo texto que también tiene que ser tratado de este modo. El texto teatral también se convierte en procedimental.

El teatro y la danza se vuelven cuasi algoritmos en su permanente negociación con las máquinas abstractas del *software*, que hacen que se conviertan ellos mismos en máquinas escénicas, similares al modo digital.

La unidad de la obra, por más fluida que sea o performática, viene dada por haber sido construida como procedimental; y esto no se refiere solo a la existencia de un método teatral, sino a la comprensión de este como

procedimiento: reglas teatrales —aplicadas a cada uno de los elementos que entran en la obra— y procesos que siguen esas reglas —como la creación de los personajes—.

Y una vez dado el procedimiento escénico, la escena se propone como espacio de subjetivación, en este caso imaginaria, de los personajes, que se plantea —más allá de los contenidos específicos de cada obra—, mostrarle al público la posibilidad de otro modo de subjetivación, la ruptura con la banalización de las redes sociales, la necesidad de recuperar el sentido trágico de la existencia, tal como la vivimos en la época del capitalismo tardío.

La información, el contenido, el mensaje, el sentido de la obra, o como se quiera llamar, solo puede darse a través de los dos otros aspectos que se han señalado; se subsumen debajo de los procedimientos de subjetivación no banal, rompen con el nuevo naturalismo de los artificios digitales.

Y es esta ruptura la que se denomina, al final, transfiguración del espacio escénico.

1.4. Máquinas escénicas

1.4.1. El maximalismo experimental de Andrés Vázquez

En el montaje de *Elizabeth o la esclavitud* de Isidro Luna, Vázquez opta por el maximalismo en todos los aspectos, con una fuerte carga experimental que, además, se propone funcionar como una máquina abstracta. Como se ve este es todo un programa.

Derivando esos conceptos de la Teoría de la Forma y confrontándose con la evolución de su propia práctica teatral, Vázquez toma *Elizabeth* para someterla a su trabajo, para rastrear en ella el cúmulo de esclavitudes y, simultáneamente, colocar otras temáticas que solo pueden provenir de los dispositivos de montaje que ha articulado.

Esta máquina abstracta, que recuerda Tretiakov, en la medida en que pone el máximo de elementos para producir un efecto sobre el público, para llevarlo hacia donde quiere, para meterle en el desconcierto y obligarle a pensar sobre lo que está mirando. Se apela a un espectador activo que, incluso, al final de la obra debería gritar su gusto o disgusto, su conformidad o disconformidad. Hay una preocupación central, que tiene que ver con el diseño explícito de las reacciones, las apelaciones a la sensibilidad, las imágenes, los razonamientos, que se quieren provocar sobre el público.

Siguiendo a Umberto Eco, la indexación de la obra, a través de esta puesta en escena concreta, presupone un espectador ideal, un “público interpretante” que es el que en realidad toma contacto con el conjunto de dispositivos de la máquina teatral (1987).

Desde luego, esa máquina teatral ha cambiado, se ha desplazado hacia el orden simbólico siempre de la mano de la puesta en escena. Así, se introduce una televisión que siempre muestra la misma imagen, un sillón destartalado que se desplaza de un lado al otro del escenario como si tuviera vida propia, creando un espacio de habitabilidad, un lugar para contar historias, una silla de ruedas sobre la que va la protagonista, una puerta lateral a través de la que no solo se sale sino se espía lo que pasa en el escenario, una música

que trata de contar su propio cuento, y sobre el piso, hecho de madera de reciclaje, se ha pintado una imagen del test de Rorschach.

Esta imagen, que exige el esfuerzo de ser captada, es lo que confiere sentido último a este aparataje, lo que muestra que no solo es una puesta en escena más, sino que se ha puesto en juego —siguiendo a Eisenstein— el inconsciente colectivo, el espíritu del grupo, un cierto intelecto general, o como se quiera llamar, que lleva la historia de Elizabeth más allá de los límites de la negritud, de la inversión de la esclavitud: ama negra, esclavo blanco.

Y es ese teatro de la multitud que vuelve a aparecer, bajo los rastros de ese olvidado teatro de la Rusia revolucionaria, cuando los personajes se dividen, se segmentan, se multiplican; cuando el sí mismo estalla, cuando la subjetividad se convierte en subjetividades y los esclavos batallan entre sí, como si estuvieran conectados por una corriente común que los atravesara por dentro, que hacen que uno sienta lo que el otro sufre, que uno diga lo que el otro piensa, que el cuerpo de uno sea sometido al trabajo brutal que se lleva sobre otro cuerpo.

Dentro de la máquina se producen las actuaciones, se construyen los personajes, o más bien, los semipersonajes, los personajes demediados, como si hubieran estallado y cada uno hubiera adquirido su propia corporalidad.

Aparte de estas corporalidades con sus gesticulaciones, lo que se pone en gesto —otra vez Eisenstein—, en la secuencia completa de montaje, no es otra cosa que la extensión de la esclavitud al conjunto de ámbitos de la vida y el efecto que tiene sobre nosotros de despedazarnos. Es esta situación la que se proyecta —en el sentido de Rorschach— sobre el conjunto del montaje, la que conduce a que el texto sea literalmente “torturado” para obligarle a decir lo que se ha puesto en gesto.

Un gesto que es ante todo formal, pero que remite a un “contenido de la forma” mediante ese poner en gesto, de este procedimiento de indexación a través de la máquina construida, de ese intelecto general que ha sido puesto en obra y que no puede sino existir como masa.

No es extraño que una obra clave, producida como ejercicio pedagógico en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca, sea *En la multitud* de Isidro Luna, donde la propuesta formal, dramática, consiste precisamente en poner en escena a un actor-colectivo, a un actor-masa, que se mueve, se parte, se diferencia, se divide, se confronta consigo mismo para volverse a reunir.

Allí, y solo allí, se pueden individualizar ciertos personajes que existen en un transcurso bastante limitado en la obra y vuelven a su estado de multitud, a perderse en la masa, que les acoge y les disuelve en el colectivo.

Se podría decir que, en casi todos los montajes realizados por Vázquez, encontramos algún elemento, algún gesto, que proviene de la necesidad de poner a la multitud en escena que, muchas veces, se acerca a la tentación de colocar al público como tal en el escenario, como parte del hecho teatral, fundiendo teatro y vida.

Las cuestiones del método dramaturgico se trasladan desde su origen barbiano hacia algo que le hemos denominado posbarbiano y más adelante, método caníbal —correspondiente al teatro caníbal—. No es que haya desaparecido la técnica barbiana, que sigue estando allí como manera de huir del realismo o del naturalismo, pero ha dejado de ser el centro, el núcleo a partir del cual todo se formaba y se producía el encuentro entre la construcción del personaje y el texto.

Ahora el método barbiano ha sido predado, consumido productivamente en cuanto entra a ser parte de los insumos de la máquina abstracta teatral, como un dispositivo más entre otros. Y sobre ciertas corporalidades y gestualidades que se construyen, se coloca como su principio organizador el montaje, con sus dispositivos y disposiciones, con sus unidades operativas que se articulan entre sí para determinar unas secuencias, unos ritmos.

El método, en plena fase de investigación y formación, es conducido de manera enteramente experimental, casi como ensayo-error, como búsqueda, encuentro, desechando aquello que no concuerda, inventando sobre la marcha, elaborando una y otra vez diagramas, bocetos, porque lo primero que se imagina son las puestas en escena: puesta en escena, puesta en juego, puesta en gesto.

Una experimentalidad que, en vez de esconderse, se trasluce plenamente en *Elizabeth*: en los juegos con el robot-maniquí, en el erotismo con la máquina, en la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos, entre la serie interminable de mediación que no llevan a fin alguno, sino que se convierten en medios de medios, en medios sin fin. Este es el caso del desdoblamiento de los personajes, de esclavo en esclavos, del ama en amas, donde cada uno mantiene el mismo estatus que el otro y ninguna predomina o conduce la acción. A momentos se supeditan, solo para invertir el proceso.

Conjunto de dispositivos que hacen que la máquina abstracta funcione, que se aproximan más a una secuencia o módulo de *software*, antes que a los procedimientos procesuales metafísicos deleuzianos. Aquí lo maquínico se vuelve operativo, ya no en el sentido de Tretiakov alucinado por las cadenas de montaje industrial y tampoco cercanos de la posmodernidad, donde todo se resuelve en el *performance*. No hay *performance* en *Elizabeth*. Hay teatro, en el sentido estricto del término.

Por eso, esta máquina teatral abstracta, formal, introduce, en secuencias, bucles recursivos, redundancias, resultados que son fruto de la misma operatividad mediante la cual la obra se hace, se procesa y queda condensada en un determinado resultado.

Elizabeth muestra, con precisión, los distintos lados de la forma y su relación con una determinada textualidad, con una temática precisa que se cuenta: la esclavitud invertida. Pero no se trata de que unos significados son simplemente transportados por unos significados, sino que el conjunto de dispositivos con todos sus elementos —su aparataje completo— tienen una significación propia que entra en relación con los significados textuales.

Esta relación en *Elizabeth* no camina en dirección a un encuentro, a la búsqueda de cierta unidad perdida, sino que es la confrontación entre dos planos que choque, hasta con violencia en ciertos pasajes del montaje de la obra.

El plano de las significaciones del texto es predado constantemente por la forma del montaje: ama negra que se parte en varias figuras femeninas, figuras humanas que chocan con el robot en el sofá con el que se relacionan

eróticamente, esclavo negro que se transforma en una serie de esclavos blancos. Y el aparataje del montaje que vuelve redundante y recursivo ese otro plano formal: la televisión, el sofá, la silla de ruedas. En último término, la esclavitud en su forma clásica, trasladada a las esclavitudes de todos los días en todos los aspectos.

En el montaje de *Elizabeth* chocan estas esclavitudes, se fragmentan, se deshacen, se rehacen, hasta que, al final, podemos quedarnos con la mujer negra que entra y la mancha del Rorschach dibujada en el piso. ¿Es un juego de proyecciones? ¿Ha sido el conjunto de lo que hemos visto inmotivado? ¿Está allí para que nos proyectemos o, por el contrario, es esa esclavitud la que se proyectó en nosotros, los espectadores?

Por lo tanto, no se trata solo de estructuras que serían asignificativas y que remitieran exclusivamente a sensaciones, a afectos, a imágenes, en un teatro no referencial o que intenta romper con la referencialidad del texto. Lo que está en obra más bien es una determinada indexación de la forma-teatro que elabora una máquina —con sus dispositivos y disposiciones— y que termina por hacer que se trate de esta obra concreta, como una unidad (Kirby, 1987).

Y es la elección de una distinción la que marca el campo donde *Elizabeth* existe: esclavitud/esclavitudes.

Solamente a partir de este elemento cabría plantearse la cuestión del público, preocupación constante en Andrés Vázquez, que se propone, en cada montaje, una reflexión sobre el espectador: ¿a dónde se le quiere llevar?, ¿qué se quiere que sienta?, ¿qué reacciones se esperan?

Al contrario de lo que sostiene Kirby, la relación no se da directamente entre la obra y el espectador, a pesar de las apariencias. No se trata de un teatro estructural que es entendido por el espectador de acuerdo cada historia personal, de un modo completamente subjetivo (Kirby, 1987).

Por el contrario, como ha mostrado Umberto Eco, la obra se dirige ya no a un lector modelo, sino a un “espectador modelo”, que está presupuesto en la máquina de montaje concreta que se ha puesto en juego. Este es el mediador

entre la obra y el espectador; allí caben diversos grados de coincidencia, acuerdos o desacuerdos, entre ese público y el “público modelo” que funciona como interpretante. Por cierto ese espectador modelo tampoco coincide con lo que el director ha tratado de hacer; diríamos que más bien se trata de un “inconsciente teatral” que ha sido convocado y que es aquel que se desprende de la obra tal como finalmente la vemos sobre el escenario.

¿Qué espectador modelo maquina *Elizabeth o la esclavitud*? ¿Cuál es su interpretante teatral? No puede ser otro sino esa “functor” que pone en marcha la máquina teatral de esta obra y que empuja cada aspecto hacia la confluencia/disociación entre esclavitud/esclavitudes y, quizás, una crítica a las teorías psicológicas del *self*.

Un sí mismo imposible, que estalla en sujetos y subjetividades bajo el efecto de esta máquina de esclavitudes que la obra proyectó sobre nosotros.

1.4.2. Ernesto Ortiz: geometrías salvajes

1.4.2.1. Claudicar. Un acercamiento a *La Señorita Wang soy yo*

En todo espacio y en todo este tiempo solo perdí. ¡Perdí! Es tan sencillo perder, el arte de perder no es difícil de dominar. Tantas cosas que están llenas del deseo de ser perdidas... Se pierde algo cada día. Se pierden las llaves, se pierde el tren, se pierde una hora mal vivida. Pero el arte de perder no es difícil de dominar. He perdido dos ciudades, tres casas pequeñas y el reloj de mi madre. ¡Y miren! nada fue finalmente un desastre...

Hay que perder algo más cada día. Pierdan sus nombres, sus documentos, pierdan la partida de nacimiento y el color en la piel. ¡Yo perdí ya dos reinos, tres ríos y un continente! Los extraño, pero no es un desastre... (Ortiz, 2014, inédito).

Claudicar tiene dos acepciones: la más conocida que se refiere a ceder ante las presiones o inconvenientes, y aquella que tiene que ver con

problemas circulatorios que hacen que un miembro falle, que la marcha tenga que detenerse momentáneamente.

A lo largo de la obra la Srta. Wang claudica: mientras el resto de bailarines hacen su coreografía fluidamente, sin interrupciones, ella se detiene, se inclina, se toma de la pierna como si fuera un movimiento voluntario, pero en realidad oculta una falla, una necesidad de detenerse, un no poder seguir adelante. De inmediato la Srta. Wang se recupera y sigue adelante.

Este movimiento aún irá más lejos: vemos cómo se le dobla el tobillo una y otra vez, percibimos esa leve inestabilidad cuando camina con sus tacos altos, cómo no puede seguir el paso de los otros bailarines. Claudicar se convierte en un *leitmotiv* de la obra, la vemos aparecer intermitente y somos llevados rápidamente a mirar en otra dirección; ella misma se repone con rapidez y continúa con su camino.

El registro de esta claudicación física va más allá de una función metafórica. Por el contrario, se convierte en el elemento que penetra en el resto de la obra, obligándola a ir en una determinada dirección.

Esta claudicación invade el texto, que se corta, se rompe, se torna reiterativo, se niega a avanzar hacia un argumento, hacia una historia contada completamente, cerrada, racional, argumentada. Esa iteración, esa *falla*, esa escansión, regresa sobre sí misma de modo recursivo: un ciclo de claudicaciones físicas y textuales se suceden, cada una apelando a la otra en búsqueda de un sentido imposible.

La nostalgia que invade la obra —y que se hace más fuerte en los momentos de mayor apropiación de *2046* de Wong Kar-wai— no proviene de esta película; aquí la nostalgia surge de la imposibilidad de decir, de contar, de narrar, de realizar los movimientos completos, sin interrupciones; su núcleo está en la claudicación.

La Srta. Wang claudica ante la vida, ante la existencia entera, resumida en esa confusión central: ¿él habrá prometido volver o me habré imaginado que lo dijo? Es una indistinción que penetra en la trama de la obra, que no permite que se cuente la historia desde alguna verdad establecida. Los

recuerdos son confusos, la memoria se deshace y queda esa nostalgia, no tanto de la promesa, sino de la certeza que nos permite distinguir entre lo que fue real y aquello que imaginamos.

El resto de personajes que acompañan a la Srta. Wang, la coreografía entera, se ven invadidos por esa recurrencia: sus movimientos regresan, sus desplazamientos se repiten, las secuencias evolucionan solo para volver al mismo sitio.

Y en medio de esta secuencia se inaugura la “ciencia de los secretos”: cada uno susurra a los oídos de los otros un secreto que no alcanzamos a escuchar. Los secretos, como bien sabemos, están hechos para ser contados, para contaminar al que nos oye y volverlo cómplice o hacerlo parte de nuestra intimidad; frase que se dice tan a menudo: “Ven, te cuento un secreto”. El secreto introduce una nueva narración en medio de la que se está contando, fractura los sucesos y anuncia unos distintos que por ahora ignoramos.

Quizás el secreto que nos cuenta la obra, “solo a nosotros los espectadores”, tiene que ver con la sensibilidad, con la estetización del mundo: cuelgan ordenadamente los objetos, las cortinas, los paneles con las palabras que deben ser dichas, con la música que marca un ritmo ideal que contrasta con la obra, la coreografía entera hace parte de este gesto.

Y este momento estético de la existencia se distancia de cualquier virtuosismo moderno o decadente; está hecho de rupturas, de escisiones, de indecisiones, de planos de indecibilidad, donde el *leitmotiv* retorna intermitente hasta que las luces se apagan.

1.4.2.2. La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón

Esta obra de Ernesto Ortiz se resiste a la mirada, está hecha para resistirse a la mirada; se vuelve difícil penetrar en ella, a pesar de la cercanía y de que nos interpela directamente. Una vez que termina, nos invade un silencio. Las palabras se niegan a brotar, las gargantas cortadas nos dejan mudos.

Días después, cuando el alma vuelve al cuerpo, las primeras impresiones se vuelven frases, los movimientos de la danza se convierten en enunciaciones, las significaciones brotan del suelo fértil de la imaginación.

La primera idea viene del mismo título y de la serie de textos que acompañan a la coreografía: la distancia es una línea imaginaria... Hay en el conjunto de secuencias, yendo y volviendo sobre las mismas líneas, una geometría que subyace a los que somos: cada uno sigue estos recorridos que siempre están marcados, cada uno está preso de estos círculos, de estos cuadrados, de estos triángulos, cada uno con su recorrido predeterminado, con la “secuencia” de acciones preestablecidas.

Sometidos a esa geometría salvaje, los cuerpos tratan de escapar por sus tangentes, se buscan, se juntan, empujan los muros sin puertas, sin salidas. Cuerpos lanzados por una tangente que no encuentra su destino en su caída interminable.

Al final, todos somos esa figura intrigante en las escaleras, que ni siquiera es testigo de lo que pasa, sino una persona anónima regando las plantas, subiendo y bajando, calzándose o descalzándonos.

Y de pronto, esos gritos, esos chillidos de cuervos, de urracas, de voces trasnochadas, que irrumpen haciendo estallar el espacio armónico de la geometría, solo para volver a su estado original, a las figuras ocupando espacios delimitados.

Aquí no se trata de qué emociones te transmite la obra ni de las sensaciones que te deja. Aquí no está el juego de las intuiciones. Aquí es esta racionalidad de las líneas imaginarias que, en vez de conducirnos a un destino manifiesto, nos lleva a la banalidad de la existencia: un *pie* de limón.

Sobre estos dos elementos, la obra entera se construye: unas geometrías, unos gritos, unos cuerpos oscilando entre unos y otros, unas almas perdidas, unos espíritus vacíos y vaciados de sentido, una imposibilidad de expresar lo que sentimos, unas palabras que las escuchamos lejos y a las que respondemos sin cesar: “¿Entendieron? No”.

Y de regreso a la existencia, a la búsqueda de la línea que debe seguir, de la figura a la que me pertenezco: este círculo virtuoso y monstruoso del cual no escaparé jamás... entonces, grito. Entonces, debo quedarme en el presente absoluto sin seguir la línea imaginaria que me conducirá al *pie* de limón.

La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón es una obra básicamente formal, que se aleja, mucho más que otras, de cualquier intento de representación, menos aún de un argumento a ser contado. Pero este formalismo de la obra no se encuentra únicamente en los dispositivos gestuales que han sido utilizados para su puesta en escena, sino que una determinada forma ha sido indexada de esta manera. Es la historia de una forma.

Precisamente se torna difícil para el público en la medida en que se le invita a hacer una experiencia de la forma, a apasionarse por la forma que está viendo, con sus secuencias, desarrollos, cadencias, ritmos, arritmias, con sus incongruencias como la chica en las escaleras que simplemente está allí, casi sin hacer nada, que nos invita a pensar que se trata de ella, pero que, en realidad, no se trata de ella. Está allí para provocar ese equívoco. Quizás incluso para representar la banalidad de la presencia del espectador.

Entonces, hay en esta obra un *pathos*-formal: una pasión por la forma y una pasión que se expresa en la forma. Pero, ¿cuál es esta forma que se ha puesto en juego en esta coreografía? ¿Qué tipo de máquina abstracta dancística se ha producido?

Lo que los cuerpos de los bailarines ponen en gesto —y el mismo gesto completo que inventa la obra— tiene que ver con la dualidad entre el orden y el desorden, entre la geometría y el grito, que a momentos se funden para convertirse en la geometría del grito, en el aullido que es obligado a entrar en razón, a volverse secuencia, simetría, cinetismo controlado.

La dualidad se pone en obra, se vuelve cuerpo y movimiento, disposición y dispositivo. La dualidad de geometría y grito, en su forma pura, “suprematista”, diríamos siguiendo a Malevich, es lo que aquí se persigue de manera incesante y no se sabe si se ha alcanzado.

El público es invitado a penetrar en esta lógica, a experimentar esa dualidad como tal, en su estado abstracto. No es esta geometría salvaje al servicio de la *Señorita Wang* ni de otra narratividad; no es un grito que provenga de una situación específica, de un dolor o de un sufrimiento reconocibles. Es el grito por el grito, que ha llevado a la muchacha de Munch lejos de la bruma y del puente, y la ha colocado en medio de una clase de geometría analítica. Ella al final solo espera que el profesor acabe de trazar círculos, líneas, diagonales, recorridos tangenciales, aproximaciones infinitas, para ir tras el prometido *pie* de limón.

Lo que era claudicación momentánea en la *Señorita Wang* aquí se vuelve grito; lo que era historia casual, fragmentaria, borrosa e imprecisa, aquí se vuelve férrea disposición de recorridos, movimientos controlados, secuencias trazadas rigurosamente siguiendo un patrón establecido. Por eso, en *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón*, la exigencia de precisión, de rigor de bailarín es todavía mayor. Los cuerpos están obligados a decir simultáneamente: miren este mundo ordenado, vean cómo cada uno de mis gestos se combina y se articula con el otro, huelan esta perfección de los instantes y de los movimientos, y luego, con igual brutalidad, los chillidos de los cuervos rompen la “perfección del instante”, hacen que brote sangre en el cuadro abstracto.

Parecería como si, por los efectos de esa magia popular tan imaginativa, el pueblo ruso, tan torturado, viera sangrar a uno de sus íconos: el cuadro *Blanco sobre blanco* de Malevich; como si toda abstracción, la de los gestos que trazan estas geometrías, contara un sufrimiento del cual no teníamos conocimiento.

La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón pone en gesto el orden y el dolor del mundo, y por eso, solo puede estar presente como forma de los cuerpos que trazan unas geometrías en las que se encuentran prisioneros.

1.4.2.3. *Vanishing act*

¿Qué gesto formal se pone en obra en *Vanishing act*? ¿Qué pasión gestual atraviesa la coreografía? Una vez que ha llegado a ese límite de la geometría salvaje de *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón*, ¿hacia dónde dirige su mirada? Está claro que es hora de regresar hacia una propuesta concreta, pero armado con los descubrimientos anteriores.

Hay algunos temas que se nos presentan desde el primer momento, en torno a los cuales la obra circula, va y viene en esa redundancia que, a veces, pareciera colocarnos en un callejón sin salida, donde únicamente podemos repetir las mismas acciones.

En *Vanishing act* encontramos a la novia que sacude el vuelo de su vestido, que lo limpia y lo arregla, que habla y luego recorre lentamente el escenario, para desaparecer y volver a aparecer. Dos mujeres en un tocador, que se arreglan, juegan a las cartas, hacen volar aviones de papel. Dos figuras masculinas también con vestidos para la fiesta y luego otros personajes más anónimos que llevan el movimiento de la obra.

Es un *site specific* en la medida en que se articula con este espacio en concreto, donde lo fundamental es el largo corredor y las entradas laterales, de lado y lado, por las que los bailarines entran y salen; esto es, hacen su propio *vanishing act*.

La forma-gesto, la forma que se funde en el gesto y el gesto que se torna forma, inventa una máquina corporal colectiva, conformada por una serie de dispositivos que funcionan como índices antes que como símbolos. La forma-gesto se torna primero índice; esta es su semiótica.

Así, su modo de significación se orienta, más bien, hacia señalar, mostrar con el dedo: miren, eso que está allí, que se muestra por sí mismo, que se espera que sea comprendido de este modo, y por otro lado, huye de cualquier semiótica de la simbolización, donde cabría preguntarse: de qué se trata todo esto. Desde luego, la respuesta sería: mire por usted mismo, está allí frente a sus ojos.

¿Hacia dónde apunta este carácter de índice de la obra, diríamos en su indicidad? ¿Qué nos está mostrando *Vanishing act* en su inmediatez? ¿Qué nos pide que percibamos y hacia qué gesto remite la obra entera que luego se deshace en los movimientos y los estados de la coreografía?

Y esta máquina abstracta contiene un mecanismo, que se presenta como un *mechanema* que une al mismo tiempo la noción de parte funcionante de la máquina y una maquinación, un plano subterráneo por donde circulan segundos pensamientos, referencias, anotaciones, conspiraciones.

Vanishing act es un *mechanema*, porque une esa serie de mecanismos coreográficos junto con unas maquinaciones, no tanto en su sentido negativo que tiene en el español, sino simplemente referido a esa serie de ideaciones, divagaciones, elucubraciones, que tenemos en nuestro interior cuando queremos enfrentar una situación, controlar el destino que se nos va de las manos.

El *mechanema Vanishing act* está articulado en la serie de dualidades que recorren la obra, que se oponen, dialogan, se cruzan, se separan y que son la forma-gesto de la obra:

- Ritmo, arritmia
- Rapidez, lentitud
- Equilibrio, desequilibrio
- Vertical, horizontal
- Agitación, quietud
- Composición, descomposición
- Movimiento, estatismo
- Palabra, grito
- Encuentro, desencuentro
- Banalidad, tormento
- Azar, destino

Cada uno de estos aparece y desaparece, entra y sale, como si cada movimiento debiera tener un contramovimiento y cada acción, una reacción opuesta. La agitación se sucede con la quietud, las sacudidas de la

cabeza con la lentitud del maquillaje, el lento caminar de la novia junto con la rapidez de la bailarina atrapada en un ciclo de acciones interminables.

¡Qué lindo sería desaparecer! ¡Qué hermoso sería aparecer para volver a desaparecer, entrar solo para anunciar que estamos de salida! ¡Encontrarse para despedirse! Y cada personaje se mete en su interior porque lo que dicen lo hacen para sí mismos. No nos cuentan nada, no nos narran nada.

Nos muestran los naufragios diarios, los hundimientos personales que quizás se convierten en esa manera de bucear en nuestro interior. Cada uno verá qué se dice a sí mismo. Ernesto Ortiz se dice todo esto en nuestra presencia.

El inconsciente colectivo dancístico remite a la batalla, a las confrontaciones, a las oposiciones, a la guerra civil permanente, donde, por alguna razón demasiado utópica, pedimos que alguien en medio de “la batalla piense en mí”. En sus palabras: “Mañana en la batalla piensa en mí. No habrá nada más que hacer, nada más”.

Obras de teatro y danza

Teatro:

Elizabeth o la esclavitud

Autor: Isidro Luna

Dirección: Andrés Vázquez

Grupo de teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca

Estreno: Teatro de la Facultad de Artes

Danza:

Coreógrafo: Ernesto Ortiz

La Señorita Wang soy yo

La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón

Alina 0.4

Vanishing act

1.5. Danza, cuerpo y espacio

Ernesto Ortiz Mosquera

1.5.1. Diez reflexiones sobre la práctica creativa en danza en la producción de las obras *La señorita Wang soy yo*, *Alina.06*, *La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón* y *Vanishing act*

1. Lo que se mueve cuando bailamos es un conjunto muy complejo de ideas, imágenes y deseos. Bailan las formas que hemos aprendido como “danza”: los pasos, las transiciones, el uso del peso y las características anatómicas. Bailan las imágenes que están instaladas en nuestra mente como posibilidades de movimiento, las formas que estas producen en el cuerpo y su trayecto en el espacio, y que, no siempre, son correspondientes con lo pensado/imaginado. Bailan también los deseos que tenemos de producir una cierta forma con el cuerpo y la voluntad física de este deseo es una acción sensual.

2. La capacidad de cada cuerpo de conjugar estos elementos es distinta: cada cuerpo hace uso diferente y diferenciado de sus propias ideas, imágenes y deseos. Así, pues, bailar en cada cuerpo implica una selección y una organización distinta de esos elementos. En unos casos las formas aprendidas y asumidas universalmente como “danza” cobran mayor protagonismo; en otros lo hacen las imágenes que traducimos en formas; en otros los deseos de proyectar cierta forma. Esta capacidad disímil de organización hace que una misma forma de movimiento propuesta sea traducida de manera particular por cada cuerpo.

3. Coreografiar es, por lo tanto, permitir que esas capacidades heterogéneas de deseo, proyección y ejecución de una forma-movimiento entren en acción y, posteriormente, en diálogo. Coreografiar consiste

en visualizar y reconocer esas diferencias en la asunción de la forma-movimiento propuesta y la forma-movimiento que aparece en cada cuerpo, tras su propia negociación.

4. Componer coreográficamente es construir combinaciones de esas apropiaciones y producciones de forma-movimiento que los cuerpos producen en el espacio. Tales combinaciones siempre estarán en relación con las disposiciones espaciales en las que la forma-movimiento es inscrita y dependerán fundamentalmente de su relación con esas disposiciones. El trayecto espacial que los cuerpos que bailan producen está íntimamente relacionado con las características de ese espacio, y la forma-movimiento se reconfigura, se redefine, se reconstruye a partir de esa disposición espacial.

5. Componer coreográficamente es también reconocer las posibles relaciones que, en el trayecto espacial, los cuerpos que producen forma-movimiento son capaces de generar. Al reconocer estas relaciones que son producto del cruce de esos trayectos espaciales y las distintas traducciones que los cuerpos hacen de la forma-movimiento, una nueva capa de información sensorial (visual, audible) aparece a los ojos del coreógrafo. Coreografiar entonces es el reconocimiento de esas relaciones y su organización voluntaria, en una combinación de energía, espacio y tiempo.

6. Crear una obra artística, una máquina estética escénica, implica incluso otros factores. Si componer coreográficamente es organizar la forma-movimiento de varios cuerpos en un espacio particular, a partir de las relaciones que se producen entre esos cuerpos, crear una máquina estética implica entrar en diálogo y relación con los demás elementos que circundan esos trayectos de forma-movimiento y que los contienen. Iluminación, elementos escenográficos, elementos de vestuario, sonorización (música, paisajes sonoros, textos, etc.), características arquitectónicas y disposiciones espaciales deben entrar en relación con esa organización de elementos que es la composición coreográfica.

7. Así, crear una máquina estética escénica implica imaginar de qué manera todos estos elementos (corporales, coreográficos, espaciales, sonoros, escenográficos, lumínicos, etc.) pueden producir relaciones que pueden ser temporales, espaciales, corporales, visuales, sonoras. Y cómo esas relaciones producen una combinación de energía, espacio y tiempo que el coreógrafo debe definir (y redefinir cuándo es necesario) para construir un orden y un concierto propios de tales elementos. Esto es la obra, la máquina estética.

8. Cada experiencia creativa implica una planificación. Esta planificación y el norte creativo hacia el que apunta garantizan que cada experiencia de creación represente una modificación en la práctica artística. Esta modificación representa un avance o un paso cualitativo, si se entiende de qué manera los procesos creativos: coreográficos, dialogales, estéticos, etc., fueron realizados. Sin embargo, esta planificación es una brújula, no un plano indefectiblemente trazado: la cualidad viva de la danza la modifica constantemente. En tal sentido, el trabajo de organización es mayor. El coreógrafo debe asumir esa cualidad viva para construir experiencias vivas de creación, pero que apunten a un producto que constituya en sí una experiencia estética con su propia lógica interna. El azar es parte del proceso, no de la obra final.

9. Bailar, entonces, es imaginar, pensar, desear, ejecutar y organizar el movimiento.

10. Coreografiar y componer coreográficamente, en consecuencia, es organizar el ímpetu de esos deseos y pensamientos hechos forma, para construir una unidad de elementos que produzcan otra forma que no solo los contenga, sino que los mantenga en viva relación armónica y orgánica.



Invierno: 10 formas de sentir frío. Foto: Mateo García.



Invierno: 10 formas de sentir frío. Foto: Mateo García.



La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón (2016). Foto: Carlos Quito.



La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón (2016). Foto: Ricardo Centeno.



Vanishing act. Foto: Santiago Escobar.

1.6. El suprematismo del discurso maquínico escénico

Andrés Vázquez

Hoy, aun después de tantos siglos, el público sigue siendo ese grupo de personas que se reúne con un propósito determinado. En la antigüedad era para festejar y alabar a un dios, ahora —fundamentalmente— para disfrutar un espectáculo (García del Toro, 2011, p. 253).

La mayoría de las ocasiones me encontré al terminar un proceso de creación y de estreno, con la necesidad de mirar a los que miran al objeto/obra, a los espectadores, y en este análisis no se puede dejar de lado esa sensación de encontrarnos con un público que coloca en los actores una carga adicional sobre los espectáculos, les otorgan la posibilidad de hacer aquello que no pueden en su vida cotidiana, al parecer no es solamente por el virtuosismo demostrado en escena o la experticia en el hecho de representación, más bien es por la capacidad de construcción de ficción, de poder ser otro u otros, es aquí donde nace nuestro interés, el debate sobre el otro ficcional que construye el relato.

Se puede decir que en los espectadores aún existe un disfrute por el hecho narrativo, por el relato bien contado, y en fin sobre la historia que se encuentra por detrás de la obra, de la forma de contarla, en ese juego entre el contenido, la expresión y la estética, lo cual efectivamente no siempre corresponde a una estructura aristotélica.

Entonces, hay que dar una verdadera importancia en la indagación sobre los modos de producción de la ficción en escena, que nos pueden llevar por instantes a estados no/ordinarios de conciencia como espectadores, conviviendo en un tiempo dilatado de anonimato en el lado oscuro de la sala, nos convertimos en otro, en otro fusionado a la masa o público.

Y así, nos encontramos con algo que hemos discutido en la investigación y lo perseguimos con un afán inmenso, el intercambio simbólico, es decir, la necesidad de que se produzca la relación comunicativa entre la obra y el público, o en general entre las obras y los públicos; en la producción de discursos en escena que provocan lecturas, de este modo acudimos al

teatro para ser tocados de alguna manera por los mismos. Las preguntas de pronto aparecen de manera inquietante: ¿qué discurso estoy creando? y ¿para quién va dirigido dicho discurso?

El primer paso, entonces, sería indagar en el suprematismo del discurso, qué elemento o elementos se vuelven más importantes en la escena y la manera de articularlos armónicamente, sin perder el hecho comunicacional, al parecer, cuando hablamos de discurso estamos refiriéndonos a la comunicación, siempre y cuando, este discurso llegue a un espectador, el que se encuentra presente, ansioso y a la expectativa de que lo conmuevan, de que lo acerquen, pero lastimosamente en muchos de los casos se nos escapa o lo sacamos a patadas de este encuentro, al no tener qué intercambiar con él, por encontrarnos en una burbuja en la que cabe solo nuestro entendimiento sobre la escena.

Esta preocupación por el discurso escénico genera un esquema que sintetiza de alguna manera el método del trabajo en esta investigación, siendo una constante en la dramaturgia del estilo de montaje, que se puede ver en obras como *Un pueblo llamado desesperación* y *Elizabeth o la esclavitud*, obras que en cierto modo poseen un tinte oscuro, existe un afán de tocar cosas que nadie quiere tocar, que se encuentran ocultas en la sociedad como enunciado, abarcando los grandes problemas del mundo, con la constante de siempre contar algo, como respuesta al cansancio de mirar obras que no dicen nada.

1.6.1. El encuentro de la Forma Teatro - bloques de significación

A lo largo de este proceso de investigación/creación/producción, se tomó como premisa fundamental la noción de la Forma Teatro, estableciendo de inicio que la única manera de hablar de la Teoría de la Forma en un proyecto es tener un pensamiento formal, un pensamiento caníbal, y para llegar a este punto es necesario revisar el origen de nuestro trabajo que se funda en las Estéticas Caníbales de Carlos Rojas.

Se establece un reto, que consiste en un ejercicio de selección y de toma de decisiones sobre qué se va a extraer de nuestro imaginario y qué se va

a dejar fuera en un montaje, hablamos de llenar ese espacio vacío de la escena y sobre todo con qué, espacio en donde existen cosas que están antes de la forma tautológica en nuestro proceso, por tal motivo, la estrategia que utilizamos es la acción en el acto predatorio estético, dando paso a un modo de producción nuevo escénico y sobre todo a una nueva estética que deviene definitivamente en una técnica de trabajo con los actores.

¿Lo estamos haciendo bien?, ¿lo estamos haciendo mal? Son las primeras inquietudes que aparecen en el trabajo, ya que nuestros referentes tienen un fuerte peso teórico, además del paso de estos enunciados a la escena mediante un modelo maquínico formal de organización de contenidos, acciones e imágenes que producen formas en la puesta en escena desde la propuesta de dirección, la misma que siempre reacomoda sus partes en el proceso de montaje y estreno.

Para poder empezar este trabajo se tuvo que diseñar una máquina, estableciendo la escena como máquina; cave recalcar que no es un modelo estándar sino más bien la que se acomoda a las necesidades de cada proyecto, funcionando en un momento y lugar específicos.

En esta estructura, es fundamental definir espacios claros de análisis, cada uno con su límite, a los que llamaremos bloques de significación, en la construcción de “Un teatro que estuviera organizado por bloques textuales, bloques de imágenes, que no son fragmentos de unidades perdidas ni totalidades cerradas en sí mismas, sino unidades que entran en conexión con otras de manera parcial, provisional, inconstante” (Luna, 2014, p. 90); funcionando como grandes contenedores de material, aquellos que abarcan lo necesario para empezar un montaje, orientándonos progresivamente en la construcción de una teatralidad propia y reconocible.

Lograr visualizar o esbozar los bloques de significación permite acercarnos al pensamiento maquínico formal en nuestra superficie de inscripción, el hecho escénico/obra teatral; este modelo de creación produce variables ordenadas concretas; por decirlo de otro modo: qué artista plástico voy a devorar en esta obra, qué situaciones escénicas propone el trabajo a nivel textual, qué tipo de sonoridad, a la construcción de imágenes en el espacio y la producción de material para acción, terreno adecuado para empezar con la dramaturgia de la puesta en escena.

Retomando la idea de los bloques de significación, se definen en esta máquina teatral o de montaje los siguientes bloques: conceptual o de contenido, estético y técnico artístico.

Al hablar de estas estructuras o bloques conceptuales o de contenido, es importante entender que su objetivo es mover todo el material ideológico/teórico, que no necesariamente están presentes de manera directa en el ámbito del teatro, existiendo en esta investigación un fuerte peso sobre Foucault y el tratamiento de las heterotopías-los no lugares, Baudrillard con los simulacros y Lyotard con lo figurativo y lo figural (Baudrillard, 2002).

El interés en el contenido y su relación con la construcción de dispositivos actorales produjeron en los distintos montajes, al encontrarnos con seres fragmentados, personajes obligados a relacionarse solo a partir de conexiones parciales; su posición en la escena siempre es estar parcialmente conectados; seres que caminan y se reconocen solo a partir de sus fragmentos, poniendo en juego la identidad; de este modo los nombres desaparecen, los rostros desaparecen y en cierto sentido cualquier rastro de “humanidad” queda banalizado, dando paso a los clones como refugio de inmortalidad, por la ausencia de diferencia.

Cuando tocamos el tema del bloque técnico artístico en nuestra máquina, se hace referencia a qué parte de los principios de Eugenio Barba se depredó para el proceso, colocando énfasis en el tratamiento de la energía o *animus*, la construcción de acciones y estructuras corporales que sostengan a los actores en escena.

Otro elemento que capta fuerza en el proceso es el uso de estrategias tomadas de la psicología, las que permiten generar un análisis profundo de los personajes para su construcción, acercándonos en muchas ocasiones a Leyton y Stanislavski, sin pretender producir un teatro realista, pero sí un entendimiento de los personajes que proponen estas obras de Isidro Luna y la estructura que se crea para llevarlas a escena.

El tratamiento de la imagen y su análisis construyen el bloque estético como un dispositivo escénico que se impregna en el maximalismo de los objetos escenográficos y el vestuario propuesto, los que a su vez estructuran

en gran medida la composición de los personajes en su relación con el espacio, dando paso en los ensayos al tejido de imágenes y a la sucesión en el tiempo de las mismas, que construyen la acción escénica.

Algo que en muchas ocasiones no tomamos en cuenta en los procesos de investigación y creación es cómo la economía determina la estética, o sea, dependiendo del tipo de circunstancias, estas determinan el proceso, siendo necesario asumir con claridad cuáles son las posibilidades que el medio ofrece como herramientas a favor del hecho creativo, pensando y observando los elementos que se cuentan en el medio, no con lo que no se posee.

Una vez definidos los bloques de significación, entenderemos por consiguiente que cada obra necesita una construcción maquinaica diferente, según las condiciones tiempo/espaciales del momento; este hecho define la superficie temática con la cual trabajar, es el mapa que da sentido y permite moverse con una cierta libertad creativa, la que al mismo tiempo genera límites o campos marcados que guían el proceso, haciendo que este diseño maquinaico produzca una forma concreta que se visualiza o se hace evidente solo en la obra terminada y su relación con el público.

Es necesario ubicarnos en nuestra superficie de inscripción del teatro, estableciendo de manera clara que en este trabajo de investigación sobre la escena no se pretendió hacer *performance* o instalaciones, de hecho, la preocupación constante sobre la escena radica en el abordaje de la banalidad, la literalidad, la abstracción y la obscenidad encontrada en el hecho creativo contemporáneo. El abordaje de estas premisas en nuestro proceso funciona como disposiciones/reglas establecidas que entrelazan o conectan a los bloques de significación en la máquina escénica.

Entendiendo en primer lugar a la *literalidad* en escena, cuando el material producido en las acciones físicas e internas de los actores repite el enunciado propuesto en la obra, dicen explícitamente lo que el texto ya propone, sin generar un lugar creativo en el intérprete, donde las imágenes conducen al espectador en una sola dirección y al aburrimiento.

A continuación, está la *abstracción*, la que, si no trabajamos con cautela, puede generar una separación tan grande de la realidad, que ocasionaría

que la representación de la obra pudiera tomar cualquier camino, donde la expresión del texto y las acciones se vuelvan cualquier otra cosa, sin entender que “... lo que sucede en el escenario tiene consecuencias ideológicas y emocionales tanto para los intérpretes como para los espectadores” (Schechner, 2012, p. 202); de hecho, podríamos cambiarle el nombre a la obra que esta se ajustaría a cualquier estándar, tan inentendible por un hecho comunicacional fallido.

Siguiendo esta línea de trabajo y análisis de la escena, nos acercamos a la *obscenidad* de la que nos habla Baudrillard; aquí el objetivo se encuentra en hacer que la escena no muestre crudamente todo lo que tiene que mostrar, en este sentido: “Ya no se trataba de hacer surgir las cosas, de fabricarlas y de producirlas para un mundo del valor, sino de seducirlas, es decir, de desviarlas de ese valor, y por tanto de su identidad” (2002, p. 29); se busca la presencia activa del secreto en escena, que conduce al espectador mediante el tiempo de duración de la obra a ser develado, manteniendo la tensión y la atención sobre el conflicto, y llevándolo a ser seducido por la palabra, por la imagen, por la acción.

Por último, tenemos la *banalidad*, en cuanto a la elección del enunciado central de la obra y fundado en el bloque de significación conceptual o de contenido; esta estructura gran parte del dispositivo con el cual la obra se dispone para ser ensamblada, las consignas temáticas se encuentran ahí, se trata de un debate profundo sobre lo dicho en escena, y sobre todo cómo se lo va a decir, en una posición clara a partir de las preocupaciones trascendentales del grupo sobre los grandes problemas del mundo.

En un instinto permanente que busca la transfiguración, la que nos mira y es mirada cuando se rompe la relación con lo cotidiano, se hablaría de poner bajo el lente observador al comportamiento enajenante, el que es mirado emprende el juego de la representación, soy yo pero represento a otro, soy pero no soy, alterando la vida cotidiana, se trata de un cambio espacio-temporal, establecido en el delirio, en la ficción, en la locura y sobre todo en la teatralidad caníbal.

No se busca lo estable, el objetivo es generar un arte de transgresión social, en contra de un modelo de obediencia capitalista y sus mecanismos de

expulsión, donde el sujeto es presentado y autopresentado constantemente a través de un cuerpo que se encuentra sitiado, mapeado en el YO/Actor- Personaje, desplegado desde las posibilidades corporales y sus deseos artísticos, marcando un trayecto de creación personal, en un teatro que por naturaleza es subversivo.

1.6.2. Entre líneas con el actor

El trabajo diario con actores brinda la posibilidad de establecer un vínculo, establecido entre herramientas de la psicología y la técnica actoral propuesta en el proceso de investigación; es por consiguiente un aprendizaje bilateral, al pasar las horas de ensayos, esta relación deja un tipo de remanente o huella en las obras terminadas, relación que siempre se extiende fuera de escena a la vida cotidiana del grupo y los distintos trabajos de mesa.

Es así que se empieza a definir, en varios trabajos de mesa, la ruta del proceso de construcción de ficción a partir de un entendimiento de los bloques de significación, en muchos casos antes de entrar a un análisis del texto o de los personajes a representar en escena, en un esbozo sobre la gran imagen de la obra sobre el espacio, colocando énfasis en el lugar de la sensación primaria de los actores, abogando a su sensibilidad y el orden imaginario contenido en la propuesta.

Se buscan actrices y actores con una gran memoria no solo para recordar el texto, sino para llevar a escena lo trabajado en ensayos o sesiones anteriores, porque “el público desconoce la técnica del actor, ya que desconoce su proceso. Solo es testigo del trabajo final. Esto lleva, en ocasiones, a que muchos espectadores no valoren justamente el trabajo del actor” (García del Toro, 2011, p. 255); aun así la labor fundamental del actor es crear y recuperar material, recorriendo los mismos caminos una y otra vez, solo ellos pueden indicar al director cuáles son los pasos o la ruta para el montaje.

Se coloca en segunda instancia un énfasis especial en la estructura central de la improvisación sobre hechos reales para generar la acción

escénica, teniendo en cuenta como nos indica Barba que “Crear la vida del drama no es solo entretejer acciones y sus tensiones del espectáculo, sino también guiar la atención del espectador, sus ritmos, inducir sus tensiones sin pretender imponerles una interpretación” (2007, p. 77); para esto hay que establecer pautas claras a seguir en escena, en cada ejercicio de creación y producción de material, respecto al tiempo que se requiere para este objetivo y el riesgo colocado.

Es una apuesta por la labor creativa actoral que despierta la posibilidad de generar la dramaturgia de puesta en escena a partir de los textos de Isidro Luna; aquí es importante tener en cuenta que en el espacio siempre pasa algo, ocasionando un despertar de ese instinto desde la dirección en la búsqueda de conflictos claros e interesantes que no siempre se encuentran en el texto, sino en su entendimiento, permitiendo tejer la trama y entrar en la ficción colectiva.

El actor se convierte en un autor de la escena, debido a su constante proceso de creación, no existe un manual o fórmula exacta, lo que sí existe es una mirada personal en un acto de confianza, encontrada en los modos de hacer de cada actor; se podría decir que aparece una dirección personal, guiada por un planteamiento donde se usan los acontecimientos o sucesos producidos en escena, dando paso a la relación entre ese ser en escena y lo que pasa en esta.

En este sentido, el entrenamiento actoral no solo es físico sino interno, en un constante ir y venir de sus interioridades; una vez que se encuentra este diálogo entre estas interioridades, llegamos a entender que el proceso de creación jamás puede ser rígido, partiendo, claro está, de un hecho real hasta llegar a expandirlo o ver cuánto soporta.

Solo la reacción en escena construye verdad y su búsqueda está en el terreno del relato auténtico, consiguiéndolo al colocar al actor en un lugar extremo, fuera de su zona de confort física y psíquica, donde la única regla es la de entender que el actor reacciona cuando puede, no cuando debe, y a veces no pasa nada; una vez más es un acto de honestidad escénica.

Hay que permitir que el cuerpo se equivoque en escena, que se frustre sin estrategia alguna, la vida escénica está en el error y el error es conflicto, sin saber qué pasará a continuación, conduciendo la capacidad de síntesis actoral que deviene en un ritmo orgánico y funcional, en definitiva, no adelantarse en escena. El razonamiento no funciona, debido a que es suficiente el trabajo de mesa en función de los bloques de significación determinados; es así que en la escena no se debería dar mucha “cabeza”, aquí radica el verdadero aprendizaje en el actor, un aprendizaje que al parecer es invisible pero que con el tiempo se convierte en destreza y experiencia sobre las tablas.

En cuanto a la dirección de actores, la batalla siempre es con la ansiedad, ya que el otro/actor no siempre da lo que se espera que dé, entendiendo que el trabajo con los actores siempre y en cualquier circunstancia es un encuentro que tenemos que esperar, en una llegada progresiva de reacciones escénicas, con tintes de repetición y cambios de frecuencias constantes.

El trabajo del actor debe de ser maquínicamente íntimo, pero fundado en el encuentro de los bloques de significación en escena y con el espectador, en un cuestionamiento sobre la representación de espacios de poder, sin perder la noción de un espectáculo que crea situaciones que permiten o dan la posibilidad de conectarnos con el afuera, caminando sobre bordes de terrenos literales, abstractos, obscenos y banales.



Elizabeth o la esclavitud. Foto: Santiago Escobar.



Elizabeth o la esclavitud. Foto: Santiago Escobar.



Elizabeth o la esclavitud. Foto: Santiago Escobar.



Elizabeth o la esclavitud. Foto: Santiago Escobar.



Elizabeth o la esclavitud. Foto: Santiago Escobar.



Elizabeth o la esclavitud. Foto: Santiago Escobar.



Elizabeth o la esclavitud.
Foto: Santiago Escobar.



Elizabeth o la esclavitud. Foto: Santiago Escobar.



Uma sola alma

Geovany Calle - Ilustración
Carlos Reyes - Guion

CAPÍTULO II

ESCULTURA Y CÓMIC

2.1. Cómic y escultura. Geovanny Calle (Ilustración) y Carlos Reyes (guion)

Texto 1. Geovanny Calle, Isidro Luna, Los campá (Cómic)

Imágenes: Se incorporan en cada uno de los textos.

Una sola alma

Ayer nos enteramos que todos los campa fueron asesinados. Nadie sabe cómo ni por qué. Nadie interroga ni pregunta. Pasan indiferentes cerca del pueblo sin atreverse a entrar. A veces un niño quiere buscar a su amigo campa y los mayores se apresuran a llevarle en la dirección contraria. Me dicen que mañana los campa estarán allí, como si nada, como si no se hubieran muerto. Se verá el humo de las cocinas y se escucharán las conversaciones y las risas altisonantes de los brujos. Cualquiera podrá entrar y sentarse a comer con ellos.

Y mientras yacíamos allí sobre la tierra mojada, recordamos cómo era nuestra vida, cómo descendíamos al río torrentoso acompañados de conectores-serpientes.



Ayer todos estuvimos muertos, tendidos sobre el piso y el viento del sur iba y venía sobre nuestros cuerpos.

Hoy estamos vivas, hoy corremos y reímos. ¿Qué será de nosotras mañana?



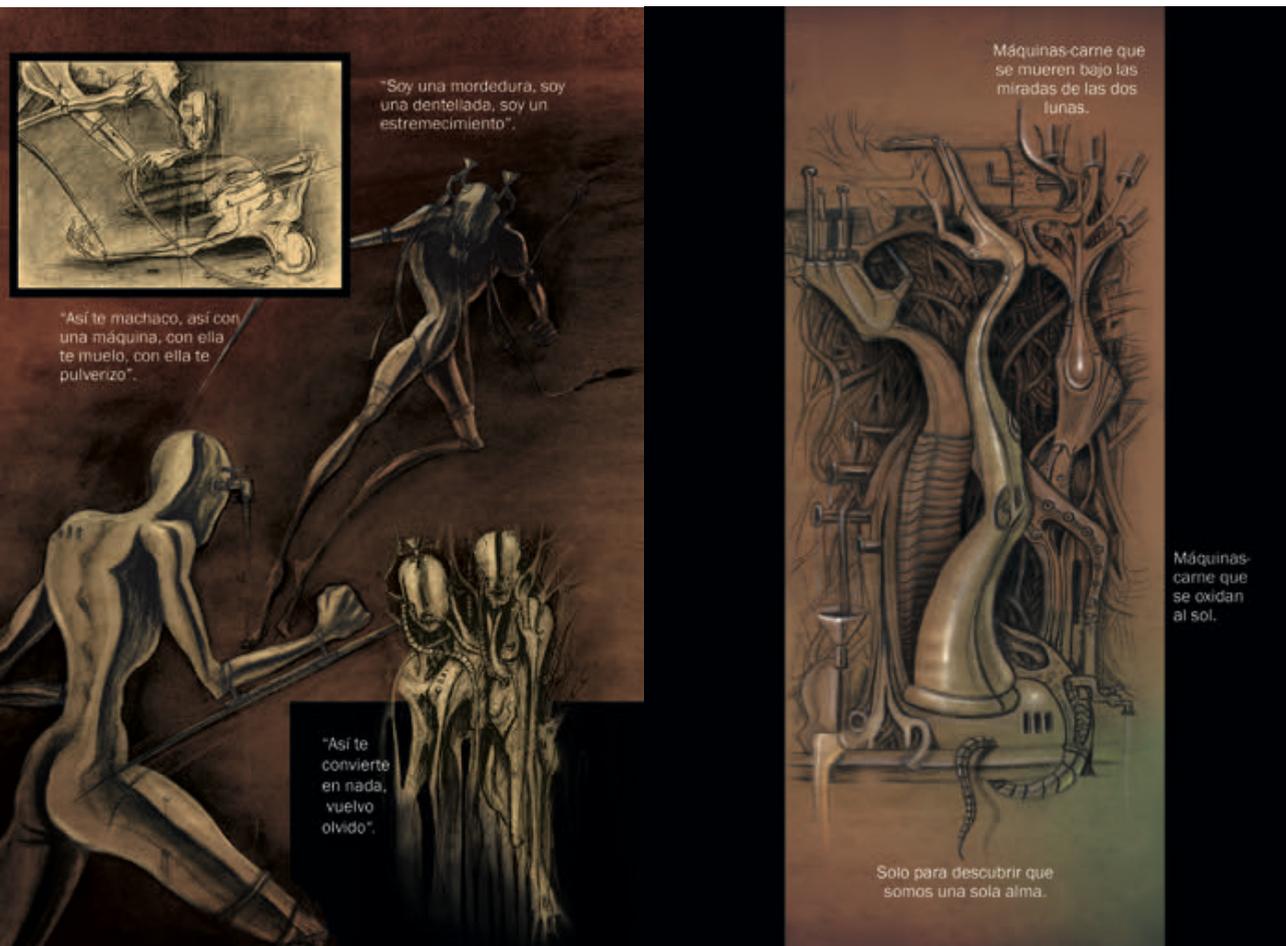
Nos miramos, nos tocamos, nos sentimos. ¿No es suficiente?

Los espíritus de las ciberboas ascienden hasta mi boca. Ellos quieren hablar y yo no les dejo.

Me iré cuando la Primera Luna desaparezca y la Segunda Luna asome en el horizonte.

¡Vete!

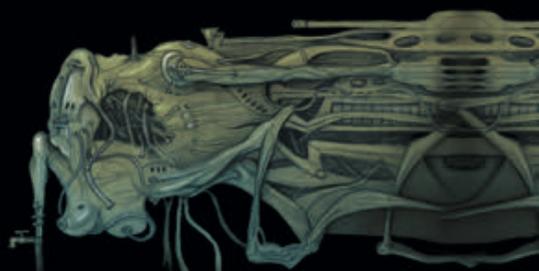






Un pensamiento,
un sentimiento,
el mismo odio, la
misma furia.

Y una máquina-carne con su
aluminio retorcido, con sus
hierros curvados.



"Metal aullante"
atrapado en las
máscaras de la
falsa piel que no
siente.

Y una misma alma
que muere un día y renace otro
en su bucle eterno.

Hay un sueño
que recorre
la ciudad.





The image is a dark, abstract painting of a face. The face is rendered in a dark, almost black color, with splatters of bright blue and red paint scattered across it. The eyes are closed, and the mouth is slightly open. The background is a dark, textured surface with vertical streaks of light and dark colors. The overall mood is somber and mysterious.

¿A quién pertenece?

A todos, a nadie.



Ayer soñé que un ruido
leve caminaba por
las calles.



Y yo,
que nos
volvíamos
polvo.

Y que el agua de un mar morado
subía por los ríos.



Tiñendo peces,
plantas, gente.







¿De quién es el sueño?

¿De ellos? ¿mío?



Me pertenecen
solo a mí.

Si están en tu noche,
no pueden estar en la mía.

Y si por casualidad...

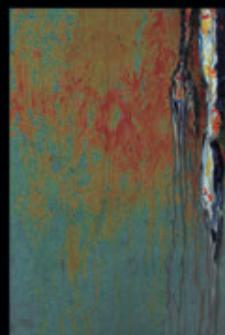


En el inesperado azar...

Es uno solo
el sueño de todos...



De aquel mar que
amarga el sueño
de los ríos dulces.









Las cabezas
de los dioses
decapitados
ruedan por
las escaleras
de piedra



Mientras nosotros
rodamos por la pendiente
del tiempo





Y al fin
inevitablemente
comprendemos

Mientras las furias
se apoderan de nosotros





Que somos pedazos dispersos.



"Fragmentos de alma,
de aquella única que habita
en el universo entero".

2.2. La estilización desfigurativa del bocetaje de Alberto Giacometti en la creación de personajes de ciencia ficción. Geovanny Calle Bustos.

2.2.1. Resumen

Alberto Giacometti (1901-1966) es ampliamente reconocido como uno de los artistas más importantes y originales del siglo XX. Aunque a menudo es considerado principalmente escultor, su viaje artístico fue rico y diverso, moviéndose a través de una variedad de estilos y abarcando las prácticas de la escultura, la pintura, el dibujo y el grabado. Acaso el dibujo fue el elemento que vinculó a todas sus obras: el soberbio dibujo de Giacometti le permitió crear una visión atemporal y melancólica de la humanidad, en la que el aislamiento, el miedo y el abandono se convirtieron en una inspiración para su arte. En el presente trabajo se pretende desarrollar una aproximación crítica-filosófica a los dibujos y bocetos de Giacometti para, a partir de su conocimiento, elaborar una propuesta estética en formato cómic. Para ello se iniciará con la revisión bibliográfica de una selección de textos interpretativos de la obra giacomettiana, poniendo mayor énfasis en las aproximaciones a sus bocetos, ilustraciones o dibujos. A continuación, se identificarán aquellos elementos de la obra de Giacometti que se manifiestan sutil o evidentemente en las expresiones artísticas de la contemporaneidad: el cine, el diseño de portadas, la ilustración, el cómic, el videojuego, entre otras. Conocida la incidencia de la obra del suizo en las estéticas contemporáneas, se planteará una propuesta personal de diseño de personajes para una historieta de ciencia ficción, la que obedecerá a un imaginario ecuatoriano y a una estética personal.

2.2.2. Estado del arte

Giacometti es considerado uno de los artistas más importantes del siglo XX. En un momento de la historia en que la vanguardia estaba enfocada en representar cualidades no figurativas o expresivas, en lugar de buscar una semejanza con la realidad, Giacometti, señala Hohl (2017), optó por

buscar igualar la realidad a través de retratos —ya sea por medio del dibujo, la pintura o la escultura—, los que eran percibidos por el espectador con el mismo impacto que tendrían si estos hubiesen sido personas vivas. Para lograrlo introdujo, específicamente en el arte de la escultura, un nuevo concepto: el distanciamiento. Al no tener masa ni peso, sus figuras y cabezas son apreciadas o vistas desde un punto de vista frontal específico y, por lo tanto, se perciben como situadas en la distancia y el espacio.

Sartre, nos recuerda Mathews (2014), consideraba que las esculturas de Giacometti eran un enfrentamiento a lo que no se ve, puntualmente a aquello que no se ve en el ahora del tiempo vivido. En la apreciación de Sartre existe lo que denominaríamos una afirmación inversa y dramática: aquello que no es percibido por el ojo humano es lo que se hace visible. Las figuras de Giacometti dan visibilidad a lo que no puede ser visto por la mirada humana, aquello que ha sido ocultado por el mismo ojo, por la cultura o por la historia humana.

Una apreciación próxima es la realizada por González (2002), quien señala que lo que Giacometti hace con sus figuras y con sus rostros es escribirse y escribirnos. En esa misión, la forma no sería lo esencial, sino el teatro escritural de la forma, aquello que llama e invoca el vacío, el vacío como el principio de la forma. Y una de las formas que asumiría el vacío sería el terror. Tal como apunta Cely (2007), al momento en que Giacometti percibe el terror del mundo, de inmediato, sentirá la necesidad de expresarlo en su obra; así, con ello, salvará de memoria uno de esos rostros, su expresión, aunque sea para sí mismo. Lo salva de la multitud o de su soledad, que es lo mismo.

Al concepto de lo oculto o del vacío se puede agregar la idea del caos. Esta surge de la apreciación de que, al no dominar la técnica de la escultura moderna, Giacometti tiene que inventar una nueva. El objeto estructural de la escultura de Giacometti no sería aquello que puede ser ordenado, sino aquello que se mueve en el caos. Apuntaría Alemany (2005) que el 'lector' de las obras de Giacometti es leído y, al mismo tiempo, destruido por ellas. Se podría señalar que es excavado por ellas. La mirada del observador es excavada por la figura.

2.2.3. El antiformalismo de Giacometti

En la obra giacomettiana se percibiría el afán por eliminar cualquier tipo de obstrucción formalista. De ahí que sus figuras, sus 'personajes' no pretenden adquirir una tipología formal, sino representar, o más bien, asumir arquetipos humanos. Sostiene Alexander (2008) que sus figuras oscuras, demacradas y distantes comunicaron la ansiedad social y existencial de una Europa sobreviviente al conflicto más destructivo y antihumano de la historia. Por su parte, la innovación formal que caracterizó el trabajo de Giacometti se centró en crear y cerrar distancias. Otra vez aparece el concepto de vacío en la obra del suizo.

El estilo reconocible de sus figuras, de sus formas conllevaría a muchas connotaciones psicológicas: sus figuras no son solo solitarias, sino que a menudo son físicamente frágiles y vulnerables. Se ha interpretado (Oberlin College, 2008) que esto implica la vulnerabilidad de la humanidad. Las esculturas de Giacometti tocaron la fibra sensible de los críticos y espectadores de la Europa del Holocausto de la posguerra.

Giacometti tiene una concepción de la soledad y el vacío del ser humano; si él concibe que hombres y mujeres se encuentran alejados entre sí, separados mutuamente de la solidaridad, entonces representará dicho distanciamiento manteniendo a sus figuras famosas, como *La mujer de pie*, lejanas, aparentando que observa al observador y al mismo tiempo alejándose. Aquí ocurre una especie de atracción hacia ese lugar distante, lo que ocurre gracias a la textura suave, trabajada y amasada de su forma. Sus cabezas miran tanto hacia adentro como hacia afuera, y en esa doble mirada, invitan al observador a entrar, mientras al mismo tiempo lo mantienen alejado. Una invitación y un rechazo sería la doble condición generada por la obra de Giacometti. Estrechamente relacionado con esto, Genet (1910-1986) señalaba que el trabajo de Giacometti transmitía el conocimiento de la soledad de cada ser vivo y cada cosa, una soledad que, a criterio del escritor francés, resulta una victoria para la humanidad. La soledad mediante la cual la mirada del observador atento aísla la obra del mundo y logra que aflore y se acumule su significado. Se puede ejemplificar lo anterior con la obra *Femme éborgnée*, una escultura laberíntica, espectral, que al mismo tiempo transmite una soledad y un silencio tan sobrecogedores como misteriosos.

Al concepto de la mirada, García Yelo (2004) agregará el del tacto. En el caso específico de sus esculturas, estas parecen ser idóneas para ser ‘paseadas’ con los dedos y no, exclusivamente, con los ojos. Serían las manos y no los ojos de Giacometti las que imaginaban sus figuras.

2.2.4. La desfiguración en el arte contemporáneo

Con respecto a la desfiguración, esta pasa a constituirse en un tema constante en el arte, en el instante en que corrientes como el romanticismo, el naturalismo o el expresionismo y el surrealismo se empeñan en subvertir la fealdad, transformándola en belleza, y la belleza en fealdad o, cuando menos, en relativizar la belleza, a la que considera como si fuera algo de sosa pureza o simplicidad, y se revaloriza la fealdad, percibida como marca positiva de la heterogeneidad y la impureza. Lo bello, como armonía, equilibrio, simetría, se ha desprendido del arte, cuando no de las representaciones sociales (en las que, por más que se diga, sigue siendo dominante) y ello ha permitido, con menor malestar que en los tiempos que preceden el siglo XIX, traer la fealdad —primero al rostro masculino, y después al femenino, con mayor dificultad incluso hoy en día— al marco de la representación de estilo grotesco (Plana, 2016).

Ivelic (1995), respecto de la desfiguración como recurso y característica del arte contemporáneo, reflexiona que transfiguración y desfiguración no tienen relación únicamente con la presencia física de los seres humanos, sino que debe considerárselas manifestaciones de valores y antivalores del espíritu humano.

Uno de los artistas más representativos del siglo XX que hizo de la desfiguración uno de los aspectos constantes en su obra es Francis Bacon (1909-1992), quien recurrió a múltiples procedimientos para desfigurar y desintegrar los rostros. La distorsión de la cara y el cuerpo como medio de aumentar la expresividad es una de las características de todo arte expresionista (Frenk, 2005). Bacon lograría con tales distorsiones una peculiar y conmovedora intensidad. Pese a que el rostro ha sido deformado a niveles insospechados, nunca pierde su carácter de rostro. Se podría señalar

que la meta del artista es evitar la semejanza, sino algo más verdadero: un parecido en lo profundo.

Vilar (2011), por su parte, señala que desde la perspectiva temática (y no necesariamente desde lo formal) es posible establecer similitudes entre la obra de Francis Bacon y la de Giacometti: ambos pretendían expresar desde una subjetividad ineludible los horrores de la Segunda Guerra. De este modo, las desmejoradas y mutiladas figuras de Giacometti desprenden la misma sensación de aislamiento y soledad que los personajes del universo de Bacon.

Por otro lado, la desfiguración en los rostros y cabezas de Giacometti ha sido apuntada. Molina (2001), con respecto a la obra *Mains tenant le vide*, destaca la presencia de un rostro que bien podría ser comparado o referir al de esos nuevos especímenes extraterrestres divulgados por la ciencia ficción cinematográfica. En estos rostros se evidencia, sin embargo, la influencia del arte africano, particularmente. Se puede constatar en tales figuras una aproximación a lo que se denominaría un expresionismo minimalista. Expresionismo debido a la manera en que es ejecutada la obra: el color, el trazo, el gesto, todo lo cual asume una presencia dramática y de crisis debido a su percepción de la realidad. A su vez, sus figuras y sus obras, en general, son minimalistas debido a una búsqueda de esencialidad en su iconografía y en la representación que hace de los sujetos que toma como modelos.

Es importante destacar que la deformación en sus retratos, lo que llamaremos su estilización desfigurativa, no es una respuesta de Giacometti a un supuesto interés por algún tipo de figura imaginaria o inexistente, sino a que quiere dejar en claro su propia incapacidad como artista para representar a los seres humanos que les sirven como modelos. Su desfiguración refleja esa imposibilidad de capturar al modelo, a mujeres y hombres, en toda su totalidad.

2.3. Entre lo efímero y lo eterno, lo evanescente

Cecilia Suárez Moreno

Todo lo sólido se desvanece en el aire: todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas (Marx y Engels, 1848, citados en Berman, M., 1988, p. 84).

En esta época, varias tendencias de las ciencias, el pensamiento y las artes se han ocupado de conceptos fundamentales cuyos antecedentes se encuentran en otros momentos de la historia del pensamiento y la cultura, confirmando su permanencia, aunque con sentidos distintos, porque sabemos que cada época configura los suyos, respondiendo a los interrogantes específicos que la historia de las sociedades les formulan, a la espera de respuestas, aunque fuesen provisionales.

En efecto, son antiguos y, a la vez, profundamente vigentes los contenidos que originan las cavilaciones estéticas y promueven las experimentaciones artísticas de Sebastián Martínez. Uno de ellos, a decir del mismo artista, es la dualidad conformada por los conceptos de lo efímero y lo eterno, hondamente vinculados con la naturaleza de la materia y el tiempo (2016).

Las ideas de los presocráticos en la Antigüedad griega tomaron forma en su concepto de realidad primordial como expresión de una materia sempiterna. En el *Fedón* platónico, Sócrates reflexiona sobre los cuerpos efímeros sometidos a la temporalidad, mientras las almas de los hombres buenos, a su juicio, gozarían de la eternidad. Las cavilaciones aristotélicas se expandieron a partir de los conceptos del movimiento circular y las sustancias eternas. Mientras que la cuestión medieval, desarrollada también en parte del pensamiento de la Edad Moderna, se despliega en torno de la idea de *aeternitate mundi*, que no es ni de lejos la forma que hoy asume en una importante corriente del pensamiento moderno sobre lo efímero (Ferrater Mora, 2001).

Antes de ahora, estos temas tenían un tratamiento distinto. Se presumía la perdurabilidad o la eternidad de la materia, reconociéndose lo efímero

como propiedad de los cuerpos por su relación con el tiempo. Estas y otras nociones semejantes han fundamentado la civilización occidental y cristiana cuya existencia parecía duradera, incluso eterna, a la mirada de sus más representativos pensadores.

Fueron Marx y Engels, especialmente en el *Manifiesto del Partido Comunista* (1848), quienes caracterizaron la modernidad como la época en que “Todo lo sólido se desvanece en el aire: todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas” (Marx y Engels, citados por Berman, 2003).

Tanto las transformaciones que ha experimentado la modernidad a lo largo de los siglos XIX y XX, así como las diversas amenazas que se ciernen sobre la actualidad —acelerada y creciente concentración de la riqueza, los armamentos nucleares, la contaminación, el calentamiento global, el extractivismo—, son en realidad síntomas de esa gran crisis civilizatoria, tan lúcidamente analizada por pensadores como Bolívar Echeverría (2009), quien, a lo largo de más de dos décadas de trabajo sobre la crítica de la modernidad capitalista, demostró que sus padecimientos son catastróficos.

Estos problemas fatales, que gravitan profundamente sobre el presente, advierten una evidente crisis civilizatoria, inimaginable en los horizontes de posibilidad de épocas anteriores. Ahora, la sociedad planetaria y sus diversas formas de la vida son percibidos como realidades efímeras, amenazadas, frágiles que podrían desaparecer, en cualquier momento, a la manera de un *vanishing act*, cuando “todo lo sólido se desvanece en el aire”. El individuo contemporáneo las percibe como una evanescencia. El *Diccionario de la lengua española* (DLE) de la RAE afirma que la palabra “evanescencia” proviene de “evanescente” que, a su vez, define como:

1. f. Acción y efecto de evanescerse o esfumarse algo.
2. f. Cualidad y condición de lo que es evanescente (2017).

Tal parece que, bajo el concepto de evanescente, esta condición de la materia de esfumarse, estamos más bien ante una de las irrisorias certezas

que esgrime esta época tardía de la modernidad, cuando la fragilidad imprime su huella en las sociedades, los cuerpos y sus relaciones. Cuando “todo lo sagrado es profanado”, a decir de Marx y Engels.

Las mercancías se tornan obsoletas con una acelerada prisa que las devora, marcadas por los incesantes movimientos y giros del mercado, la moda o la obsolescencia programada que, juntos o por separado, despojan a los objetos de su valor de uso y los convierten en fetiches o valores de cambio.

Hasta los paisajes naturales se han transformado dramáticamente por las intervenciones humanas y el arrollador avance del progreso. Solo a modo de ejemplo, imaginemos aquellos barrancos de tosca y torpe pendiente de roca que se deslizan cercanos a los cauces de los ríos, laminando sus orillas, hoy han sido o serán prontamente devorados por la lógica del capital y el (ab)uso del suelo.

Evoquemos aquellas piedras instaladas desde tiempos inmemoriales en los cauces acuosos, a manera de tótems, que ahora (des)lucen cubiertas de plásticos y basura. Pensemos en la vida de los pájaros, las plantas y los animales que ya no son lo que fueron y que, probablemente, mañana ya no estarán en estos mismos lugares. Habrán desaparecido. Todos los elementos se muestran frágiles, fugaces, evanescentes.

Originado en una antigua cuestión filosófica que debate sobre lo efímero y lo eterno, pero sobre todo instalada en esta época de una modernidad tardía, emerge, a la manera de la cresta de un iceberg, el concepto de lo evanescente, transformado en una obra artística conjunta del coreógrafo Ernesto Ortiz (Esmeraldas, Ecuador, 1968) y el artista visual Sebastián Martínez (Cuenca, Ecuador, 1982).

Esta singular maquinación artística ideada por ambos construye una sugestiva y denodada forma de vincular la danza con la escultura, en una misma y única obra, presentada como un *site specific*, donde se funden la danza con la escultura, en una de las edificaciones patrimoniales de comienzos del siglo XX, que se destaca entre las más emblemáticas de El Barranco cuencano.

En efecto, el *site specific* en mención fue presentado en la antigua sede de la Escuela de Medicina, transformada luego en asiento de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Cuenca, ubicada junto al río Tomebamba y a su Barranco, portentosos elementos urbanos y arquitectónicos que otorgan señales de identidad a la ciudad donde viven y trabajan los artistas mencionados, ambos profesores e investigadores de la Universidad de Cuenca y su proyecto *Teoría de la Forma: estrategias artísticas y teóricas para la superación el canon posmoderno* (2017-2018).

Sebastián Martínez obtuvo su grado de arquitecto en la Universidad de Cuenca y una maestría en Artes en la misma institución. Él define su proceso artístico de la siguiente forma:

Asumo al arte como un ejercicio de exploración personal y cotidiana que permita sacar a flote simbolismos y significados ocultos que estén más allá de la materialidad o de lo visible del objeto artístico.

De manera recurrente en mi obra, consiente y a veces inconscientemente, juego con la confrontación de conceptos opuestos, buscando relaciones dialécticas que evidencien absurdos y fisuras que permitan ver y entrar en territorios que estén más allá de lo racional y de las lógicas euclidianas. Me interesan conceptos aparentemente simples que envuelven significados esenciales: lo tangible y lo intangible, la vida y la muerte, lo presente y lo ausente, lo efímero y lo eterno, lo cotidiano y lo insólito, el espacio que habitamos, etc.

Mi acercamiento al arte ha sido (en gran parte) de manera autodidacta, lo que me ha permitido ciertas libertades y la facilidad de no aferrarme a ninguna técnica en especial, es así como mis procesos creativos y de construcción estética se convierten en una suerte de experimentación lúdica de diferentes lenguajes (2016).

Martínez ensambló la forma plástica como una instalación de cuarenta objetos escultóricos con dimensiones de 20 x 20 cm, producidos con agua congelada (hielo) y piedra, materialmente unidos y plenamente integrados a la coreografía de Ortiz.

El agua y las piedras fueron tomadas por Martínez del cauce del río Tomebamba, cuyo curso fluye precisamente frente al sitio elegido para la instalación y escenificación de la obra. Río tutelar de la vida de este asentamiento urbano, tótem de la vida de tres culturas: la cañari, la inca y la mestiza.

Los materiales líquidos y sólidos se transfiguran en un *site specific*, denominado *Vanishing act*, que se presentó en el actual Museo Universitario, un lugar cuya selección no es casual.

La elección del lugar se justifica por la representatividad histórica de la edificación. Fue sede de las más importantes enseñanzas universitarias desde el siglo XIX, la salud y las bellas artes. También por las características arquitectónicas que posee, un extenso acceso flanqueado por una doble columnata ubicada en el ala este y en paralelo en el oeste del edificio, que delimita los jardines y las antiguas aulas universitarias.

Entonces, el lugar fue elegido con la finalidad de que la obra artística de danza-escultura establezca una relación dramática con el espacio, porque sus autores están seguros de que “Lo plástico está unido indisolublemente a la forma, tanto como aquello que confiere una forma como a la capacidad de tomar una forma; esto es, el proceso de formar y el resultado en la obra de arte” (Rojas, 2016, p. 5).

Los artistas se propusieron integrar la máquina danza con la máquina escultura, logrando un ensamblaje perfecto para explorar los límites del canon posmoderno, cuestionando “lo bonito, porque nunca es bello, no conmueve ni transforma”, al decir de Nietzsche, y superando el sometimiento del proceso artístico al azar o la casualidad, evidentes rasgos estilísticos del mencionado paradigma.

Ellos, Ortiz y Martínez, han asumido la Teoría de la Forma enunciada por Carlos Rojas, porque conciben:

Lo plástico como ejercicio de una técnica, como una tecnología, que ya no se queda en las habilidades y destrezas manuales del artista para moldear un material, sino que tienen que avanzar al uso de una

determinada tecnología, aquella que exija la obra, de la manera más rigurosa posible. El arte como una permanente negociación con la técnica; y más aún, el arte como técnica (Rojas, 2016, p. 6).

Es que, sin duda, el rigor no es ni ha sido patrimonio de la ciencia y la filosofía, sino que es parte sustantiva de la producción artística, aunque esté tan devaluado en muchos de los actos que presumen de tales. E incluso porque ellos —Ortiz y Martínez— asumen que “el contenido solo tiene sentido en la medida en que adquiere una forma” (Rojas, 2016, p. 7), porque “lo plástico (está) referido tanto al proceso como al resultado; por lo tanto, no solo la expresión de una serie de conceptos cuya realización carezca más o menos de importancia como en el caso de la posmodernidad; y más aún, en donde la obra de arte terminada —real o virtual— se sostenga por sí misma” (2016, p. 6).

Así, pues, a nuestro juicio, el contenido de este acto evanescente se revela trascendente. Asume con entereza una de las tragedias de esta época que nos embargan. Una civilización amenazada por una crisis en todos los órdenes que la constituyen. Todas las expresiones de la vida pueden desaparecer, desvanecerse, aunque sus orígenes ancestrales, modernos y universales, merezcan otra oportunidad para existir, por supuesto, con otras formas.

La afirmación de Marx y Engels, a mediados del siglo XIX, de que “Todo lo sólido se desvanece en el aire: todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas” (citados por Berman, 2003), adquiere una vigencia irrefutable, en el atardecer de la modernidad.

De modo que, seres humanos, cuerpos individuales y sociales, animales, aves, paisajes, artes, pensamiento, ciencias, tecnologías, es decir, todo cuanto nos ha dotado de una forma civilizatoria, puede desvanecerse, evaporarse, desaparecer, en un solo acto trágico.

El diálogo de la máquina danza con la máquina escultura en un *site specific* revela a los espectadores esa amenazante desaparición que nos asedia, tanto en los órdenes subjetivos de las relaciones interpersonales

cada vez más efímeras y frágiles, cuanto en los regímenes que dan forma a lo social o colectivo, porque la vida humana y hasta sus relaciones interpersonales han sido sometidas a una dominación sostenida y perversa por la lógica de las máquinas de control.

El acto evanescente de la máquina simbólica producida por Martínez y Ortiz puede interpretarse entonces como un símbolo del desvanecimiento de una totalización civilizatoria, donde los cuerpos y las cosas presentes, aquí y ahora, son efímeros sin duda pero, además, están desapareciendo por la intervención fatídica de las fuerzas que niegan la vida, a la manera de la figura del *Angelus Novus* (1920), representada en la acuarela de Paul Klee, imaginada por su autor como alegoría de la disolución del todo en la nada y que Walter Benjamin retomara en sus *Tesis sobre la filosofía de la Historia* (1940) para reflexionar sobre ese “progreso” que destruye, aniquila o devora cuanto encuentra a su paso, anunciando una catástrofe interminable. Recordemos el célebre párrafo de Benjamin:

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa a un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad (2008, p. 310).

También Giorgio Agamben, en uno de sus más lúcidos trabajos, *El ángel melancólico*, parte sustantiva de *El hombre sin contenido*, ha interpretado la famosa acuarela de Klee como un símbolo del hombre moderno que no encuentra su lugar en la historia (2005, p. 174).

Tragedia de la modernidad tardía, el conflicto histórico entre pasado, presente y futuro, que el arte intenta resolver, no tanto para promover una apropiación de la tradición histórica, sino con miras a que el hombre encuentre su extraviado lugar en la historia.

Lúcida concepción metafísica la de los dos filósofos que sustentan este ejercicio de interpretación de las exploraciones artísticas de Martínez, quien nos invita, tanto en esta como en otras similares producidas con anterioridad (2016), a mirar aquello que está más allá de las apariencias, lo que subyace. Lo que está oculto.

La obra de arte provoca una aproximación a esas relaciones dialécticas que marcan a los seres y a los acontecimientos, pero que la mirada oprimida de la multitud, sometida por la biopolítica, no alcanza a vislumbrar, sumida como está en ese tráfago que la esclaviza, reduciéndola a una mercancía más, mero objeto de una macabra utilización de la potencia de sus vidas.

Por ello, las preguntas que produce Martínez con su obra suscitan un intervalo en ese tráfago sombrío de la cotidianidad actual y propician otra forma de mirar el mundo. Nos convocan a ingresar en el tiempo de una contemplación estética no catártica, sino hermenéutica, aquella que cuestiona el devenir de la vida presente, ahora cuando ha sido sometida a esa evanescencia y fragilidad que destruyen la posibilidad de toda permanencia presente y futura.

2.4. Relación solidaria danza-escultura en una experiencia artística: coloquio con el coreógrafo ecuatoriano Ernesto Ortiz

Sebastián Martínez Roldán

2.4.1. Resumen

Mediante un coloquio con el bailarín, coreógrafo, crítico y docente ecuatoriano Ernesto Ortiz, se abordan elementos de la Teoría de la Forma (desde la perspectiva del autor Carlos Rojas), acerca de un proceso de creación solidaria danza-escultura inspirado en una propuesta plástica en hielo de Sebastián Martínez. A través del análisis de los bocetos y de una reflexión narrativa en torno al proceso, se esbozan tácticas para la superación de lo posmoderno en la creación artística.

Palabras clave: Ernesto Ortiz, Sebastián Martínez, Teoría de la Forma, creación danza-escultura.

2.4.2. Contextualización

Esbozar teorías, estrategias y procesos que marquen un camino hacia la superación del canon posmoderno dentro de las artes constituye uno de los principales objetivos de un programa de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca (Ecuador), en cuyo contexto tuvo lugar la entrevista objeto de las presentes páginas.

Ernesto Ortiz (Esmeraldas, 1968) es un coreógrafo de amplia trayectoria docente y artística, profesor titular de la misma universidad, que ofreció una colaboración dentro del programa científico-creativo de referencia. A una instalación nuestra de cuarenta objetos de hielo y piedra (materialmente unidos), Ortiz integró una coreografía, para el logro de una propuesta estética particular. La obra resultante, titulada *Vanishing act*, se presentó en Cuenca en diciembre de 2017.

Más adelante, a propósito de esta colaboración previa, se produjo la entrevista que se presenta. Tuvo lugar el miércoles 21 de marzo de 2018 en la Facultad de Artes, alrededor de las 3:20 pm. Conviene apuntar que se desarrolló en relación con una ponencia sobre la forma plástica de un autor de la propia universidad (Rojas, 2016). En esta entrevista, las reflexiones se integran, sin duda alguna, al corpus teórico que este bailarín, coreógrafo, crítico y docente ha ido comunicando en distintos momentos y circunstancias (Ortiz, 2014 y 2015; Mora, 2015).

La edición y presentación del material parte de un modelo de documentación narrativa recientemente propuesto para el ámbito de las experiencias de creación artística, en que se maneja la tríada “contextualización, narrativa y crítica” (Moya y Choin, 2017), a la cual se ha sustituido la sección de narrativa por la de entrevista, previa consulta con los autores de la mencionada propuesta metodológica. (Las intervenciones del autor-entrevistador se marcan siempre en cursivas).

2.4.3. Entrevista

En una ponencia que ya conoces sobre Teoría de la Forma, Carlos Rojas expresa que “Lo plástico está unido indisolublemente a la forma, tanto como aquello que confiere una forma como a la capacidad de tomar una forma; esto es, el proceso de formar y el resultado en la obra de arte” (2016, p. 5). ¿Qué opinas al respecto?

Pienso que... hilos, ganchos, piedras o agua tienen la capacidad de tomar una forma; sobre todo el agua. Tú intervienes el agua, la haces hielo, pero la modificas, además, con la organización de las piedras, ahora esa capacidad de tomar forma que tienen el agua y las piedras es el proceso de formar, y el resultado de la obra de arte, entonces la forma agua y la forma piedra, se transforma en otra cosa que no es ninguna de las dos que constituye la obra de arte.

Eso a la vez las convierte en forma plástica a las dos: esa es la transformación.

Exacto, esa es la transfiguración. El segundo postulado del mismo Rojas expresa que “Lo plástico como ejercicio de una técnica, como una tecnología, que ya no se queda en las habilidades y destrezas manuales del artista para moldear un material, sino que tienen que avanzar al uso de una determinada tecnología, aquella que exija la obra, de la manera más rigurosa posible. El arte como una permanente negociación con la técnica; y más aún, el arte como técnica” (2016, p. 6).

Con este también conecta, porque sí: tú decides que vas a transformar el hielo y vas a organizar las piedras de una manera en particular, pero eso tiene que ver con que ya lo probaste muchas veces antes, ¿cierto?, y que decidiste que ese formato de cubo de 15x20 o de 20x20 era el que necesitabas, y no un círculo de 40 de radio, o de 30 de radio, sino el cubo con esquinas redondeadas de 20x20, porque en ese encontrabas la forma en la que tu técnica iba más allá de una técnica y se convertía en una pieza artística. Porque ya antes probaste; hiciste todas las pruebas. Entonces, con esto también conectas perfectamente.

Además, te tomaste el trabajo de ser muy riguroso; es decir, tú dijiste: voy a depurar, porque al principio, seguramente —pregunto—, ¿el tamaño era muy grande?, ¿no te alcanzaba?, qué sé yo: tú definiste que era ese formato y no otro, que era un cuadrado y no otro, para esa obra en particular. ¿Y por qué piedras, en lugar de moscas? ¿Por qué piedras, en lugar de aserrín? ¿Por qué las piedras del río...? Las piedras del río porque estaban en conexión con el espacio, qué sé yo: todo eso entra dentro de esa rigurosidad de la decisión.

El tercer punto de este texto de Rojas expresa: “Lo plástico referido tanto al proceso como al resultado; por lo tanto, no solo la expresión de una serie de conceptos cuya realización carezca más o menos de importancia como en el caso de la posmodernidad; y más aún, en donde la obra de arte terminada —real o virtual— se sostenga por sí misma” (2016, p. 6). De alguna manera, esto se conecta también con lo tuyo, porque al entrar nosotros en la conversación de la obra, o sea, para la colaboración, ahí es donde hacemos o intentamos hacer un salto cualitativo que vaya más

allá de lo posmoderno, porque lo posmoderno sería solamente poner las piedras; así, las piedras dentro del hielo, porque quedan chéveres, o porque azorosamente tú decidiste agua y hielo sin pensarlo... No. Detrás hubo una decisión consciente: ¿por qué? Primero, porque es un *site specific*, porque estábamos trabajando, teníamos que relacionarnos con el espacio. Cuando tú fuiste a estudiar el espacio, encontraste que había piedra en el piso, piedra en la pared, o sea, el elemento duro; no había cómo destruirlo ni tomarlo de ahí mismo, porque es un lugar patrimonial. Entonces, lo que hiciste fue resolver con las piedras que están justo al frente, que son las del río, y el agua era el agua del río, ¿cierto?

¿Por qué el agua? ¿Por qué el hielo? ¿Por qué no el agua líquida? Porque el hielo se deslía, y eso entra en relación con el acto evanescente del que se trata la obra de danza, que es *desaparecer*, pero para desaparecer primero hay que estar presente; entonces el hielo primero está presente constituyendo la forma, y luego esa forma desaparece, se deslía, se desvanece; y en ese sentido nosotros construimos una relación de máquina y máquina: la máquina danza con la máquina escultura; se relacionan los dos procesos y por eso estamos yendo más allá de lo posmoderno, porque lo posmoderno sería solamente ponerlo porque queda bonito o porque azorosamente decidimos ponerlo así.

Nosotros reforzamos el discurso del acto evanescente, de la *forma danza* con la *forma evanescente* que toma el agua o del hielo cuando se convierte en agua... ¿Y por qué la piedra? Porque aun cuando en la danza se buscaba el desvanecimiento, para que algo pueda desvanecerse primero tiene que estar presente; tiene que estar ese cuerpo ahí: para mí era como que las piedras son el cuerpo; el cuerpo siempre va a estar; y la danza es el agua, porque la danza se deja ver, pero al final se va, desaparece. El acto evanescente. La danza es completamente efímera y evanescente: no la viste; te diste la vuelta y lo que pasó ya no lo viste, ¿cierto? Regresas a ver el celular y ya no está; pero si regresas a ver el cuerpo, todavía está ahí; yo puedo dejar de ver el agua, pero la piedra se queda ahí.

Rojas expresa varios postulados interesantes. En ellos hace referencia al cuidado de la forma, a la forma y a su capacidad de dar y recibir una forma, incluso al cuidado de la forma del contenido tanto como al de la expresión (2016, pp. 6-7). Tú conoces estos postulados. ¿Cómo relacionarlos?

El agua tú la puedes poner líquida, gaseosa o sólida, ¿cierto? ¿Por qué escoges que sea sólida? O que se diluya... Y es que tú podrías hacer hasta una instalación con agua pura. Ahí se conecta con la forma del arte, desde la óptica en que “el contenido solo tiene sentido en la medida en que adquiere una forma” (Rojas, 2016, p. 7). En la forma que adquirió la instalación, además, tuvo que ver el cómo se instaló, porque no es que la pusiste en cualquier parte. Nosotros fuimos, charlamos, vimos la dimensión del espacio, dijimos: no pueden estar atrás; no pueden estar al medio; tienen que estar delante, porque constituyen un entramado que permite, primero, dar una profundidad mayor que la dada por el espacio que es este pasillo.



Vanishing act de Ernesto Ortiz, 15 de diciembre de 2017. Fotografía: Santiago Escobar.

Es que la danza se construye no en un sentido más del volumen, sino en un sentido más de la perspectiva de la mirada del público; entonces, al tomar la decisión de poner unas piezas delante y en distintos niveles —no solamente como adorno en una esquina, como habíamos pensado en un principio, sino como “estorbando” la vista, que no era estorbar: era componer la vista del espectador—, se estaba conformando la perspectiva que tenía el espectador; el hielo y las figuras eran parte de la composición visual. Todo esto es como la depuración de la tecné.

Yo creo que fuimos rigurosos en cuidar la forma, porque nos fuimos a estudiar, luego hablamos, yo te conté de qué se trataba, etc. Yo vi otra de tus obras, pero vi esa y dije “¡esa!” Y por algo fue, ¿no? Tú has hecho otras cosas, y ese día en que te dije “trabajemos”, yo vi lo demás, pero me decidí por esto.

Vengo trabajando desde hace años en el proceso de desmaterialización y tal vez mis obras que viste fueron precisamente esas. Yo había estado ocupado por un buen tiempo en crear formas que luego desaparecieran, se esfumaran, se diluyeran. Me gusta lo efímero de ese proceso, que contiene distintos momentos: hay un auge y una decadencia antes de la desaparición. Más adelante, cuando me integré al programa de investigación, estaba interesado en la recomposición de las formas, y en una práctica japonesa (kintsukuroi) mediante la cual se recomponen piezas de cerámica, utilizando materiales preciosos como el oro, en uniones que resultan obvias, con la concepción de que el objeto logrado sea mejor que el original o que su versión previa. La forma resultante es una “nueva forma”: es la forma, pero no la original; es una transformación metamórfica... Aquí puedes ver algunas imágenes bien ilustrativas...

Esto es una transformación “frankensteiniiana”. Se ve el pegado de las partes y, además, el objeto está construido con distintas partes, de distintas fuentes; realmente se produce uno nuevo...

Mira estas fotografías de un ejercicio mío de equilibrio de rocas: estos son ejercicios hechos solo con gravedad, sin ningún aglutinante. Me interesaba esa tensión que se crea entre los objetos que, a su vez, crean un todo distinto. Cuando me hiciste la propuesta de la colaboración, mi primera exploración fue con una piedra rota que la “recompuse” usando agua congelada.



Experimentación formal con rocas y gravedad, 2016. Fotografía: Sebastián Martínez.

Todo esto es sobre el tercer punto de Rojas (Teoría de la Forma), referido al paso de la técnica a la obra de arte —porque todo esto es el proceso de convertir una cosa en una obra de arte—, al momento en el que pones algo dentro de un discurso; pero eso solo fue después de que hiciste un montón de pruebas.

Sí. A la vez comencé a leer sobre lo que tú hablas en tus obras: sobre el movimiento.

Es que tiene mucho que ver, y es chévere que aparezca de nuevo la certeza de que tiene mucho que ver, porque cuando yo empecé a coreografiar, empecé con un objetivo de una búsqueda claramente física, corporal, que tenía que ver con cómo se tiene que entrenar el cuerpo para bailar en un lugar que no es la sala, no es el piso de la sala, que tiene unas características, sino que es un lugar nada teatral, que presenta una dureza, como esa piedra del pasillo. Solo después de muchos meses de trabajar, de investigar, aparece el tema de la obra, que es la evanescencia. ¿Ves cómo andamos por caminos paralelos? Tú en lo tuyo; yo en lo mío.

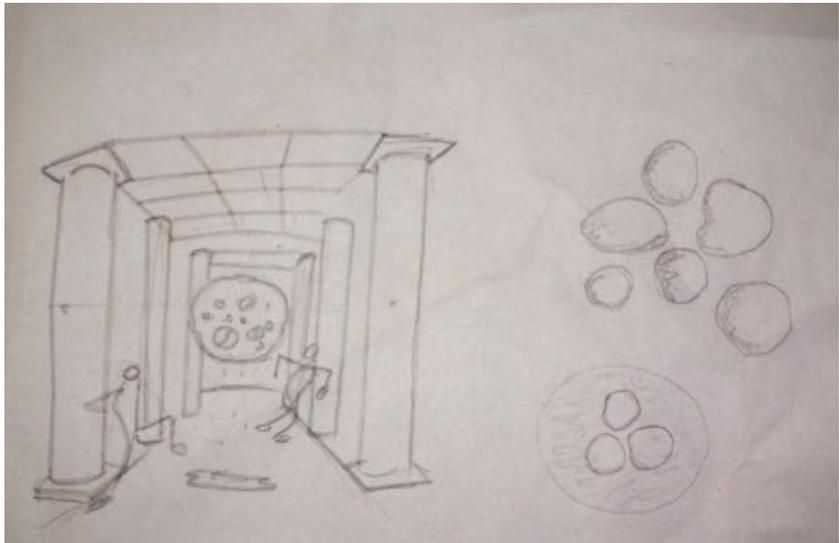
Sí. No es que desde un principio se supiera que el tema era el de la evanescencia...

¡No! Es un proceso; al principio yo no sabía que era eso. Un día aparece la información y empiezo a trabajar sobre el tema; pero primero sobre la base de un proceso técnico muy largo, y entonces lo técnico empieza a transformarse en artístico, porque entra el eje que empieza a articular toda esa práctica y que supera a la solamente formal.

Mira estos bocetos. Mi intención aquí era que la instalación no fuese meramente decorativa, y buscaba la forma en que la obra pudiera coincidir con tu discurso de composición coreográfica. Me preguntaba: ¿cómo puede danzar la obra? Y estos resultaron ser los primeros bocetos que hice. Al principio tenía la idea de hacer un solo objeto grande...

... que fue el primero que me contaste...

Exacto. Los bocetos demuestran que yo entonces aspiraba a un objeto grande que, en medio del espacio, visualizara a los bailarines que estaban alrededor del charco, y que improvisaban con el proceso de desmaterialización de la obra. Qué sé yo... Pensaba, por ejemplo, que, si se caía una piedra, esta marcaría el inicio de una "frase de danza".



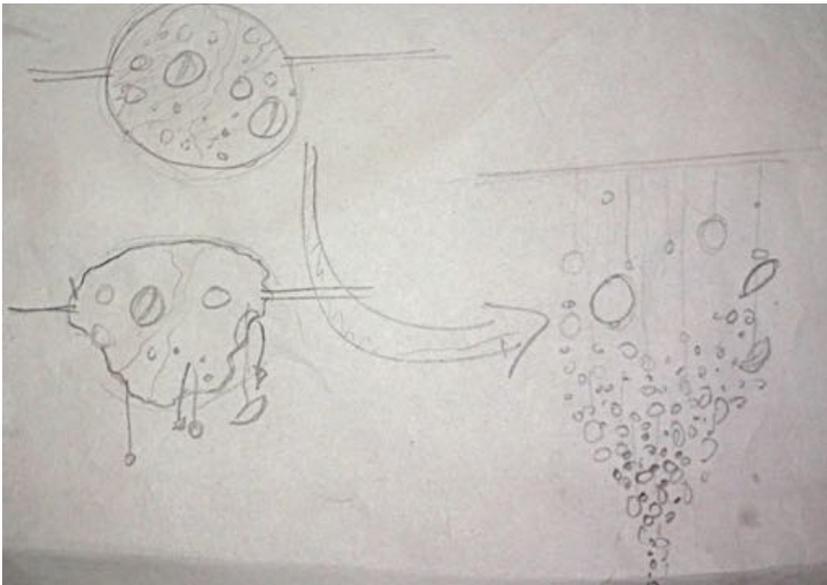
Primer boceto de la instalación para la obra *Vanishing act*, 2017.

Y ahí hay un acto posmoderno, en esa primera propuesta, porque hubiéramos estado ceñidos o tejidos por el azar, que es un primer paso; y está bien, pero se buscaba superar eso.

Es lo que yo alguna vez señalaba: nosotros, como artistas, necesariamente partimos desde un discurso posmoderno...

A mí me sirve como lugar de exploración, pero después, yo trato de construir algo con eso y, claro, de ahí, ¿qué? Y todas esas primeras ideas que van evolucionando son el desarrollo de tu técnica, y la superación de tu técnica para convertirse en obra de arte.

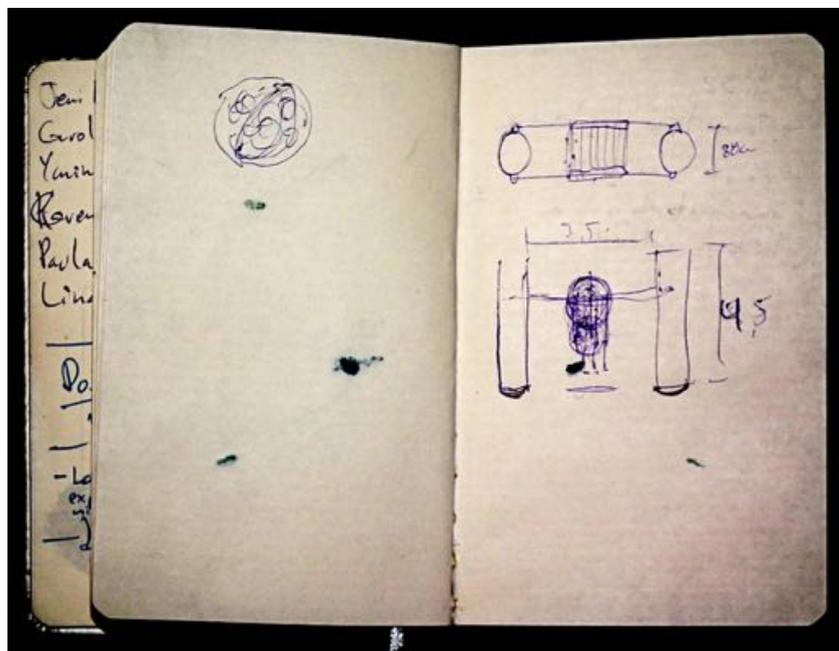
Mira el segundo boceto. Aquí ya tenía más clara la idea a la que quería llegar. Pensaba condensar y aprovechar el movimiento del objeto, y visualizaba cómo podría ir deshaciéndose y convirtiéndose en otra cosa distinta, como una instalación distinta, sin agua, que presentara las piedras suspendidas.



Segundo boceto para Vanishing act, donde se plantea la posibilidad de transformación de la obra, 2017.

Por lo menos, aquí ya estaban la forma circular y las piedras, pero aquí también queda la información de lo que se hizo después, que fue colgar distintos objetos y de distintos tamaños y profundidades.

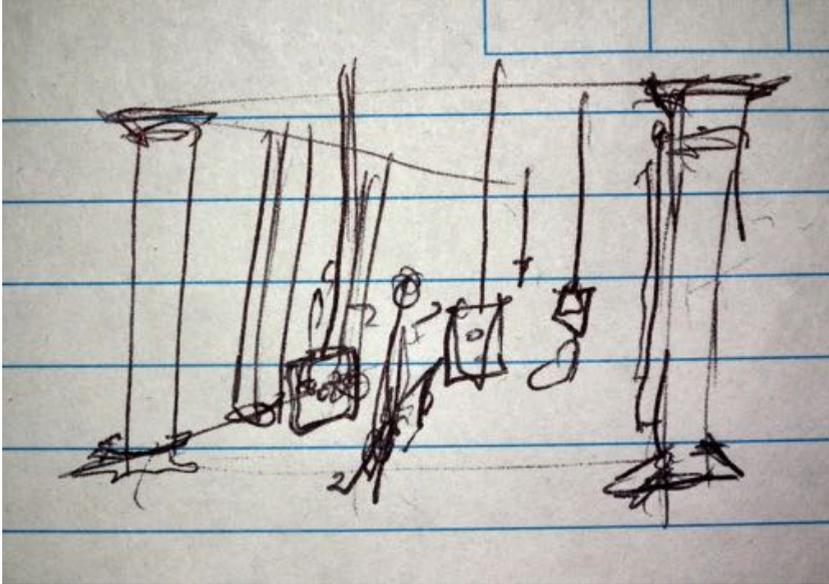
El tercer boceto fue cuando se produjo el primer acercamiento al espacio donde se iba a realizar la obra. Hice el levantamiento con medidas, y pude ver las características y las posibles soluciones técnicas para la instalación de la obra. Encontré que las columnas tenían unas anclas metálicas que imaginé podrían servir para tensar los cables estructurantes, y además, aquí ya pensé en dos bloques, en una profundidad.



Tercer boceto, se definen las primeras medidas reales de acuerdo al espacio donde se iba a instalar la obra, 2017.

Este acercamiento al espacio real me sugirió que la primera propuesta de un solo objeto no iba a funcionar, y que lo mejor para las intenciones, tanto tuyas como mías, sería tener varios objetos dispuestos en un área importante del espacio.

Viendo el cuarto boceto ya se reconoce la propuesta que después en verdad se hizo. ¿Cuándo hiciste el traslado de lo circular hacia la forma rectangular y por qué?



Cuarto boceto para Vanishing act, ya se visualiza la forma de la instalación final, 2017.

Hay que considerar que las piedras del río, por su origen, son redondas, y quise que resaltaran más poniéndolas en un contenedor rectangular. Así ganaba contraste. Además, resulta que el efecto de deshielo funciona diferente en una forma y en otra. El efecto que yo quería conseguir era el de una suerte de cortina de gotas. Con la forma redonda el efecto resultaba distinto: el efecto se concentraba en un solo punto, y eso impedía conseguir el anhelado efecto de cortina de gotas.

Es claro que reflexionamos así ahora, viendo los diseños que están ahí, pero pienso que esto solo se consigue después de haber creado y no antes. Considero que el acto creativo, de alguna manera, lo planificamos, pero en ocasiones sucede instintivamente, y lo que uno después ve, piensa y

reflexiona sobre eso es lo válido. Entonces nos preguntamos por qué esta particular disposición de las piedras en cada uno de los bloques, cuál fue la decisión racional y sensorial que hiciste para construir esos patrones. A mí se me antojaban muchas de esas disposiciones superdancísticas y me decía: aquí el *man* ha estado bailando. No porque estabas copiando las formas de la danza, sino porque había una sensación de movimiento en lo que tú estabas haciendo; porque, de todas maneras, estabas trabajando con danza. Esto me resulta mucho más claro en estas disposiciones, porque estas, espacialmente, aparecen en la danza; estos círculos mantienen patrones de movimiento que se podrían traducir en mapas y en partituras de coreografías: ritmo, pausa, silencio, movimiento, separación, aglutinamiento... Están todas esas cosas que también guardan relación con las partituras corporales de la obra: tampoco es tan gratuito. Desde ahí se puede reflexionar y teorizar sobre cómo las estructuras de las formas de las piedras entran en relación con la danza misma; es decir, se podría analizar la obra y relacionarla con las formas propuestas en los cubos; por ejemplo, decir que en el minuto tal se relaciona con tal forma; y a su vez este ejercicio te permitirá ver de manera distinta cómo se inserta una obra dentro de otra obra.

2.4.4. Crítica

En el diálogo se han establecido distintos puntos de coincidencia con la Teoría de la Forma plástica propuesta por Carlos Rojas, a partir de tres tiempos importantes en el proceso de creación de la instalación propuesta: el desarrollo de la *tecné*, la definición de la propuesta y la revisión crítica de los resultados estéticos.

Determinados aspectos contribuyen a establecer el proceso de producción creativa y la construcción del discurso conceptual, entendido dicho proceso como una malla de momentos no lineales, como una construcción transversal en que distintos aspectos se desarrollan paralelamente.

El proceso creativo, tanto de la danza como de la propuesta escultórica, parte de la experimentación con lo material y su plasticidad, mediante

diversos ejercicios que exploran de manera empírica e instintiva los aspectos formales de la obra: texturas, volumen, contraste, ritmos, lenguajes, movimiento, etc. Este “momento” se caracteriza por el desarrollo de la *tecné*, y constituye un punto de partida para construir el discurso creativo y desarrollar el tema de la propuesta.

De esta manera, cuerpo, piedras, agua, aserrín... devienen una *tecné* que, por sus características, podría en sí misma considerarse posmoderna, pero que en la propuesta analizada va más allá de esa condición.

Ernesto Ortiz realiza una comparación estética, más allá de dos obras, para centrar los procesos creativos que, tanto en la danza como en la instalación artística, se convierten en el espacio de exploración material y formal donde condensar propuestas estéticas en consonancia con uno o varios contenidos. Logra encontrar los puntos en que las dos obras dialogan, y esbozar los lineamientos para establecer las concordancias que estos lenguajes poseen.

Más allá de eso, establece los puntos de concordancia con los postulados de la forma plástica de Rojas, a la vez que desarrolla una narrativa estética y un análisis crítico sobre sus perspectivas, luego de la experiencia de creación conjunta.

Hace medio siglo, Robert Morris presentaba las premisas de la “antiforma” con estas palabras:

Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work's refusal to continue estheticizing the form by dealing with it as a prescribed end (1968)¹.

¹ “El cambio es aceptado y la indeterminación es implícita, ya que el reemplazo dará como resultado otra configuración. El desenganchamiento con formas perdurables preconcebidas y órdenes de cosas es una afirmación positiva. Es parte de la negativa del trabajo a continuar estetizando la forma, al tratarla como un fin prescrito” (La traducción es nuestra: PSMR).

Así, en detrimento de la forma, se concedía mayor importancia al proceso y a lo indeterminado. Estos postulados se convirtieron en canon, y medio siglo después, siguen promoviendo debates, mas no de la forma artística como tal. Ortiz no niega esta realidad, pero la sitúa como lugar de experimentación estética y no como fin mismo del arte. Ortiz se pregunta: “¿y qué pasa después?” Entonces, es necesario pensar en todo esto: ¿qué hacer con toda esa técnica desarrollada?, ¿de qué nos habla esa técnica?, ¿cuáles formas conceptuales y materiales sugiere...? Sin tales reflexiones el gesto artístico quedaría en eso, en gesto, en un proceso que al final resultaría terreno infértil, desprovisto de su corporalidad.

CAPÍTULO III

SALA DE ESPERA, UNA PROPUESTA DE CREACIÓN Y PRODUCCIÓN COMPARTIDA A PARTIR DEL LENGUAJE COMBINADO

Cristina Bustos

Todo proceso de investigación y de creación alberga dentro de sí una infinidad de asunciones y de elementos imponderables, que exigen un esfuerzo particular de quien procede a analizarlos y sistematizarlos, teniendo en cuenta que cualquier comprensión que pueda generar un proceso de creación ocurre como resultado del camino recorrido y no solamente de los resultados obtenidos al final del proceso.

Sala de espera uno de los productos del proyecto de investigación, creación y producción de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, denominado *Nuevas estéticas desde América Latina*, desarrollado por la magíster Cristina Bustos y el magíster Geovanny Calle; es una investigación que propone transgredir la forma convencional multidisciplinar, en pos de construir una máquina estética abstracta, generada a través del diálogo entre lenguajes artísticos, que confluyen hacia un mismo fin sinestético. Rojas escribe al respecto: “Como tú y como yo, el teatro (escena) tiene que volverse otro para ser él mismo. La máquina teatral, funcionando como disposición y como dispositivo. La Forma Teatro absorbe las otras formas dentro de su dispositivo” (2014, p. 2).

Como bailarina mi material sensible es la danza y el movimiento, pero no recurrí únicamente a ella porque en ese momento me encontraba demasiado quieta, sentía que no me movía y esa sensación propagó en mí

un interés por otro material sensible, la escultura. Yo me sentía escultura. Tenía una necesidad por moverme, pero no podía hacerlo. Me encontraba en un estado de estatismo. En una espera permanente siempre de algo o de alguien y eso me mantenía demasiado quieta. Miré en la escultura un canal de comunicación que me permita hacer evidente esta sensación y en el lenguaje combinado una alternativa de creación y expresión.

¿Cómo traducir un cuerpo expectante, un cuerpo en quietud, una ansiedad interna por el movimiento, un cuerpo presente pero ausente? Este proyecto se estableció como una resistencia a la quietud y a la inmovilidad del ser humano contemporáneo. Se proyectó como un montaje coreográfico cuyo elemento principal sería el cuerpo y su textualidad. Para esto utilizamos la escultura como elemento simbólico y visual principal, y la danza como la técnica corporal y expresiva capaz de generar formas y contenidos. El hecho de recurrir al diálogo y reflexión continuos nos permitió compartir referentes, conceptos e ideas, con el objetivo de llegar a una concreción con respecto a la temática de la espera, tanto a nivel teórico-conceptual, como a nivel estético.

Este proceso nos permitió desarrollar otra sensibilidad y reconocer esa quietud en el ser y en el cuerpo, desde otros espacios de reflexión y de acción. Nos alejamos de lo efímera que puede llegar a ser la experiencia del movimiento y nos dejamos seducir por la sensación de permanencia en el tiempo que le entregaba el objeto escultórico al cuerpo. Además, las sensaciones que nos aportaban la escultura y la danza juntas dialogaban directamente con la temática que decidimos trabajar, la espera. Pensamos también en el fenómeno de la descomposición que causa la espera. La descomposición de la personalidad, la descomposición del cuerpo, la del ser. A tal punto que se vuelve una presencia expectante del flujo y de la vida activa y se convierte en un cuerpo enfermo, atrofiado y cansado, que deja de ser sustancia, vida, energía vibrante y ruidosa, para pasar a ser un ente inerte, contemplativo y silencioso.

Los participantes de esta experiencia, tanto desde la danza como desde la escultura y la música, retornamos a nuestros espacios disciplinarios corrientes de ejercicio creativo, enriquecidos por una percepción de nuestras disciplinas que solo es posible desde la perspectiva particular que nos brinda el ejercicio de encuentro combinatorio con las otras. Rojas

(2014) escribe: “La FTC [Forma Teatro Caníbal] hecha de conexiones parciales, en donde fragmentos de la obra viajan hacia otros lugares de la misma obra o fuera de ella, transformándose en otra cosa” (p. 3). Esta tendencia compositiva nos brinda una posibilidad de autorreconocimiento, a partir del otro, otras materialidades, otras dinámicas que nos transforman. La combinación y la colaboración entre las artes amplían, profundizan y cambian los métodos de composición. Le entregan vitalidad a cada área artística y les permite accionar como un canal de expresión estética y conceptual.

El lenguaje combinado, al no ser hermético ni estático, no es un ente monolítico inalterable en el trayecto de una obra, sino que debe ser entendido como un proceso en el cual, sobre las fronteras se dan flujos de doble vía, así como el surgimiento de estados especiales de hibridez. En nuestro caso, diríamos que la obra se configura por un tejido de momentos entre los cuales se cuentan dinámicas generadas desde la danza hacia la escultura, dinámicas en el sentido contrario, momentos de hibridez, así como también trayectos en los cuales las disciplinas se mantienen independientes. Esta diversidad de circunstancias disciplinarias procura una gran riqueza textual a las obras de lenguajes combinados que producen una dinámica intensa alrededor de los límites, haciéndolos evidentes en unas ocasiones y diluyéndolos en otras.

En el caso de la danza, por ejemplo, revelan otras formas de narrar con el cuerpo. Asimismo, la escultura y sus formas proveen a la obra de una materialidad poética, donde la espera es tratada a partir de imágenes transfiguradas y simbólicas. El movimiento de los cuerpos en el espacio genera varias atmósferas y estados que llevan al espectador a transitar por cada una de ellas y involucrarse en cada una de las presencias. Los músicos en vivo aportaron energía, y en conjunto con el movimiento y las dinámicas espaciales desarrolladas por los bailarines, acrecentó y añadió sorpresa a lo que sucede durante el desarrollo de la obra.

Por otra parte, asimismo es posible profundizar en el entendimiento que los modos de expresar, de interpretar y de concebir un proceso creativo, no se encuentran arraigados en una sola disciplina o técnica específica aislada de las demás disciplinas o lenguajes; al contrario, estos se

interrelacionan ampliando los horizontes creativos y sus fronteras. En *Sala de espera*, los cuerpos en movimiento ingresaban en la presencia escultórica y la transformaban. La presencia de los cuerpos sonoros cruzaba sus límites con la presencia de las máquinas de escribir como elementos no cotidianos a la ejecución musical, siendo actores inmersos en la escena, más que solamente ejecutantes. Los cuerpos estáticos entre las esculturas jugaban con los límites entre lo material y lo inmaterial, y experimentaban la quietud impuesta construyendo una imagen híbrida de seres inertes y vivientes. El material escultórico colocado sobre los cuerpos de los bailarines provocaba imágenes ambiguas entre el material mineral o sintético y el cuerpo vivo, entre el objeto y el ser humano.

Durante todo el proceso de creación, el entendimiento del cuerpo se dio como desde la multiplicidad: todo en sí era un cuerpo. La danza, la escultura, la música, la instalación lumínica, cada instrumento musical construido para la obra constituyeron un cuerpo. Por ello, no podemos hablar de una percepción por separado o dentro de una especificidad. La percepción de cuerpo en nuestro proceso no estaba dirigida hacia una técnica o herramienta en particular sino hacia un conglomerado de estas. La danza no se dividía de la escultura, ni la escultura de la música, todos éramos un cuerpo, un cuerpo que hablaba metafórica y simbólicamente de la espera y sus traducciones en forma, movimiento y sonido. El cuerpo físico, el cuerpo material y el cuerpo sonoro dialogaron durante el proceso y se encontraron compartiendo espacio-tiempo en una resolución escénica que no pudo transmutar las artes particulares, la danza siguió siendo danza, la escultura siguió siendo escultura, sin embargo, en esa individualidad se trastocaban, dialogaban y coincidían en ese único particular y englobalizador fenómeno denominado obra.

3.1. El fenómeno de la transfiguración en un proceso de creación escénica

Transfiguración, ¿a qué nos referimos con esta expresión? Para responder esta pregunta recurriré a la definición que hace Carlos Rojas al respecto, quien explica:

Transfiguración es el paso de una figura de un campo marcado a otro campo marcado; por lo tanto, lo que expresa y representa cambia radicalmente; su “esencia” se modifica y una figura se convierte en otra cosa. Su forma visual puede permanecer sin modificaciones o alterarse radicalmente (2016, p. 1).

Cuando hablamos de creación, es inevitable hablar de transfiguración, pues esta es inherente a la práctica artística, en la cual nos enfrentamos constantemente a formas dadas y en nuestro gesto creativo buscamos generar otras nuevas. Por ello, es este el fenómeno sobre el cual me propuse observar y escogí como mi territorio observable un proceso creativo que generó una puesta en escena a partir de la danza contemporánea y trabajar sobre la superposición de formas múltiples, a través de la danza, el cuerpo, el movimiento, la música, la pintura y el audiovisual.

Como entrada teórica principal recurrí a la definición que hace Rojas con respecto a la forma como un ejercicio de distinción, quien expresa que:

Todo es forma, en cuanto todo es efecto del paso de la in-distinción a la distinción... La *FORMA* con mayúscula vendría a ser el principio generador, la forma amorfa o embrionaria y la *forma con minúscula* vendría a ser los resultados tras el proceso de distinción, es decir la nueva forma. El paso de la in-distinción a la distinción es la formación de un espacio-tiempo, de un mundo dado. Por lo tanto, solo hay distinción en donde hay espacio y tiempo, el momento en que estos desaparecen, estaríamos de regreso a la in-distinción. El mundo en sí mismo es una *FORMA*. Una *FORMA* que sostiene aquel espacio y tiempo y que a través del juego de las distinciones se llena de formas (2014, p. 8).

Si todo es forma, todo es sujeto de transfiguración y, si aplicamos la lógica de la distinción sobre estas, las posibles nuevas configuraciones de formas son infinitas. Estos procesos de indistinción implican todo aquello que decidimos reducir, ignorar o negar y todo aquello que decidimos conservar, causando así un continuo descubrimiento. Rojas escribe al respecto que: “todo aquello que negamos corresponde a un ejercicio previo de descubrimiento” (2014, p. 4); en otras palabras, podemos decir que no podemos negar aquello que no conocemos, por lo tanto, el hecho de buscar emerger nuevas formas, a partir de la distinción, nos hace observadores constantes y, por lo tanto, potentes descubridores.

Todo proceso de indistinción implica un trabajo en dos direcciones, primero sobre la forma original, es decir, la que sirvió como punto de partida para la creación y aquella que fue sometida a los procedimientos de distinción, es decir, la nueva forma. Con respecto a estas dos direcciones Rojas escribe:

Toda forma contiene el principio de su propia de-formación, de su disolución, de su permanente proximidad con lo amorfo. Los rastros de esa nada de la que proviene no la abandonan jamás, aunque sea difícil que llegue a ese estado. La forma tiene una ansiedad de borramiento, una necesidad de desdibujarse (2014, p. 4).

Acogiendo este principio como un detonante creativo, seleccioné la obra escultórica, arquitectónica y escenográfica denominada *El éxtasis de Santa Teresa*, construida por Bernini entre 1645 y 1652, y el análisis que hace de esta Bolívar Echeverría, como la forma original o *theofera*, que se convirtió en el punto de partida de mi proceso de creación y sobre la cual exploré diversos momentos de distinción, con el objetivo de provocar fenómenos de transfiguración que me develen una nueva forma de expresión contenida en el cuerpo, el movimiento, el gesto, el sonido y la visualidad de los mismos.

En esta obra Bernini representa el éxtasis espiritual vivido por la santa de una forma bastante cotidiana y carnal, donde al leer cada uno de sus elementos y el gesto contenido en ellos como la actitud de entrega del cuerpo femenino, la pasividad de sus manos, la impaciencia que expresa la posición del pie, la exageración del goce inscrito en el gesto facial y sobre todo la agitación de los pliegues del hábito; estos encajan con la experiencia que

vive una mujer al momento del orgasmo. Esta dicotomía entre la sensación espiritual y carnal, que Bernini plasma en esta obra, me llevó a preguntarme: ¿a qué trascendencia debe ser devota una mujer? Y este cuestionamiento me insertó dentro de la temática de la mujer como discurso, para entonces transfigurarle dentro de la escena y generar una traducción discursiva que haga eco de los diversos conflictos internos y externos que vive la mujer dentro de los múltiples roles que este sistema le impone.

Explorar a la mujer dentro de la escena implicó, en primer lugar, convocar a tres mujeres, para un proceso de observación continuo de sus cuerpos, sus personalidades, sus sensibilidades, historias, conflictos, entre otros, y así buscar y generar material potentemente creativo que nos sea útil para la creación y la puesta en escena. Convoqué a tres estudiantes de la carrera de Danza y Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, y entonces emprendimos el camino hacia la creación escénica.

En la primera etapa del proceso de creación, recurrimos muchísimo al diálogo y a la abstracción en torno a la temática de la mujer, ¿a qué mujer queremos poner en escena?, ¿qué es lo que quiero decir, mostrar, evidenciar con respecto a esta? y ¿qué mujer soy yo y cómo me miro?, fueron algunas preguntas que nos hicimos al iniciar este recorrido. Tras toda esta reflexión e investigación bibliográfica, biográfica e intertextual, empezamos a explorar y experimentar sobre el cuerpo y su femineidad, su sensorialidad y su emotividad, entonces la mujer que escogimos para poner en escena es aquella descrita por Clarissa Pinkola, quien escribe:

Toda mujer comprende intuitivamente las palabras *mujer* y *salvaje*. La vemos en todas partes. Viene a nosotras a través del sonido, a través de la música que hace vibrar el esternón y emociona el corazón, viene a través del silbido, de la llamada, del grito. Viene a través de la palabra escrita y hablada; que nos induce a recordar, por lo menos durante un instante, de que materia estamos hechas. Hasta la mujer más reprimida tiene una vida secreta, con pensamientos y sentimientos secretos, lujuriosos y salvajes, es decir, naturales (2010, p. 8).

Esta mujer salvaje, natural y libre ha sido constantemente escondida e invisibilizada por la sociedad y sus construcciones culturales. Herrera

menciona en su libro *La antología del género* que existe un pacto sexual según el cual los hombres deben proteger solo 'a las mujeres buenas', eufemismo de la castidad femenina. Para merecer este amparo:

las mujeres deben controlar su propio deseo y contener los impulsos sexuales masculinos, ya que nuestra provocación es la que incita a los hombres a actuar. Cuando las mujeres quebrantan el pacto, peor aún si existe de por medio un contrato matrimonial, la forma más encubierta de constreñir el deseo sexual femenino, la sociedad tácitamente se siente autorizada para castigar tal transgresión. De esta manera, la violencia de género se convierte en una poderosa advertencia para controlar los comportamientos sexuales de las mujeres, o para mantener incuestionada su propia libertad sexual (2001, p. 327).

Trans-figuración explora sobre esta animalidad en la mujer, mediante una mirada interna que nos llevó a encontrarnos con los deseos más reprimidos y con esa voz ansiosa de manifestarse, dilatando al cuerpo y a su carga simbólica mediante el movimiento como conducto de expresión y al gesto como canal emotivo y aplicamos para esta traducción escénica procedimientos de creación basados en la decodificación de formas múltiples, la composición coreográfica, la improvisación, la intertextualidad y la creación compartida.

En la creación y producción artística en general, sea esta dentro de la artes escénicas, cinematográficas, musicales, plásticas, entre otras, es común que, al momento de observar la famosa lista de créditos de la obra, se identifique la asignación de múltiples roles, los que señalan la actividad cumplida por cada persona dentro de la creación de la obra. En nuestra producción y creación más que hablar de directores hablamos de creadores. La creación compartida no se basa en una única dirección, es decir, una sola mirada o cabeza que direcciona o redirecciona a las diversas áreas de trabajo. Se sigue una lógica de creación en donde todas y cada una de las áreas artísticas involucradas dentro de la creación trabajan en red y van tras un objetivo común. Hablamos de una propuesta híbrida y porosa que involucra las distintas miradas de todos y cada uno de los cocreadores que hacen posible el nacimiento de un producto artístico. Esta es la lógica de creación que como equipo hemos adoptado y, por ello, nuestra investigación no solo

ha arrojado como resultado la puesta en escena, también hemos podido crear un cuerpo sonoro presente, a partir de una composición musical en vivo y una instalación pictórica y audiovisual; todos siendo parte de una misma obra, de un mismo fin artístico.

Como medio de verificación y observación del fenómeno investigado durante el proceso de creación, estructuramos distintos formatos de obra, que fueron confrontados con el público como muestras expectables durante el proceso y donde cada resolución obtenida se convertía en la forma embrionaria o base de la siguiente. Diseñamos un modelo de trabajo basado en las formas múltiples y en su desdibujamiento y decodificación constante. Nuestra última estructura contiene un aglomerado de diversos materiales, momentos y experiencias recogidas de las anteriores experiencias

Poner en escena esta temática, e investigar alrededor de este fenómeno, me han puesto en un estado de vulnerabilidad constante, en el cual, a pesar de la intensa búsqueda, del constante cuestionamiento y de la pulsión creativa emergente, en más de una ocasión, he recurrido a los lugares conocidos: recuerdos, sensaciones, conocimientos previos, formas establecidas, fantasmas y necesidades que se mezclan en mí, en mi cuerpo y que me confrontan con mi entendimiento sobre la femineidad, la danza, el cuerpo, la condición de la mujer de muchos rostros, de muchos cuerpos, que incita y provoca el movimiento, que no rehúye a la transfiguración del ser y a los ecos que ella produce en el entorno interno y externo, que se sale del estado de la espera y de la invisibilidad y que recurre a una voz propia y presente, que no solo espera, sino que actúa sobre condicionamientos y obstáculos.

Una escritura femenina, una dramaturgia tejida y contada por mujeres, adquiere una fuerte condición subjetiva, personal, íntima y generalmente metafórica, velada por la ambigüedad o la ambivalencia de los signos. La visión de la mujer, sea esta bailarina, actriz, escritora, directora u otra, es por naturaleza mágica, intuitiva, intimista, y descubre a través de los sentidos zonas no prevista e inadvertidas de lo real. Esto nos obliga a ir más allá de lo que conocemos, a superar el recelo y la inseguridad, para garantizar en nuestro gesto creativo una presencia visible y asumir la responsabilidad de escribir la propia historia con palabras, formas y perspectivas abiertas siempre a redescubrirse y a reformularse.

3.2. Registro fotográfico



Montaje escénico Sala de espera, 2015. Fotografía: Lolo Villacís.



Sala de espera, 2015. Fotografía: Lolo Villacís.



Montaje escénico Sala de espera,
2015. Fotografía: Lolo Villacís.



Transfiguración, 2017. Forma 3. Fotografía: Karla Altamirano.



Transfiguración, 2017. Forma 2. Fotografía: Danilo Gutama.



Transfiguración, 2017. Forma 3. Fotografía: Karla Altamirano.



Transfiguración, 2017. Forma 4. Fotografía: Brenda Arias.



Transfiguración, 2017. Forma 1. Fotografía: Brenda Arias.



Transfiguración, 2017. Forma 1. Fotografía: Brenda Arias.



Transfiguración, 2017. Forma 3. Fotografía: Cristian Anchundia.



Montaje escénico Sala de espera, 2015. Fotografía: Lolo Villacís.

CAPÍTULO IV

LA FICCIÓN CUASI HISTÓRICA DE ISIDRO LUNA

4.1. Una máquina simbólica: la novela barroca

Cecilia Suárez Moreno

4.1.1. *Polvo, sombra, nada* de Luis Quiroga

Me quedo contemplando la partitura de Monodias espectrales. Y me digo que este texto que escribo es una monodia: una sola voz que se levanta contra la banalidad de voces que pululan en el hiperespacio... (Quiroga, 2016, p. 36).

4.1.1.1. Introducción

La actual narrativa escrita por ecuatorianos se enriquece notablemente con la publicación de la novela *Polvo, sombra, nada* de Luis Quiroga (1950). Construida por su autor como una máquina simbólica, formulación conceptual sustentada por las Estéticas Caníbales (Rojas, 2011), esta es una novela modelada por una estética de lo barroco que persigue con denuedo erigirse radicalmente contra la banalidad hegemónica, y en busca de ese perdido espesor y sentido de la novela, derrotados temporalmente por la autocomplacencia posmoderna.

Entre los mecanismos montados por el autor, en esta máquina narrativa para alcanzar tal fin, destacamos la ficción cuasi histórica, la heteronimia, el experimentalismo, un tratamiento estético del lenguaje que se muestra tan cuidado como marcado por un profundo lirismo, al momento de dotar de forma a los contenidos.

Los personajes de la novela tienen un incuestionable origen histórico. Hemos de destacar la presencia narrativa de Sor Juana Inés de la Cruz, Lope de Aguirre, Inés de Atienza, Lope de Carvajal. También los escenarios: Tenochtitlan, El Dorado, el monasterio de las monjas Jerónimas. Unos y otros son localizables entre los siglos XVI y XVII.

Al referirnos a los contenidos de la novela, debemos señalar que discurren en torno de los sentidos de la existencia, el amor y el poder.

El tratamiento del lenguaje exhibe un evidente barroquismo tan destacable como son varias páginas que muestran la huella de una escritura automática. El manejo del tiempo narrativo está articulado por una suerte de bucle, cuyo movimiento iterativo oscila entre “el pasado y el presente”. Es decir, si bien se narran fragmentos de la vida de los personajes históricos, el texto no se limita a ello, sino que se relocaliza en un presente. Se trata de una novela que conmueve al lector tanto por la gran intensidad lírica con que aborda temas existenciales, eróticos, filosóficos e históricos, como por su planeada organización formal. En suma, los lectores estamos ante una novela que ha logrado una gran plasticidad literaria.

Si hemos de referirnos a aquellos personajes históricos que articula la novela, debemos decir que, si bien su origen se remonta a tiempos coloniales, se relocalizan y dialogan en la contemporaneidad. Bien podría pensarse que se trata de un recurso creativo usado tanto por la literatura de terror como por la de signatura fantástica, donde no podemos dejar de mentar las obras de H. P. Lovecraft, Isaac Asimov e incluso *Planilandia* (1884) de Edwin Abbot. Sin embargo, este bucle narrativo en *Polvo, sombra, nada* (2016) parece más bien conectado con las formulaciones de la física cuántica que sostiene la hipotética existencia de universos paralelos.

Es posible interpretar que el uso de este recurso de conexión espacio-temporal podría ser también la posibilidad de la existencia de lugares similares con eventos históricos diferentes. En la novela cuasi histórica de Quiroga, este concepto de la física cuántica se convierte en un mecanismo lúdico que le permite al texto desplazarse en el espacio-tiempo, e incluso podría ser descifrado como una alegoría de las posibilidades de transgresión del orden social vigente.

Por su parte, el tratamiento del lenguaje, incluso en los pasajes marcados por la escritura automática, nos sitúa ante una novela que conmueve al lector tanto por su gran intensidad existencial, filosófica e histórica como por una planeada organización formal. *Polvo, sombra, nada* despliega una dialéctica textual que articula sentimiento y pensamiento o emoción e intelecto.

Tan importante como los mecanismos anteriormente enunciados, es una constante interrogación que formula el narrador en torno del sentido del lenguaje y la escritura: ¿para qué se escribe?, ¿cómo se escribe?, ¿desde dónde se escribe?, ¿quién o quiénes hablan?, ¿desde qué lugar hablan los personajes? Cuestiones todas que, a la manera de un conjunto bien articulado, revelan un significativo ejercicio metaliterario que también marca la trama narrativa de *Polvo, sombra, nada*.

El resultado de esta operación literaria es la construcción de una máquina barroca, cuya voluntad de forma es evidente, porque preside todo el desarrollo del texto que ahora nos ocupa. Una máquina construida por un intenso trabajo creativo que es, a la vez, riguroso y deliberado y, además, evidencia el universo filosófico, político y estético con que su autor ha mantenido dilatado e intenso trato intelectual.

Para finalizar, en este trabajo pretendemos proponer una necesaria diferenciación entre el barroco y lo barroco. El primero, en tanto período histórico concreto de la historia del arte, la arquitectura, la música y la literatura; mientras lo segundo como el entender, una estética de *alter* moderna que emerge en la actualidad, como una forma de radical oposición estética a la banalidad hegemónica que puebla sin compasión todo el ciberespacio e incluso extensos territorios del campo cultural.

4.1.1.2. El heterónimo como dispositivo

Resulta imperativo iniciar el análisis de la segunda novela de Quiroga por una interpretación del dispositivo que incluye al texto que analizamos y a toda la producción de su autor. Giorgio Agamben define este concepto de gran importancia, destacando su origen foucaultiano, actualizándolo cuando afirma que:

llamo dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar (2011, pp. 257-258).

Así, pues, Luis Quiroga es un dispositivo de los varios que ha inventado y usado Carlos Rojas Reyes (1950), uno de los pensadores y escritores más prolíficos del Ecuador actual. Hemos de comenzar recordando, por tanto, las raíces etimológicas de la palabra, formada por dos términos griegos: el prefijo ἕτερος (“hetero”, diferente) y el sufijo ὄνυμος (“onymos”, nombre), es decir, *heterónimo* significa “otro nombre” o “diferentes nombres” que inventa, imagina y usa un mismo autor. Podemos sostener que el uso de los heterónimos ha sido una de las cuestiones de gran interés para la crítica y la teoría literarias a la hora de dilucidar el tema de los géneros (Martín Jiménez, 1993).

Por otra parte, es imposible dejar de señalar la escasa difusión de la narrativa actual que se produce desde Ecuador, así como la ausencia de una teoría y la escasa crítica literarias, afectadas por un largo malestar que ha devenido en silencio; entonces exige formular una breve consideración inicial, toda vez que se conoce escasamente la narrativa de Luis Quiroga.

En atención a ello, debemos recurrir a una nota biobibliográfica sobre el autor de esta novela cuasi histórica que comentamos, contenida en el *Diccionario de autores ecuatorianos contemporáneos*, donde su autora, la investigadora Sara Vanéguas Coveña, afirma sobre Carlos Rojas lo siguiente:

Doctor en Medicina por la Universidad de Cuenca y doctor en Filosofía por la Universidad del Azuay. Fue director del Departamento de Cultura de la Universidad de Cuenca, dirigió su línea editorial y su revista *Anales*. Investigador y profesor de las dos instituciones. Dirigió la maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad del Azuay, y (fue) miembro del Comité Técnico de la Bienal Internacional de Pintura de Cuenca. Ensayista. Aborda generalmente temas filosóficos y sociales. También ha escrito obras dramáticas y una novela. Su estilo se caracteriza por la desesperanza y una marcada tendencia escatológica. Obra: *Cuerpos, expresión y política*, Cuenca, 2000. Otras: *Encuesta sobre Antonio Sabogal* (drama), Cuenca, 1998; *Corazones rojos*, sofá oscuro (novela), Cuenca, 1998; *¿Quieres tomar un café conmigo?* (drama), Cuenca, 1999 (2005, p. 67).

Las notas de Vanéguas demandan una necesaria actualización. Rojas obtuvo un doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar y fue decano de la Facultad de Artes (2013-2014), desplegando una inmensa e intensa tarea de promoción y producción culturales. Luego de su jubilación, fue nombrado profesor honorario de la Universidad de Cuenca. Es autor de *Estéticas Canibales* que hasta la fecha comprende cuatro volúmenes. También la Casa de la Cultura ha publicado una voluminosa antología de su producción dramaturgica, titulada *Teatro* (2010) y luego la Universidad de Cuenca publicó su *Teatro político* (2013). Rojas también desarrolla una permanente producción teórica a través de su blog: <http://esticascanibales.blogspot.com/> (2014), y buena parte de su obra también puede leerse en: filosofiaenecuador.org

Aclaremos de entrada que, por supuesto, cuando nos referimos a Luis Quiroga no lo haremos a sus homónimos: el físico colombiano. Tampoco al coronel Luis Quiroga que, en Ecuador, en tiempos liberales y alfaristas, supuestamente asesinó a un señor de apellido Terán, por lo que fue encarcelado por varios años en las celdas del Penal García Moreno, en Quito,

donde purgaba su condena y fue quemado por una turba inconsciente. Luis Quiroga, el autor de *Polvo, sombra, nada*, no es y no será nunca un escritor de *best sellers*, porque la suya es una es una producción exigente, compleja, de largo aliento.

Publicada con el auspicio del sello editorial de la Municipalidad de Cuenca, esta no es su ópera prima, ya en 1998 publicó *Corazones rojos, sofá obscuro*, disponible ventajosamente para el lector en edición digital, en la plataforma Amazon.com (Quiroga, 1998).

El uso de los heterónimos debe ser interpretado, a nuestro entender, desde una perspectiva histórica; se puede afirmar que cada época tiene sus formas y cada forma tiene su esclarecimiento histórico. Podría ser útil recordar algunos hitos destacados en la tradición literaria del empleo de la estrategia del dispositivo heterónimo.

En su usanza e invención, se destaca como pionera la obra del gran escritor madrileño Lope de Vega (1562-1635), poeta, novelista y dramaturgo barroco del llamado Siglo de Oro español. Lope inventó el primer heterónimo en lengua castellana al que llamó Burguillos.

Por su parte, la época victoriana y su doble moral obligaron a algunos escritores, como al dublinés Oscar Wilde (1854-1900), a idear un heterónimo al interior de su novela gótica, *Retrato de Dorian Gray*, publicada inicialmente en 1890, pero que experimentaría algunas transformaciones sucesivas, modificaciones y ampliaciones que su autor incorporó a lo largo de su vida. El protagonista de la novela, Dorian Gray, es el heterónimo de Wilde y suele atribuírsele la función de una máscara que permite al autor narrar aspectos de su propia vida que, de no hacerlo de ese modo, habrían sido censurados e incluso castigados por una sociedad cuya moral dominante lo habría realizado sin miramiento alguno.

Miguel de Unamuno (1864-1936), cuya obra se desplegó en los terrenos de la filosofía, la dramaturgia, la novela y la poesía, también inventó al menos un par de posibles heterónimos: el poeta Rafael, un escritor becqueriano autor de *Teresa*, y Augusto Pérez, protagonista de *Niebla*.

En el siglo XX resplandece la obra del portugués Fernando Pessoa (Lisboa, 1888-1935), reconocido tanto en su propia lengua como mundialmente por el valor formal y filosófico de sus textos. Pessoa imaginó y concretó cerca de setenta heterónimos a lo largo de su vida y su obra; uno de los más conocidos es, sin duda, Ricardo Reis.

En la segunda mitad del siglo XX, el escritor, traductor y político de origen argentino Julio Cortázar (Bruselas 1914-París 1984), en su famosa novela *Rayuela* (1963), construye un personaje heterónimo, Morelli, quien también es un escritor que insiste en la necesidad de romper con las formas lingüísticas vigentes, porque la tradición literaria las ha usado y abusado sin mayor creatividad, de modo que lucen exhaustas, por lo que desgraciadamente ya no comunican nada.

En Ecuador, Carlos Rojas Reyes, para diferenciar los géneros de su vasta y diversa producción, que incursiona en los territorios de la dramaturgia, la narrativa, las letras de canciones de música punk e incluso de la filosofía, ha creado ocho heterónimos al menos, hasta la fecha de la escritura de esta reflexión. Estamos seguros de que la decisión de Rojas a la hora de adoptar esta estrategia es mucho más que un acto casual, porque no solo que ya son numerosos sus heterónimos, como los mencionaré a continuación, sino que tiene profundas implicaciones que expondremos líneas más abajo:

Isidro Luna: dramaturgia cuya producción es la más cuantiosa.

Luis Quiroga: narrativa, cuento y novela.

Loudcraft: letras de canciones punkeras.

Reyes: guion de cómic.

Wilson Brito: narrativa.

Antonio Sabogal: poesía.

Anónimo: diversos textos como “Máscaras”.

Carlos Rojas: filosofía política, estética, epistemología, semiótica.

Isidro Luna es el autor más prolífico de la dramaturgia que se produce hoy en Ecuador. Mencionemos algunos títulos: *El general decapitado*, *Memorias de una cantante calva*, *Regresiones*, *La última puesta del sol en el país de las maravillas*, *El murciélago doble*, *Sexossss*, *El Ángel Exterminador II*, *El último presidente*; *Deja que me vaya*, *Novia desnudada por su pretendiente*,

Tierra de Atormentados, Mientras me haces el amor; entre muchas más, como lo analiza Priscila Jara en su *Estudio estético de la dramaturgia de Isidro Luna en su trilogía, “Alpaca Amarilla”, propuesta de actuación y puesta en escena de la obra el “Ángel Exterminador II”* (2013, pp. 17-18).

Su imaginación artística y dominio formal se expresan claramente tanto en el tratamiento de insondables y complejos temas intimistas y subjetivos, cuanto en la aguda crítica del presente dramático que nos afecta, y de su lógica cultural, en algunas de sus obras mediante los recursos de una Estética Caníbal o, en otras más recientes, en la búsqueda una nueva estética barroca.

La suya es una estética caníbal porque recrea elementos del teatro del absurdo, el surrealismo, el pensamiento crítico, alcanzando, a nuestro criterio, una cima con su *Teatro político*, donde reúne en un solo acto dos dimensiones fundamentales, la estética y la política, al proponer la más alta aspiración humana de todos los tiempos: “el fin del estado y de la política (...) un mundo en el que no existe poder ni dominación, aunque por no ser tarea del teatro, por político que sea, Luna no llega a construir una utopía. (Sus) obras se quedan en el límite de otro mundo posible” (Carrasco, citado en Luna, 2013).

Así, pues, el dispositivo heterónimo desplegado por este lúcido pensador y prolífico escritor que es Carlos Rojas podría interpretarse desde una doble perspectiva. En primer lugar, como una estrategia que exhorta a sus lectores a diferenciar y apreciar la diversidad de formas posibles y disponibles en el código del intercambio simbólico: novela, cuento, teatro, poesía, cómic, etc. Y, de esta manera, tornar tangible en la escritura la necesidad de reconocer y recrear las reglas que cada una de ellas tiene, sus formas de organización específicas, sus técnicas, sus estructuras, a fin de cuentas.

Es así como, en una época de disolución de las formas, se puede propiciar entre los lectores el aprecio de las diferencias entre narrativa, dramaturgia, canciones, guion de cómics, poesía, teorías estéticas, trabajos sobre epistemología, teoría del conocimiento, teoría política, etc., como formas específicas con lógicas propias que demandan igual rigor y trabajo.

Podría tratarse, entonces, de una decisión que exprese la necesidad no solo de identificar las especificidades de cada uno de estos lenguajes, sino de reconocer también las exigencias que cada uno demanda, ese conocimiento específico que es preciso adquirir para desarrollar una producción artística o académica. Es una necesidad de marcar claramente los campos en que, desde hace cuatro décadas, se despliega el quehacer filosófico de Rojas, cuyos aportes son imprescindibles para estudiar los desarrollos de la teoría crítica producida desde América Latina; solo mencionemos su más reciente contribución en este campo, *Estéticas Caníbales*, que ya alcanza los cuatro volúmenes.

En segundo lugar, la estrategia heterónima puede interpretarse también como un agenciamiento que expresa el principio deleuziano de la multiplicidad que nos permitiría comprender desde nuevas perspectivas la realidad, porque borra los binarismos de sujeto y objeto, imagen y mundo, realidad natural y realidad espiritual; porque anhela superar los esquemas arborescentes y mirar el mundo como un tejido rizomático donde no existen sujeto ni objeto, sino tan solo determinaciones, dimensiones, etc. Se trataría de una gran empresa, la de Rojas, empeñada en producir obras que no sean máquinas de Estado, sino de guerra (Deleuze, 2008).

En los campos artísticos y literarios, Rojas también ha desplegado una vasta y diversa obra signada no solo por una disciplina y una voluntad visibles, sino también por un conocimiento cabal y pleno de las técnicas propias de cada lenguaje, fruto de su erudita cultura, sus innumerables e interminables lecturas literarias, sus apreciaciones cinematográficas y musicales y, por su puesto, de una clara respuesta crítica al contexto cultural, social y político.

4.1.1.3. Un alto nivel de experimentalismo

En *Polvo, sombra, nada* la voluntad de forma se propone superar los cánones de la novela moderna y de las narraciones posmodernas, explorando terrenos de una nueva narrativa experimental, que se nutre de antecedentes tan emblemáticos como el *Ulises* (1922) y *Finnegans*

Wake (1939) del dublinés James Joyce, particularmente de la técnica del monólogo interior y los juegos de palabras, respectivamente.

En esta línea, es preciso destacar el monólogo interior de Juana de Zúñiga quien, a lo largo de siete prodigiosas páginas de escritura automática, se cuestiona incesantemente, una y otra vez, sobre el sentido del lenguaje y la interminable repetición del absurdo que pueden ser asumidos como signos de esta época que nos ha tocado vivir.

De igual forma, podemos advertir antecedentes del texto narrativo de Quiroga en la nueva novela francesa de los años sesenta, que tiene entre sus mayores representantes a Alain Robbe-Grillet (1922-2008), escritor y cineasta francés, quien, junto con Nathalie Sarraute, Claude Simon, Michel Butor, Robert Pinget, Marguerite Duras y Samuel Beckett, dieron un giro radical a la literatura que, en aquellos años, agonizaba, pues había sido convertida en una tradición marmórea.

La nueva novela de Luis Quiroga que analizamos en esta oportunidad no convoca al lector esnob de páginas fáciles que busca la distracción gratuita o el divertimento, porque la suya es una renuncia consciente a la banalidad reinante en casi todos los espacios imaginables.

Por el contrario, *Polvo, sombra, nada* invoca la presencia de aquel lector ideal que tanto anhelaba Umberto Eco, aquel que no teme la complejidad y recibe como recompensa la posibilidad de imaginar otros mundos posibles, por lo que esta novela nos recuerda grandes empresas literarias como las emprendidas, en los terrenos de la lírica y la narrativa, por Paul Valéry, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, Octavio Paz y Fernando del Paso, así como también la hondura del pensamiento filosófico de Simone Weil.

4.1.1.4. Una estructura en pliegue

La estructura de la narración de *Polvo, sombra, nada* adopta la forma de un tríptico que su autor divide en tres pliegues: Lope de Carvajal 1, 2 y 3. Como sabemos, un tríptico es un vocablo que proviene del mundo de los

anticuarios, los artistas y los mueblistas. En el mundo de las artes plásticas, un tríptico es una de las formas que puede adoptar una pintura, un grabado o un relieve. Recientemente, también se lo usa en el campo del diseño gráfico. Un tríptico igualmente puede referirse a un libro, un tratado o una obra cinematográfica dividida en tres partes.

Destaquemos que, en el mundo de las artes plásticas, un tríptico es un ensamblaje de tres partes que funcionan con cierta autonomía, aunque siempre será el conjunto que revela el sentido pleno de la composición. Un tríptico posee una apropiada conformación cuando sus partes están bien ensambladas, gracias a una determinada configuración para que estas sean percibidas por el espectador.

Recordemos, con el auxilio de Joan Coromines, que la palabra *tríptico* está compuesta de dos voces griegas. La una hace referencia obviamente al número de partes que lo forman, tres, triple; mientras que la segunda se refiere al pliegue. Es decir, un tríptico está conformado por tres pliegues (1983, p. 641).

Puede ser muy sugestivo interpretar el simbolismo que el pliegue adquiere en la estética barroca. Esto es, aquello que no se deja ver, que tan solo se insinúa, que permanece ligeramente oculto, pero que despierta la imaginación del espectador como, por ejemplo, es posible advertir en los efectos que genera el drapeado de los trajes de las imágenes en la escultura religiosa barroca europea y americana.

4.1.1.5. La ficción cuasi histórica

La decisión estética de recrear ciertos personajes históricos no convierte en modo alguno al texto de Quiroga en una novela apegada al curso de aquellos en los devenires propios de la historia de la época colonial que realmente vivieron. Aunque la novela los evoque, en realidad los recrea en una contemporaneidad posible. En otras palabras, este manejo del tiempo-espacio narrativo podría ser descifrado como un juego dialéctico que recrea una porción del “pasado en el presente”, al hacernos pensar que “el pasado

puede ser presente” y también que en “el presente pueden ocurrir las mismas cosas que en el pasado”. Pero, en realidad, la explicación puede ir mucho más allá.

Los personajes de la novela tienen un incuestionable origen histórico: Sor Juana Inés de la Cruz (¿1648 o 51? - 1695), Lope de Aguirre (¿1511-15? - 1561), Inés de Atienza (1532-1561), Lope de Carvajal. Igual se puede afirmar sobre los escenarios: Tenochtitlán, El Dorado, el monasterio de las monjas Jerónimas, localizables entre el siglo XVI al XVII. Sin embargo, aquellos personajes históricos se relocalizan y dialogan en la contemporaneidad.

Este es, como hemos dicho en líneas anteriores, un creativo recurso usado en varias ocasiones por la literatura de terror y el género fantástico: H. P. Lovecraft, Isaac Asimov, *Planilandia* (1884) de Edwin Abbot. También puede ser vinculado con las formulaciones de la física cuántica que sostiene la hipotética existencia de universos paralelos.

En cualquier caso, la idea de los universos paralelos puede ser interpretada como la posibilidad de la existencia de lugares similares con eventos históricos diferentes. En la novela cuasi histórica de Quiroga, este concepto de la física cuántica se transfigura en un mecanismo lúdico para articular la construcción espacio-temporal y puede ser interpretado también como una alegoría de las posibilidades de transgresión del orden social vigente.

Lope de Aguirre es, sin duda, un personaje histórico, perfectamente reconocible y destacado en las aventuras de la conquista española en Sudamérica, particularmente en la llamada Jornada de Omagua y El Dorado, cuando se alza en armas contra el imperio español, a cuyo rey Felipe II escribe una memorable carta (1560), mediante la que se declara independiente y le niega derecho sobre las tierras americanas, revelando al rey lo que sus oídos no lo han hecho: las perversiones de la conquista y los conquistadores españoles, incluidos su clero y los funcionarios, las arbitrariedades de los soldados, por lo que se le reconoce como el príncipe de la libertad americana, como ha quedado retratado en la novela del venezolano Miguel Otero Silva (1979).

El argumento novelístico del texto de Quiroga renuncia deliberadamente a seguir las reglas de construcción de un argumento clásico que hilvana una fábula narrada linealmente con estructura aristotélica: un planteamiento inicial, seguido por un nudo y resuelto con un desenlace. Tampoco encontraremos aquí la voz de un narrador omnisciente que cuente una historia desde la perspectiva dominante de un dios que observa la vida y el mundo desde las alturas.

4.1.1.6. La multitud transfigurada en una multiplicidad de personajes y voces

Polvo, sombra, nada de Quiroga muestra la presencia de una multiplicidad de voces que, a su vez, enfrentan episodios marcados por la fragmentariedad de sus vidas y, siempre, desde sus propias perspectivas.

Son relevantes para el tema que examinamos las propias reflexiones de Carlos Rojas en sus *Estéticas Caníbales* cuando, hablando de las máquinas simbólicas y pensando en los aportes filosóficos de Alain Badiou, asume la existencia de mundos como multiplicidades irreductibles a una totalidad (2014).

Aunque a veces, los personajes adopten un tono existencialista para referirse al sinsentido de la existencia, sin embargo, en numerosas ocasiones a lo largo de la novela, ellos mismos evidencian que viven, sobreviven, perduran, gracias a la energía de sus cuerpos, a la expresión de sus pasiones y sus sentidos, a la poderosa influencia de una tierra fértil que dicen que hubo alguna vez: “El cielo, la tierra, los cuatro ángulos, la selva, los lagartos negros, los monos verdes, los jaguares amarillos, las serpientes rojas (...) Terra incógnita” (Quiroga, 2017).

O, también, como puede leerse en este otro fragmento de la novela, lleno de lirismo y vitalidad:

Espera un momento. Detente por un instante. Déjate llevar por el frágil deambular de las abejas en las corolas. Evita los pensamientos sobre

el futuro. Camina sobre la hierba. Empápate con el rocío. No hay mañana y apenas si queda ahora. Las hojas caen temerosas, temblorosas. Espera un momento. ¿A qué tanta prisa? Baja uno a uno los escalones. Cuéntalos, siéntelos resistirse a tus pies (2017, pp. 51-52).

Otro de los personajes de la novela de Luis Quiroga es el histórico Lope de Aguirre, uno de los españoles que emprendieron viaje empeñados en la conquista de América. De orígenes vascos, nacido probablemente entre 1511 o 1515 y fallecido en 1561; conocido como Lope, el Peregrino, Aguirre fue un conquistador español cuya fama proviene de sus acciones para someter a Sudamérica a la corona española, así como también por la búsqueda del mítico territorio de El Dorado, supuestamente ubicado en la Amazonía sudamericana. Aguirre fue apreciado por su rebeldía contra la monarquía española, por lo que algunos historiadores han caracterizado su indocilidad como un hito de la futura Independencia americana. La figura del conquistador Aguirre ha sido recreada en la literatura, el cine, el teatro e incluso en la música como la que compuso la banda alemana de rock Popol Vuh en 1975, y hasta un cómic que se publicó entre 1989-1998.

Señalemos también que, en un momento del desarrollo de la novela, uno de sus narradores afirma: “Yo, como él, soy un peregrino”, o en otra parte del texto: “Lope de Aguirre es un nómada extraviado, en un país extraviado”. Interesante índice que podría conducirnos a una indagación sobre si el personaje es, por esta única razón, un heterónimo del autor.

Otros personajes de la novela barroca de Luis Quiroga son: Inés de Atienza, prometida de Pedro de Urzúa, comandante de la expedición ordenada por Francisco Pizarro. El conquistador español del territorio azteca, Hernán Cortés, invasor de Tenochtitlán, depredador de flores y pájaros, sacrílego ocupante del templo de Huitzilopochtli, dios de la guerra, quien finalmente opta por quemar sus naves, vivir con la Malinche, verdadera madre de una nueva civilización mestiza.

Junto a ellos adquieren vida literaria en esta novela cuasi histórica: Juana de Zúñiga 2, excelsa construcción de un personaje femenino sensorial, sensual, ritual; dibujada por el narrador con “labios hinchados: párpados inmensos (y) dedos gigantescos...” (Quiroga, p. 74).

Con legibles y numerosos simbolismos, integra la nómina de personajes históricos de la novela que comentamos Sor Juana Inés de la Cruz (1640 o 1651-1695), escritora mexicana, célebre por su lograda obra literaria que confiere especial tratamiento a cuestiones filosóficas, como la brevedad de la vida, *leitmotiv* tan caro al barroco, y a temas eróticos, antecedentes del feminismo moderno (Paz, 1982, p. 21).

Quiroga anuncia en su novela la temprana y previsible muerte de Sor Juana, afectada por la peste que asolaba al México de aquellos años, a fines del siglo XVII, que había cobrado miles de víctimas y había llegado también al convento de las monjas jerónimas. Entonces, cerca de su final, Juana se pregunta: “aturdida y agitada, termina por confundir su propia vida con la ajena. ¿Mas quién no vive una vida prestada?” (p. 89).

Seguramente, la figura histórica de Juana seduce al novelista por el inmenso simbolismo que encierran sus múltiples disidencias, su pasión por el conocimiento en la sociedad colonial, cuando el rol de las mujeres era exclusivamente doméstico, por su obstinación por conquistar y habilitarse un espacio propio para una producción intelectual independiente, y, sin duda, convertirse en un emblema de la transgresión de las normas sociales de su época, como en su momento lo señalara Anthony Staton, refiriéndose a la obra escrita por Octavio Paz sobre Juana de Asbaje (1990).

Finalmente, brilla con luz propia la figura del conquistador español fray Gaspar de Carvajal, quien desembarca en la Isla del Muerto y delira. Enloquecido deambula, cargando a cuestas su “carne cruda, enjuta, curtida por la selva, carne anónima de fraile...” (Quiroga, p. 91).

4.1.1.7. La dimensión metaliteraria

Una sugestiva línea de la narrativa moderna, que encuentra sus orígenes en *El Quijote* de Cervantes y se nutre con *Niebla* de Unamuno, ha desarrollado una dimensión de reflexión sobre la literatura desde la literatura misma. Mas, en cada época, la metaliteratura asume sentidos distintos. En *Polvo, sombra, nada*, su autor cuestiona los usos aceptados

y aceptables del lenguaje; los pone bajo una aguda sospecha. Quiroga demuestra un profundo conocimiento tanto de las posibilidades como de los límites del lenguaje, al punto de desconfiar de su función comunicativa principal. La relación entre el significante y el significado ha perdido la certeza que le confirió su inocencia originaria. Vivimos en una época en que el lenguaje ha perdido certidumbre, claridad, precisión y, en esta hora, precisa una refundación, luego de los desengaños provocados por las manipulaciones de la dominación, letales en muchos casos, como en los campos de exterminio o en la actual proliferación de las redes sociales. Así, por ejemplo, podemos leer esta reflexión:

nos ocultamos detrás de las palabras... Giros del lenguaje que quizás utilizaré en algunas obras... Las vocales se demoran en mi boca, se vuelven alargadas y finalmente salen como volutas de humo, como pompas de jabón, hinchadas de nada, henchidas de dicha al haber perdido la obligación de tener sentido (2016, p. 50).

Y en la misma dirección, nos encontramos en la novela con esta otra cavilación sobre el lenguaje: “Aquí reina la ambigüedad en donde cualquiera cosa puede entenderse o malentenderse. Ya no corro el riesgo de que alguien entienda. Imposibilitado de comunicarme con los otros, me incluyo a mí mismo entre esos otros” (2016, p. 51).

La trágica ambigüedad del (abu)uso del lenguaje en esta época tardía y la babelización de sus sentidos gobiernan la (in)comunicación humana, secuestrada por la multiplicidad de las redes y las pantallas que han terminado por generar una afasia de imprevisibles consecuencias para la civilización.

Sin embargo, finalmente, el lenguaje también encarna una posibilidad redentora, quizás la playa última que pudiese posibilitar una progresión humana: “Letra a letra desnúdame. Quiéreme en subjuntivo. Si yo te hubiera querido, si tú me habrías correspondido. Presiona el verbo, oblígale a inclinarse” (2016, p. 31).

Escuchemos a otro de los narradores, declarando lo que es quizás la finalidad última de la escritura de esta novela que nos ocupa ahora: “Me quedo contemplando la partitura de Monodías espectrales. Y me digo que

este texto que escribo es una monodia: una sola voz que se levanta contra la banalidad de voces que pululan en el hiperespacio...” (2016, p. 36).

Entonces ahora como antes, la pregunta sigue vigente: ¿Qué dicen en verdad las palabras? ¿Qué función eficaz asumen en contextos de tanta complejidad y subjetividad? Escuchemos otra vez más a Luis Quiroga, son las anotaciones en su diario:

10 de mayo

Las palabras que nos decimos están hechas para desentendernos. ¿A mí qué me importa? ¿A ti qué te importa? ¿Qué más da si digo mal o si digo bien? Ha sido un mal entendido. Yo trataba de decir y tú no querías oír. Levanta la mano del teclado y deja de escribir. Hazlo para siempre. Sería bueno que hablemos. Y yo: “Sería bueno que no hablemos (...)” (2016, p. 33).

De este modo el lenguaje es también un dispositivo que atestigua la riqueza de una experiencia estética que se inscribe en el exceso, es decir, cuando la lectura de la novela de Luis Quiroga nos propone un encuentro con esa belleza que emana de un texto escrito con sumo cuidado y fruición por las formas lingüísticas y que es, al mismo tiempo, tan experimental que este se convierte en objeto mismo de la novela.

En la novela de Quiroga, el sentido de la existencia asume, mediante las palabras, el fulgor y el resplandor de los rastros de los cuerpos que amamos, cuando se encarnan otra vez, allende el tiempo y el espacio, en “peces saltarines, llanuras, ríos, (en) el centro de un lago (o en) una montaña...” (2016, p. 79).

Polvo, sombra, nada evidencia la conciencia que su autor tiene del valor y la importancia de la materia lingüística, elemento sustantivo de las formas literarias, empero tan venido a menos en estos trágicos tiempos que transcurren; por ello, necesita ponerlo bajo sospecha una y otra vez: “Confunde las palabras, enrédate en los equívocos, llénate de insinuaciones. Recorre el laberinto de las sílabas, la sinuosidad de los prefijos y, por favor, recuerda siempre, que soy en el modo imperfecto” (2016, p. 30).

4.1.1.8. El barroco y lo barroco: precisiones necesarias

Como sabemos, el barroco fue un período histórico concreto de la historia del arte, la música y la literatura, desplegado en Europa. Sin embargo, en Latinoamérica, tuvo singularidades propias porque, si bien se recrearon ciertos rasgos de este estilo europeo, los artistas indígenas lo canibalizaron, incorporando sus propios símbolos y mitos en las obras que produjeron, siendo uno de los ejemplos más extraordinarios la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito.

En ese sentido, el barroco latinoamericano adquiere otro sentido más, como lo han demostrado las lúcidas reflexiones desarrolladas por Bolívar Echeverría (1998), quien reconoce la presencia de un estilo barroco en la historia de la cultura de nuestras tierras, pero advierte, además, que este es más que un estilo, porque en su despliegue adquiere las características de un *ethos*, es decir, se convirtió en una forma de resistencia a la colonización europea.

Este *ethos* barroco desatado por indios y mestizos permitió salvar lo que quedaba de las culturas ancestrales y, simultáneamente, reinventar los códigos europeos que juntos corrían el riesgo de perderse, produciendo una nueva cultura, la mestiza. Y, de manera paralela, mediante la fiesta y un conjunto de prácticas de la vida cotidiana, salvar la vida misma de los pueblos que habitaban el continente americano.

De este modo, el segundo sentido de lo barroco nos permite sostener que la existencia de una estética de lo barroco en la contemporaneidad, que en modo alguno es lo que conocemos como neobarroco, es una estrategia de resistencia al capitalismo tardío, una signatura *alter* moderna que emerge como una forma de oposición radical a la banalidad hegemónica que puebla sin perdón todo el ciberespacio e incluso extensos territorios del campo cultural.

Los antecedentes de tal operación se enraízan en el *ethos* barroco que los latinoamericanos desataron para resistir los efectos de la conquista y la colonización, la crisis del gobierno peninsular en sus asentamientos de ultramar, el desapego de las élites mestizas, por lo que puede ser recreado

en el presente como una estrategia estética y política capaz de desatar lo “bueno, precisamente en medio de lo malo”. En efecto, para Bolívar Echeverría, en la modernidad capitalista actual, las articulaciones entre la dimensión estética, la política y la vida cotidiana son indispensables para vivir lo invivible.

De modo que es preciso resistir a la modernidad tardocapitalista que ha invadido todos los ámbitos de la vida, aunque padezca su caducidad definitiva, al punto de que se puede afirmar que esta es una gran crisis civilizatoria, porque podría permitirnos desatar deliberadamente otras formas de vida —a la manera de un *ethos* barroco— que nos permita, de alguna manera, vivir lo invivible.

La literatura que comentamos se inscribe en esta línea estética de un nuevo *ethos* barroco, por su voluntad de forma que se expresa en el espesor temático, el manejo técnico y el desarrollo de temas que la actualidad ha desechado en nombre del fin de los metarrelatos.

4.1.1.9. Coda

La lectura de *Polvo, sombra nada* nos pone ante una máquina simbólica lograda que se nutre de diversas fuentes, una tradición filosófica de cuño materialista, una estética caníbal y nuevo *ethos* barroco, recreados tanto en sus vertientes europeas como latinoamericanas, sin renunciar a la naturaleza específica del campo que marca, la narrativa, y las formas que le son propias.

En esta ocasión, el resultado de esta reciente labor literaria de Quiroga es una novela de conmovedora belleza y estética barroca que se resiste a la banalidad literaria vigente y se enfrenta al régimen de lo sensible sin concesiones.

Forma parte sustantiva de la novela de Luis Quiroga un elegante diseño gráfico de la portada y de las páginas mismas del texto literario, cuya autoría corresponde a Esteban Torres y Sebastián Abril. En la tapa y contratapa se

despliega una serialización de las ornamentaciones mudéjares del templo quiteño de la Compañía de Jesús, en color gris plateado sobre un hondo fondo negro, poseedoras de sugerentes significados. Son ellas formas abstractas que, al no sobreponerse, insinúan el sentido de la existencia y las múltiples posibilidades de despliegue y relaciones hacia diversas direcciones y dimensiones, que los seres humanos tenemos en el espacio-tiempo, de manera permanente, como se supone hoy que se expande el universo.

Polvo, sombra, nada conmueve las emociones del lector, porque discurre en torno de los sentidos y la duración de la existencia, las relaciones eróticas y la sensualidad; también sobre aquello que suele denominarse amor o, mejor dicho, en voz de uno de sus narradores, esas: “Geometrías de espacios inhabitables en donde nos cruzamos para no encontrarnos” (2016, p. 40).

Novela sobre la intensidad de los deseos, la angustia, el hastío final previo a la muerte; también en torno de las tramas que ejerce el poder sobre las personas que, por supuesto, “envenena el alma y el entendimiento” y “le(s) impide la salvación” (2016, pp. 42-43); así como sobre otras preguntas centrales de la existencia que se constituyen en *leitmotivs* que articulan el texto y los devenires de sus personajes, hasta que el paso del tiempo comprobaría, finalmente, que tan solo somos “polvo, sombra, nada”, como también, en su momento, en el barroco americano y español, lo pensaron y escribieron Sor Juana Inés de la Cruz y Luis de Góngora.

4.2. Isidro Luna: distopía utópica

Diego Carrasco

Es determinante, si hablamos de Teatro del Quinto Río, dedicarle un espacio importante a analizar la figura, definitiva para el teatro de Cuenca, de Carlos Rojas y su heterónimo Isidro Luna. Es necesario aclarar que, sin embargo, el autor de este trabajo ha escrito reiteradamente sobre la obra de Luna y sobre Luna mismo, por tanto, será inevitable repetir ideas antes ya expresadas, las que, para evitar la odiosa cita a sí mismo, serán expuestas de un modo diferente, en un texto distinto.

Entonces, creemos que al teatro solo se lo puede enunciar desde el teatro mismo, no desde la literatura, es decir, no podemos pretender entender al teatro y al hecho escénico si no es desde la escena misma, y no desde una perspectiva literaria, tan traída a mano para tratar de entender toda realidad posible, pero ese es otro tema. Lo mencionamos porque el trabajo de Luna como escritor de textos dramáticos podría entenderse y analizarse solo como un hecho literario, pero estaría incompleto y sin sentido.

Por otro lado, con Carlos Rojas hemos esbozado la idea de que es posible determinar la dramaturgia personal de cualquier artista, en cualquier ámbito de cualquier arte. Nos explicamos: si la dramaturgia, entendida como pretendemos en este texto, es un tejido de acciones, todos los hechos estéticos cometidos por un artista permitirían comprender su dramaturgia, leer su trayecto total, no solo sustentado en sus obras, sino en los hechos escénicos que estas provocaron o en los hechos estéticos cometidos.

Así entonces, la existencia misma de Isidro Luna es un hecho que ocurre como un producto de su vínculo con el teatro, como un hecho estético, no literario en sí. Al fundarse el Teatro del Quinto Río, Carlos Rojas siente la necesidad de diferenciar su ya amplia labor intelectual (como pensador, como crítico de arte, como ensayista) de este nuevo esfuerzo puramente creativo, a la par de procesos personales de escisión voluntaria de sí mismo. Es ahí cuando surge Isidro Luna como el dramaturgo que va a escribir obras para el Quinto Río, es decir, quizás el primer acto teatral del grupo —aunque

el público no lo sepa— es la creación del heterónimo, de Isidro Luna, de un personaje, en definitiva, que es desde donde Rojas escribe teatro. Pero no es un mero gesto superficial, casi psicótico como se podría pensar o un devaneo estético vanidoso y vacío, no. El mismo Rojas ha repetido innumerables veces que Luna está ahí para decir lo que él no puede. Que Luna es en realidad un ser autónomo que le habita, desde cuya realidad escribe, no desde las ideas de Rojas. Entonces Luna construye su propia biografía, publicada de hecho en libros (véase como ejemplo Proaño, 2003); desarrolla un camino dentro del teatro, solo con ese nombre —mucho gente lo conoce en Quito, por ejemplo, como tal— lo que le va dotando de una materialidad y una vida que escapan de su control. Entonces, volviendo a lo nuestro, la propia existencia de Luna es posible solo dentro del ámbito teatral y como un hecho teatral-estético en sí mismo.

La obra de Luna, aunque pueda ser leída, adquiere sentido en la puesta en escena. Es decir, no es un esfuerzo para ser leído, sino para tener razón mayor en el montaje teatral, lo cual tiene asideros claros en la forma de escribir de Luna: la ausencia casi total de didascalias y acotaciones expresas, evidentes, tal como sucedía en el teatro griego, en el cual el texto del personaje incluye en sí mismo todos los elementos posibles de la acción. Más tarde, entre los siglos XVIII, XIX y XX, con la aparición del teatro burgués, del naturalismo y el realismo, así como con el teatro épico, las acotaciones muchas veces se convierten en un texto aparte, imprescindible para ubicar en tiempo, espacio y relaciones las obras que se escribían. Quizás por eso, en oposición a lo anterior, es que el teatro contemporáneo vuelve a ser escueto, parco en acotaciones. Para el caso que nos ocupa, Isidro Luna, si bien es frugal en el uso de acotaciones explícitas, al construir textos para la puesta en escena como fin último —no para ser leídos como hemos insistido—, desarrolla una construcción textual que posee acotaciones implícitas que remite a temporalidades precisas, a situaciones claras, a épocas específicas —así sean solo diegéticas—, y por sobre todo, remite a indicaciones de acción, por tanto dramaturgicas, extremadamente claras, las que deben ser descubiertas, entendidas y expuestas por el director, los actores y la puesta en escena.

Si pensamos que hay cuando menos dos tipos de didascalias: las que se refieren a la acción de los personajes, por un lado (indicaciones de acción, de movimiento, de voz, de intención, de traslado, de relación con los otros o

con el público, entre otras opciones), y por otro, aquellas que se refieren a la acción de los elementos no específicamente teatrales (acotaciones referidas a la luz, escenografía, vestuario, máscaras, maquillaje, entre otros) de una puesta en escena, ambas variantes son identificables, como acotaciones implícitas, en los textos de Luna, según hemos explicado, que permiten desarrollar el trabajo de acciones de los actores, en esa dramaturgia de la puesta en escena que exigen las obras del dramaturgo cuencano.

La inexistencia de referencias temporales, epocales, espaciales, históricas o sociales en la mayoría de sus obras, la falta de caracterización expresa de los personajes pero claramente determinable en los indicios —con frecuencia en mis clases de actuación uso el término indicio para referirme a los elementos que debe poseer una puesta en escena o que están en un texto dramático escrito, que le son entregados al público para que este pueda desentrañar el sentido que actores y director quieren dar a esa puesta en escena. Pavis sostiene una idea similar: “El índice (indicio) es capital para el encadenamiento sintáctico de diversos momentos de la acción” (1988, p. 272)— del texto, la inexistencia de una fábula específica “como estructura narrativa de la historia” (1988, p. 210), siendo posible correlacionar casi libremente una escena con otra en una suerte de estructuras dinamitadas, con muchos discursos posibles; se trataría más bien de obras constituidas por diversos materiales dramáticos que se ordenan en torno a personajes y situaciones. Se dirá que así se ha escrito el teatro posdramático y posmoderno, puede ser, pero en este caso es manifiesta la intención de Luna de permitir al director-autor que sea él quien complete la totalidad de la obra propuesta. Ese el sentido, además, de nuestra afirmación de que no es teatro para ser leído sino interpretado.

Y habiendo dirigido varias obras del dramaturgo cuencano, puedo asegurar que son todo un desafío de dirección que, sin embargo, arroja resultados de sumo interés para el público y para los actores. Al respecto Francisco Aguirre Andrade —seguramente el actor que ha actuado en más obras de Luna— afirma:

Hay para mí una cosa bien interesante en la dramaturgia de Isidro Luna, ya que hemos trabajado tantas obras de él: le llegas a entender la obra al momento que le creas otra dramaturgia, al momento que creas

una lógica de acciones, de desplazamientos, en el espacio, cuando creas una dramaturgia escénica. (...) Al hacerle la otra dramaturgia, sin alterar una coma el texto original, le encontramos una verosimilitud para el espectador, de que esos textos son creíbles (Comunicación personal, 24 de noviembre de 2016).

Como elementos estilísticos que definan la obra de Luna, podemos señalar su filiación al teatro del absurdo, tal vez como la expresión mayor del sino de los tiempos en su trabajo, si consideramos que el existencialismo de la posguerra es el origen más contemporáneo del teatro del absurdo. Casi no hay obra de Luna donde el absurdo no aparezca, cuando menos en tres variantes posibles: en la construcción de las situaciones (*El murciélago doble*), en los personajes y su manera de ser (*Un pueblo llamado desesperación*) o en el uso y estructura del texto (*Pequeños refugios*), aunque puede haber mezclas de todas ellas (*El último presidente* y sobre todo *Pequeños refugios*). Luego, otro rasgo intrínseco de la dramaturgia de Luna es el sentido barbiano de su escritura, en tanto no busca “un teatro basado en la puesta en escena de un texto escrito con anterioridad (sino) un teatro basado en el *performance text* (*texto del espectáculo*)²” (Barba y Savarese, 2007, p. 73), o en otras palabras, a Luna no le interesa un “texto escrito (que) puede ser conocido, transmitido antes e independientemente del espectáculo, el *performance text* solo existe al final del proceso de trabajo y no puede ser transmitido” (*ibidem*, pp. 73-74), al menos en lo que se refiere a las obras vinculadas a la relación de Luna con Teatro del Quinto Río, aunque él tenga esa pretensión presente siempre y en todo momento: sus obras estarán completas solo cuando sean convertidas en *performance text*, en puesta en escena y eso pretenden ser, una incitación para puestas en escena, aunque esto demore tiempo para suceder, por la cantidad de obras de Luna ya existentes (más de setenta según nuestros cálculos). Ya explicamos, estructuralmente, cuáles pueden ser los rasgos de esta forma de plantear el teatro, en anteriores párrafos.

² Las cursivas son propias del texto original citado.

4.2.1. Etapas en su obra

Ahora bien, hay cuando menos cuatro períodos en la obra de Luna hasta hoy. El primero vinculado al surgimiento del Quinto Río, con quienes monta varias obras. De este primer período su trabajo más emblemático es *Memoria de una cantante calva*, tal vez su obra más representada por varios grupos y el *Héroe decapitado*. En estas primeras obras podemos resaltar algunas características estilísticas fundamentales:

Una intensa experimentación formal: al leer el *Héroe decapitado* en principio llama la atención la estructura que propone el texto:

La obra está compuesta de cuadros que no tienen un orden determinado; este depende de la rueda de la fortuna, de tal manera que los actores se pondrán las máscaras que sean elegidas por la rueda de la fortuna; excepto por el primer cuadro de presentación de las máscaras que reaccionan ante el maniquí, que siempre estará al inicio.

Habrán dos secuencias generales, compuesta cada una de tres juegos de ruleta. En cada una de las secuencias, se irán dejando de lado las máscaras que ya hayan sido usadas, a fin de evitar que se repitan indefinidamente.

Las máscaras están emparejadas de la siguiente manera:

Caballo - Toro

Demonio - Ermitaño

Avestruz - Pato - Araña

Máscaras neutras (Luna, 2010).

Propuesta formal equiparable, en el teatro latinoamericano de esa época, con el *Timeball* de Joel Cano, escrita en La Habana en 1989 y estrenada en 1990. Y como vemos, el *Héroe...* propone varios cambios estructurales: no es que destruya la forma, al contrario, es una profunda propuesta formal, pero en el sentido de usar la forma como parte de la reflexión estética, no como una consecuencia sin más, sino que deviene eje de la apuesta estética y del camino dramático, en tanto lo que suceda cada vez con la rueda de la fortuna es lo que determinará la sucesión sintagmática de escenas; por tanto

las posibilidades de interpretación, connotación, cambio, denotación en la obra son casi infinitas. En segundo lugar, un camino formal como el que se enuncia en esta obra exige del actor una versatilidad y ductilidad inmensas, para hallar, precisamente, los encadenamientos entre una parte y otra que se demandarán en el momento mismo de la puesta en escena o distanciarse de ellos, sin importar la sucesión sintagmática. Y, por otro lado, obliga a crear personajes con inmensa flexibilidad y capacidad de improvisación.

Por otro lado, la obra necesita de una participación mayor del público, lo incluye definitivamente como parte del proceso de trabajo, porque la cambiante estructura requerirá de todo su esfuerzo para desentrañar los sentidos que la obra proponga. Y es una obra que plantea momentos parateatrales, metateatrales, en cuanto no todo en ella será acción dramática que abone a una fábula o a la construcción de un relato, sino que estructura instantes donde la obra se vuelque solo sobre la propuesta formal, para resolver cómo continúa, aunque en un esfuerzo de montaje, los giros de la rueda puedan incorporarse al desarrollo mismo de la situación.

He extendido la explicación de esta obra, porque representa de manera explícita este momento de la obra de Luna. Es una etapa que podríamos llamar vanguardista, moderna, en tanto las vanguardias fueron, en gran medida, esta experimentación sobre la forma del lenguaje como ahora propone Luna, aunque la obra misma contenga ya claras simientes de la etapa posmoderna, que sobreviene a esta.

Tras la separación del primer conjunto de integrantes de Quinto Río ocurrida hacia el año 2000, viene una segunda etapa, más o menos hasta finales de 2006, que implica un tiempo más bien introspectivo y psicologista en las obras del autor cuencano: teatro intimista o filosófico, dependiendo del tema, reflexivo ante todo, una vez más sin referencias espacio-temporales, sin fábula posible, a no ser el recorrido de las interioridades personales o conceptuales de sus personajes. Las obras de esta segunda etapa son tal vez las que menos se escribieron en relación con un proceso de grupo; Luna en solitario seguía manteniendo su labor, aunque no tuviese con quienes dialogar en la escena. Y es su momento más posmoderno en cuanto a la escritura: las obras son nihilistas muchas de ellas, con poca referencialidad de tiempo y espacio, sin personajes ni situaciones que

puedan ser reconocibles evidentemente sino implícitamente otra vez, puesto que muchas de estas obras no plantean situaciones reales sino internas de los personajes y, por tanto, asumen circunstancias dadas poco convencionales.

Estas obras implican una denodada lucha contra el logocentrismo, contra la palabra, aunque sean obras de texto mismo, no son pensadas para el texto como ya afirmamos, sino como pie forzado, como detonante de la acción y también porque la densidad textual que proponen, los juegos del lenguaje en los cuales se regodea Luna en este período, se orientan a desmontar la palabra como portadora única de sentido y lenguaje, para potenciarla como expresión, aun si no tiene sentido gracias a la reiteración textual. Veamos algunas características del teatro posmoderno según Alfonso de Toro:

El teatro posmoderno se caracteriza por su resistencia a la interpretación, el espectáculo no es más interpretable según parámetros semánticos tradicionales, los significados no son reducibles a una interpretación que den un sentido profundo, un mensaje;

El teatro posmoderno tiene elementos de la ciencia ficción;

El teatro posmoderno maneja, juega, cita el lenguaje cotidiano, *readymades*, combinados según una técnica del montaje, donde todos los fonemas son destruidos y altamente recurrentes (en este caso se trata de una técnica de escritura);

Fragmentación, montaje y repetición son principios comunes de la organización performativa del teatro posmoderno;

Intertextualidad: empleo de citas de otros autores y de textos de diversas épocas o de textos propios, mas sin función ninguna;

Transformación del texto en *collage*³ tonal, donde los signos se han despedido de su función denotativa, es decir, se han transformado en grafemas desesemantizados;

³ Las cursivas son del texto original de De Toro.

Interculturalidad, es decir, la recepción de elementos de culturas extrañas en la propia para producir un nuevo teatro (2004, p. 17-18).

A lo cual podríamos sumar la ausencia de referencialidad, propia del posmodernismo, la descontextualización y recontextualización de textos anteriores en nuevas estructuras dramáticas, entre otros tantos. Sería demasiado largo para este trabajo, puesto que no es una tesis sobre Isidro Luna, buscar ejemplos en las obras de este escritor que ilustren su período posmoderno. Ahí están sus obras y apenas se empiecen a leerlas lo dicho les será evidente.

Una tercera etapa que comienza en 2006 cuando se reconstituye el actual núcleo de Quinto Río, donde Luna se vuelve un adjetivo múltiple performado —según términos que hemos usado antes—. Expliquemos: el *Murciélago doble* fue el primer espectáculo —el término *espectáculo* en este caso se asume como estructura expectable, no en el sentido de *show* o el que Debord le da en *La sociedad del espectáculo*— que montó el grupo en esta segunda etapa. Sobre el texto original que planteó Luna, se realizaron ajustes, incluso se escribieron nuevas escenas a partir de las necesidades del montaje, de la concepción del director y del trabajo actoral. Luego, propuesto por el propio Luna, se decidió que el heterónimo fuese un sustantivo múltiple, es decir que quien en el grupo quisiera pudiese escribir bajo el nombre de Isidro Luna y estrenar sus obras. Pero el teatro tiene caminos inextricables para todos. Nadie escribió ni ha escrito bajo ese heterónimo a no ser el mismo Carlos Rojas, aunque la idea germinó en un giro interesante. Durante las incesantes y muchas veces extensas reuniones de discusión del grupo sobre diferentes tópicos, empezamos a sugerir a Luna temas e incipientes historias para las obras, algunas de las cuales efectivamente llegaron a convertirse en textos: *La silla vacía* y *Un pueblo llamado desesperación* son ejemplos de ello.

Esto implicó que, en realidad, Isidro Luna sí se volvió un sustantivo múltiple de alguna manera que el grupo determinó en su evolución, en tanto ya no era él solo librado a su prolífica creatividad, sino que el grupo sugirió y promovió ideas de obras que fueron acogidas por el escritor, algunas de las cuales, al momento de ponerlas en escena, como ya mencionamos en el caso de *El murciélago doble*, fueron modificadas por el proceso de montaje, hasta

alcanzar la versión definitiva y final. Esto no quiere decir que todo lo que Luna produjo en esta etapa correspondió a esta suerte múltiple de su heterónimo.

Este período de la obra de Luna adquirió un nuevo giro: Carlos Rojas, quien no lo sabe en Ecuador, ha sido siempre una persona con claras definiciones y actividad política. Entre las tantas capacidades y actividades que el intelectual cuencano ha realizado ha estado la política. Por eso, sorprendía que Luna nunca hubiese escrito teatro político o social, al menos en las dos primeras etapas, salvo quizás sugerencias de esto en obras que hizo en torno a figuras como Camille Claudel u otra, que es un peculiar ejemplo, además de dramaturgia para personajes colectivos como *En la multitud*. Fue el grupo, precisamente, el que le sugirió y pidió a Luna que escribiese por primera vez teatro político, en vista de circunstancias y situaciones propias del país, sobre las cuales nos interesaba hablar. Así surgieron *La silla vacía*, la ya mencionada *Un pueblo llamado desesperación* y *El último presidente* que recoge una vieja tesis anarquista muy preciada en la vida de Rojas. Y de hecho, germinó un grupo más de importantes obras, que serían recogidas en un tomo con ese nombre *Teatro político*, libro publicado por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en 2014, que vendría a ser casi el momento presente de la producción de Luna.

Sin embargo, posteriormente, Luna enfrenta dos líneas más de trabajo. Por primera vez propone un conjunto de disquisiciones teóricas, llamadas *Proposiciones: Teatro Canibal*. Habiendo sido igual un teórico de amplísima trayectoria en Ecuador, dentro del mundo del pensamiento, de la plástica, de la teoría de la cultura, nunca había escrito ideas conceptuales sobre teatro. Esta es la primera vez que Luna lo hace. *Proposiciones...* inquietantes, que ubican las discusiones actuales del teatro y su pertinencia en el mundo, dentro del amplio conjunto de ideas que Rojas trabaja en *Estéticas Caníbales*, de las cuales se han publicado tres volúmenes. Las *Proposiciones: Teatro Canibal* son las que dan inicio a un tomo completo, publicado otra vez por la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, con el título *Teatro Canibal*, también publicado por la Facultad de Artes en 2014. Así que el cuarto momento que hemos definido en la dramaturgia de Luna es este, no tanto sus reflexiones teóricas —difícil comentarlas en este espacio por la amplitud y profundidad de las mismas—, producto de este maridaje que propone entre la teoría estética que ha construido Rojas, con toda su rigurosidad y erudición, y la obra dramática de Luna.

Sino nos centramos en las obras caníbales del autor cuencano, casi todas ellas experimentales otra vez, pero que ahora se aventuran en la inversión de la realidad, a tono con las Estéticas Caníbales (*Elizabeth o la esclavitud*) con lo maquínico —tan caro a la propuesta estética de Rojas (*En busca de la máquina de la felicidad*)— u obras infantiles por primera vez en su producción. Ahora bien, es necesario señalar que este último tramo de la producción de Luna ya no está vinculado directamente al trabajo del Teatro del Quinto Río, sino ha vuelto a ser una producción independiente, aunque tal vez ahora se relacione con el Grupo de Teatro Experimental de la Facultad de Artes, para quienes ha escrito y corregido *Deja que me vaya*, según las necesidades de este grupo, obra que también retoma los viejos intereses de Luna por temáticas intimistas y personales.

Si fuese de interés, hay un trabajo del autor de esta tesis sobre esta obra, realizado para un módulo de la maestría en Estudios del Arte, de la Universidad de Cuenca, titulado *Elizabeth o la esclavitud: La mudanza canibal del mundo en Isidro Luna* (Carrasco, 2014, sin publicar), que analiza este vínculo que por primera vez aparece entre la obra y la propuesta teórica de Rojas y la dramaturgia escriturada de Luna.

Luna, en su incansable creación, conduciéndose hacia un punto donde su obra refleje a la vez la enorme densidad del pensamiento estético de Rojas, y sobre todo encaminando su creación a la construcción del teatro caníbal, ha alcanzado en muchas de sus obras a proponer y edificar lo que he denominado una distopía utópica, un oxímoron aparentemente. Si el clímax de la modernidad, entre el siglo XVIII y el XIX, fue prolífico en producir utopías de la mano del desarrollo científico-tecnológico que auguraban que todo problema humano iba a ser resuelto, en el siglo XX, en la crisis de las guerras, empieza el desencanto por la modernidad que es expresada en las distopías.

Es hacia 1932 con la publicación de *Un mundo feliz* de Aldous Huxley que se inicia una larga saga de libros abiertamente distópicos, como *1984* de Orwell (publicado en 1949) que dan cuenta de la crisis de la modernidad, de sus estrechos límites y de las atroces realidades a las cuales nos estaba conduciendo. Aparece, sin embargo, otro curioso escrito, la novela *El juego de abalorios* (publicado en 1943), producto solo de un genio como Hesse, a

medio camino entre la utopía y la distopía. Pero es desde entonces que en la literatura, el cine y el teatro —a tono con la profunda crítica posmoderna— pululan los ejemplos distópicos que paulatinamente se van volviendo apocalípticos hacia los años ochenta del siglo XX.

Luna-Rojas se ubica en otro punto en estos momentos de su obra, que puede ser claramente visto en obras políticas como *Un pueblo llamado desesperación* o *El último presidente*, e inclusive en otras más recientes, aparentemente más íntimas como *Elizabeth* o *la esclavitud*. Ese nuevo espacio que propone Luna es el que he denominado Distopía Utópica, aunque suene a una aporía: un mundo desnudado, que de utópico tiene poco, pero que no es asumido con el sentido trágico o crudamente satírico que pueden tener las distopías convencionales, no, sino que retrata mundos distópicos en los cuales, sin embargo, es posible encontrar un resquicio, un espacio entreabierto, un pliegue en el cual uno desearía estar, en el cual uno podría construir una utopía en medio del apocalipsis circundante: en ... *Desesperación* es ese mismo pueblo lejano, al cual nadie llega, sin reglas, normas ni dioses, utopía colectiva. En *El último presidente* aquella gran masa, aquel cardumen de seres que va aboliendo el Estado a su paso, utopía política que hace honor a una cara propuesta anarquista: revocar el Estado. En *Elizabeth...* la condición deseada de esclavo se vuelve refugio ante la exterioridad, utopía personal. En ningún caso es una situación ideal, en ningún caso se evade la crisis profunda retratada, apenas es que se encuentra un pequeño sitio en el cual la utopía aún es posible, sin el regusto dulzón y manido del “happy end” y sin hacer concesión alguna a la sensiblería; es solo que por decantación ese pueblo, esa masa o esa condición esclavizante devienen mejores que la locura que nos envuelve. Y aún más, esa utopía surgida de la distopía no implica revanchismo, violencia o destrucción, no, es una posición —nada cómoda ni tibia por cierto— para escapar a la “locura aperspectivista” parafraseando a Ken Wilber, en la que nos han hundido la posmodernidad, el tardocapitalismo y la cultura de masas, aún más masiva y brutalmente rápida de la contemporaneidad.

4.2.2. ¿Una máquina barroca?: la obra de Luna a propósito del Caníbal Barroco

Hemos esbozado esta idea también en anteriores textos escritos sobre Luna: creemos que su trabajo se acerca al “*ethos* barroco” que definiera Bolívar Echeverría, aunque no totalmente como veremos. “*Ethos* barroco” que es descrito de esta manera por Luisa Ruiz Moreno hablando del ya fallecido escritor ecuatoriano: “podríamos decir que este autor (Echeverría) hace descansar (...) la norma del barroco en ciertos parámetros como la **desrealización de la vida cotidiana, la ruptura de la temporalidad, la estetización desmedida, el relativismo de la realidad y la pérdida de los límites**” (1999, p. 101), características todas, excepto la de la estetización excesiva, que están presentes claramente en la obra de Luna. Aunque, por otro lado, si por estetización asumimos una formalización sustancial —en el sentido de construcción de la Forma que propone Carlos Rojas en su segundo tomo de las *Estéticas Caníbales*— aun la estetización cabría, al referirnos a la obra de Luna.

Podrá ser que no hallemos, en principio, el barroquismo de Luna, pero no estamos hablando del barroco en el sentido de un estilo artístico, sino como un mecanismo para hacer arte, un conjunto de principios artísticos, una máquina estética abstracta, para volver a Rojas un *ethos* como lo ha denominado Echeverría.

Por otro lado, siguiendo las ideas de Sarduy expuestas en ese axial texto que es *El barroco y el neobarroco*⁵, donde expone atáxicamente los mecanismos, guías y estructuras del barroco y el neobarroco americano, podríamos verificar que todas se cumplen en la obra de Luna: Sarduy afirma (2011, p. 8), empleando a Chomsky, que la metáfora en el barroco deviene en **metametalinguaje**: el lenguaje generando un lenguaje para hablar del lenguaje, un lenguaje generando estructuras, *ethos*, formas de hacer que al final hablan del lenguaje mismo. Así en Luna: en general cada obra viene a ser una metáfora, un enmascaramiento, una sustitución de una realidad comparada, deformada en el espejo textual que nos la devuelve,

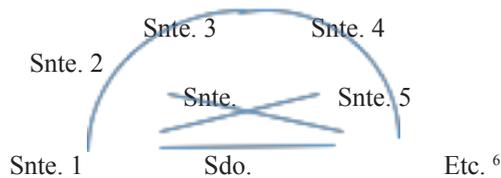
⁴ Las negritas son nuestras.

⁵ Todas las referencias en esta parte del texto —que no sean citas— hasta que aparezca un nuevo autor corresponden al texto mencionado de Sarduy, por lo que se señalarán únicamente las páginas de su texto al cual se refieren.

texto que, además se torna frecuentemente sobre sí mismo en ese ejercicio metametatextual, cuyo sino se profundiza al recurrir frecuentemente a citas y parafraseos de autores caros para Luna.

Sustitución (2011, p. 9): que Sarduy explica como el desplazamiento de significantes de un significado, el significante es sustituido por una alegoría barroca, ajena semánticamente al significado pero que adquiere sentido en la totalidad del entorno del texto, en el caso de Luna asume sentido en la situación propuesta en cada obra, no en vano —aunque acudiendo más bien a una fuente derridasiana— Luna busca que muchas de sus obras sean un juego de significantes de superficie (pantalla) que chocan entre sí, lo cual como vemos es también un recurso del neobarroco.

Proliferación: es el siguiente mecanismo que describe Sarduy (2011, p. 11); consiste en la “obliteración del significante” no para sustituirlo por otro, sino por una cadena de significantes progresiva que permite una lectura radial como él afirma:



En síntesis, al significante normal que le corresponde a un significado le suceden apilados, en estrecha enumeración o reiteración, otros tantos significantes que terminan arribando al significado por asociación. Solo que en el caso de Luna opera de manera ligeramente diferente, actúa en términos de la estructura dramática, no de la construcción lingüística solamente, por ejemplo, en obras como *Deja que me vaya* o el mismo *Murciélagos doble*, se reiteran situaciones, escenas, incluso textos que giran siempre en torno al mismo tema, pero de forma (significante) diferente cada vez, para terminar por saturar ese tema (significado) y dotarle de una densidad que no tenía, pese al efecto surface que anotábamos o en

⁶ *Ibidem*, p. 12.

su defecto anulando todo significado. Y esto opera en Luna, como afirma Sarduy (2011, p. 13) de manera deceptiva, es decir, no busca completar el significado, el sentido, sino que lo perturba, contradice un significante con otro, decepciona en cuanto estos significantes resultan “ejecutantes de (la) abolición” del sentido, del tema sobre el que se quiere hablar, “logran invalidar, derogar retrospectivamente el sentido en ciernes”, haciendo imposible la significación, recurso que en el caso de Luna solo abona al absurdo omnipresente en sus obras. Y en el caso de Luna es deceptiva, en cuanto a que apenas uno cree entender el tema y objeto general de una obra, esta no es desarrollada en una fábula, sino que queda abierta al relato que introduzcan director y actores en la puesta en escena, como ya hemos mencionado.

Condensación: (2011, pp. 15-18) una en específico es la que nos interesa ahora, la condensación diacrónica, es decir, la sucesión de escenas que, a veces disímiles, terminan generando una sola unidad de discurso. No hay, en el caso de Luna, una sola escena que escape al tema sobre el cual una obra gire, sea incluso de orden metalingüístico. Esa condensación en el caso de Luna, además, provoca una intensa progresión dramática, una casi obsesiva síntesis en torno al objeto de cada obra, operando aparentemente de modo opuesto al objeto del barroco, una síntesis extrema en los recursos. Nada hay de digresión en las obras de Luna.

Parodia: (2011, p. 18) es el siguiente recurso enunciado, como elemento sustancial y determinante del barroco nuestro: una parodia que implica la desfiguración de una obra anterior, su reflejo en filigrana en la superficie alterada de una nueva obra, que la deforme y la devuelva hasta risible a momentos. Cualquiera que haya leído las obras de Luna habrá encontrado en ellas la recurrente manía paródica por Sor Juana Inés de la Cruz, Thomas Elliot, Lacan, Ionesco, por supuesto, (qué es sino las *Memorias de una cantante calva*).

El escritor cubano arriesga, como él mismo sostiene, una “semiología del barroco latinoamericano” (2011, p. 22), cuyos elementos enunciaremos nada más para no cansar al lector con la explicación de estos y su relación con la obra de Luna: **intertextualidad** (la cita, que ya hemos explicado está tan presente en Luna); **intratextualidad:** *gramas fonéticos (aliteración)*,

para el caso de Luna *El hombre que se prende*, *Deja que me vaya* o el propio *Murciélagos dobles* son obras en las que la aliteración no se limita a un sonido fónico, sino que alcanza palabras completas o frases que inclusive son repetidas insistentemente; *gramas sémicos* (*paráfrasis*) cuanto anagrama o inversión de versos y refranes hay en Luna; y *gramas sintagmáticos* (*tautología - mise en abyme*) que no sería más que el ya mencionado recurso de metalenguaje, de metametalenguaje incluso, la obra hablando de sí misma o de cómo ha usado de sí misma.

Todo esto para concluir —en Sarduy, idea que afiliamos para Luna también— que al final y en definitiva el barroco produce erotismo, siempre *pulsivo* (ideamos este vocablo para diferenciarlo de *pulsante*, que tiene un significado muy preciso. *Pulsivo* se referiría a las pulsiones psicológicas o animales recurrentes y presentes siempre en el accionar de un ser humano, al mejor estilo del cuentista lojano Pablo Palacio) en la obra de Luna; espejo que refleja “la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad” (2011, p. 35), viva en toda la obra de Luna, reflejo que destruye al “logos en tanto que absoluto” (2011, p. 35), cediendo su total espacio de finalización a la puesta en escena como ya hemos explicado. Y produciendo una revolución como acota el escritor cubano: “barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida” (2011, p. 36); ahí todo el teatro político de Luna, los asedios al orden en obras como *Elizabeth o la esclavitud* o las metáforas contra dios o las leyes presentes en *Un pueblo llamado desesperación* o *La silla vacía*.

Me queda, con el riesgo de pecar de pretencioso, señalar un componente más del barroco, que quizás Sarduy omitió: la verosimilitud. Todo lo que el barroco expone debe ser potencialmente creíble, realizable, si no, carecería de sentido y se volvería simple adorno y arabesco como el surrealismo imposible ese sí, que tanto criticó Carpentier cuando estructuró la idea de lo real maravilloso, que tan bien resumiría al barroco que exponemos: no hablamos de los *Cantos de Maldoror* del conde de Lautreamont, nacido por azar en Uruguay por cierto, o las cabezas de manzana de Magrite o los conejos y rosas parlantes con toda su panoplia lewiscarriana y saintexuperiana. —No es gratuito que hablemos de Lewis Carroll o Saint-Exupéry, puesto que a ellos les dedica Luna, otra vez en un gesto barroco

de cita y obliteración, su *Última puesta de sol en el País de las maravillas*—. No, hablamos de juegos sobre la realidad que irónicamente, paródicamente, la vuelven barroca, inasible.

La obra de Luna es, sin duda, verosímil en este sentido, aun en sus más dislocadas opciones escénicas como las que propone en *El último presidente* y, por eso, es también barroca; es aquí en América donde el barroco es posible, porque nuestra realidad es barroca y requiere del requiebro, de la fuga, de la escisión que siempre está ahí a la vuelta de la esquina. Y, para concluir este tema, creo que el barroco en América Latina es tardío: cuando ya pasó en otros sitios, es tardío como acto ante la propia realidad, es tardío porque nos regresa en espejo lo que ya vivimos, pero deformado y obliterado, clausurado y, sin embargo, vivo, porque somos mestizos poscoloniales y ese mestizaje nos obliga a la máscara, al enmascaramiento barroco de lo que en verdad somos, máscara que se ha vuelto ser: “usamos máscaras permanentemente, nuestra forma de relacionarnos con otros es por medio de una máscara, somos una cultura de máscara” (Aguirre Andrade, comunicación personal, 24 de noviembre de 2016).

Para concluir este análisis sobre Luna, quisiéramos señalar que su trabajo artístico, como pedagógico en las dos escuelas escénicas de la ciudad, también ha sido fundamental en cuanto a promover nuevas figuras individuales, nuevos grupos teatrales, recuperar salas inutilizadas para los creadores de la ciudad, novísimos escritores escénicos que empiezan a arrojar obras supremamente interesantes. Isidro Luna es, sin dudar, el mayor de los impulsores del teatro en la ciudad, con una labor frecuentemente solitaria y quijotesca, muy poco reconocida y que ha abarcado desde la escritura, la promoción hasta la producción del teatro en Cuenca.

4.3. Apostillas al teatro caníbal de Isidro Luna

Diego Carrasco

4.3.1. Rastreado los orígenes

Hablar del teatro caníbal es siempre un proceso complejo y difícil. Primero porque, a pesar de que las ideas base de esta propuesta de Isidro Luna están publicadas en el hermoso tomo que editó la Universidad de Cuenca (2014), es todavía una propuesta en construcción, no es un corpus teórico cerrado y menos aún en la práctica donde están en proceso muchos elementos en torno a las ideas de Luna.

Después porque es una propuesta, como él mismo reconoce, nacida de la experiencia y sistematización del trabajo del Teatro del Quinto Río, como de otras fuentes, y una vez que esto ha sido teorizado está siguiendo el camino inverso, es decir, cómo desde la teoría puede desarrollarse una práctica.

Y también porque creo que siempre será muy complejo desentrañar todo lo que propone el teatro caníbal, porque es una construcción compleja, desafiante, sugerente, política y altamente desestabilizante, no solo por lo que dice sino por el estilo que Luna estructura: a manera de cortos párrafos —cada uno encierra una proposición—, salvo unos pocos casos, proposiciones que no se desarrollan sino son apenas un enunciado, una declaración concisa, precisa, estricta en su elaboración de lenguaje como de ideas.

Así entonces, este texto será también una suerte de apostillas que iré haciendo a todo el conjunto de propuestas que Luna expone en su texto.

Es más, estas apostillas se iniciaron muchos meses atrás, antes incluso de la publicación del libro, pues Luna me había pedido escribir la introducción, pero me pareció en ese entonces una apuesta demasiado extensa, de tal forma que la edición salió sin un prefacio. Sigo creyendo que, cada vez que leo estas páginas, algo nuevo aparece con cada revisión y, por tanto, en algún momento, espero de verdad poder hacer una publicación con las apostillas que he ido

escribiendo a cada una de las casi 90 propuestas de Luna, de manera tal que —cosa imposible ahora por extensión y tiempo— podamos ver cada idea y la apostilla que le sigue inmediatamente en un trabajo a dos manos.

Además, brevemente, creo que es necesario mencionar, para aquellos que recién conocen la emblemática figura de Luna para el teatro ecuatoriano y cuencano en particular, para aquellos que recién van a comenzar a navegar por su obra, que estamos ante el dramaturgo más prolífico del teatro ecuatoriano contemporáneo: su creación abarca más de ochenta obras de teatro ya. Luego, que, además, es uno de los pocos creadores del país que también se han arriesgado en los complejos vericuetos de la teoría teatral, lo cual no es nada novedoso para quienes lo conocemos, ante todo porque sabemos de su fundamental trabajo teórico en otras áreas del arte y la cultura —bajo otras denominaciones—, siendo más bien nueva su incursión en la teoría teatral.

Isidro Luna, entonces, no es más que un heterónimo, cuya existencia es fundamental y que se ha vuelto el encausador de las necesidades estéticas de su creador, y ahora también de sus necesidades teóricas en el teatro. Es más, como antes he afirmado, la existencia misma de Luna es imposible de entender fuera de los límites del teatro: es un personaje que escribe y dice lo que su autor no puede decir desde su ser propio.

Dicho esto, se comprenderá con más razón el nombre del texto y cuál es el origen de las propuestas de Luna.

Hacia el año 2011 Carlos Rojas Reyes, el catedrático de la Universidad de Cuenca y uno de los más grandes pensadores contemporáneos del país, publica un libro axial para la teoría del arte y la cultura del país y América Latina toda: *Estéticas Caníbales: Del canon posmoderno a las Estéticas Caníbales*. Texto en el cual Rojas, el creador de Isidro Luna, traza con claridad, profundidad y sentido político únicos —por tanto con sentido de oportunidad preciso— la debacle del arte contemporáneo encerrado en el difuso cubo blanco de la posmodernidad, devenida en canon como él demuestra y delimita, y cómo esa posmodernidad, no solo por ser ya canónica y no aportar nada nuevo, ha conducido al arte y a los artistas a una imposibilidad performática total, esto es, a volver inviable —si alguna vez

lo fue— el delirio posmoderno, a no poder llevar a la acción los postulados de una corriente estética que bien la definió Frederic Jameson como la “estrategia cultural del neoliberalismo”.

Ante esto, Rojas retoma las ideas de varios pensadores brasileños que ya, entre la segunda y tercera década del siglo XX, propusieron la actitud caníbal como una forma identitaria que era necesaria en América, para andar en América con nuestros propios pies. Rojas, más allá del sentido político que encerraba el postulado de los pensadores brasileños, expone una nueva perspectiva de lo caníbal como una de las posibles formas para escapar de la telaraña posmoderna que nos envuelve, como el capitalismo tardío que representa; tal vez es la única forma plausible y real que nos queda desde América. Esta actitud caníbal implica devorar literal y metafóricamente al otro, convertirme en el otro por medio de la transfiguración, ya que solamente, siendo otro, puedo ser yo mismo. Inquietante idea que, además, es carne propia del teatro: ¿qué es sino el trabajo del actor sobre un personaje? Y por supuesto, para ello elabora toda la teoría de las Estéticas Caníbales contenida en el tomo que referimos.

Esta canibalización del otro implica, entonces, dejar de lado al fin los traumas de la conquista, abandonar todo purismo cultural por demás imposible, no renegar de la globalización o las influencias, sino apropiarnos de ellas, devorarlas, deglutirlas hasta convertirlas en lo que nosotros queremos que sea. Hacer por tanto que todo el pensamiento y la estética del mundo, sin excepciones, al transfigurarnos en ellos, lo volvamos nuestro y hagamos que diga lo que nosotros necesitamos decir.

Ahora bien, si en el tomo 1 de las *Estéticas Caníbales* Rojas traza las líneas maestras de su propuesta, es en el tomo 2 donde especifica lo que en concreto es para él la manera en que las Estéticas Caníbales deben generar una propuesta artístico-estética propia desde América, sin renunciar ni omitir ni obliterar influencia alguna precisamente gracias a la actitud de canibalizar todo lo que propone.

Sin detenernos demasiado en esto, porque necesitamos llegar al teatro caníbal, pasando solo por las Estéticas Caníbales, hay algunos pilares fundamentales de la teoría —que debería conducir a una práctica de las

Estéticas Caníbales de Rojas— que se distancian extensamente de las propuestas originales nacidas en Brasil, de las que queda fundamentalmente la nominación.

Estos soportes comienzan por una inquietante declaración de Rojas, inquietante para el momento: las Estéticas Caníbales son ante todo una propuesta formalista. Es decir, una apuesta que busca reconstituir la FORMA, con mayúsculas. Por ello, lo primero que está en el segundo tomo de su libro es LA TEORÍA GENERAL DE LA FORMA. Y para nada es una reconstitución romántica de la idea moderna de la forma ni aun de las ideas vanguardistas de deconstruir la forma y menos aún en la lógica formal del estructuralismo que pretende hallar recurrencias para construir un concepto o una estética. No podemos detenernos en explicarla extensamente, es otro trabajo que hemos iniciado ya en un ensayo inédito denominado *La forma mapa*, que pretende ser un mapa de la Teoría General de la Forma (TGF) de Rojas, pero digamos que, ante la disolución total de la estética, del arte mismo, de las ideas que terminó siendo la posmodernidad; ante la imposibilidad total de establecer referentes, por la locura aperspectivista de la posmodernidad; ante el fin de la historia, del arte y de la cultura que nos han conducido a esta vaciedad solipsista, repetitiva, ausente de toda categorización; ante la existencia infinita de significantes que se emiten y chocan entre sí, sin decir nada como es la posmodernidad hipermediada; Rojas establece la necesidad de construir la Forma, la Teoría de la Forma y la práctica estética de la Forma.

Forma es, parafraseando a Rojas, todo aquello que introduce una distinción en la realidad. Es decir, todo aquello que se diferencia de algo más es una Forma. Y esas formas tienen que ser indexadas, clasificadas y responden a determinados principios. Este y los siguientes párrafos, seguramente, enloquecerán a Carlos porque intentan resumir en cuatro frases un libro completo.

Ahora, en la perspectiva estética: la Forma Arte es todo aquello que introduce una distinción, una diferencia en el arte. Y la Forma, en sí misma, es de manera indisoluble significante y significado, no puede ser —como quiso la posmodernidad— solo un significante. Parece obvio, pero no: toda Forma significa algo.

Por otro lado, toda Forma —sobre todo en lo estético— está constituida por máquinas. En este caso máquinas abstractas estéticas, que a la vez contienen dispositivos estéticos —tomados desde la perspectiva propuesta en su momento por Foucault y Agamben— que tienen sus reglas, sus normas implícitas en el mismo dispositivo, que establecen entre sí y dentro de sí interfaces para generar las maquinarias más amplias.

Bajo esta perspectiva, la escena es una Forma, la Forma Teatro, que es una máquina estética, la cual está constituida por dispositivos (recordemos que todo dispositivo tiene el dispositivo en sí y sus disposiciones, esto es, los contenidos que lo norman) y, por tanto, el esfuerzo ahora sería definir cuál es la máquina estética que nos corresponde al teatro contemporáneo.

Entonces, al final, toda esta extensa recopilación de las fuentes del teatro caníbal para llegar a lo que ahora les será obvio: Carlos Rojas entiende que una de las máquinas estéticas abstractas de la Forma del Teatro contemporáneo es el teatro caníbal que lo expone a través de ese *alter* que le permite escribir teatro que es Isidro Luna.

4.3.2. La máquina estética teatro caníbal

4.3.2.1. Entonces, ¿qué es el teatro caníbal?

Primero es reconocer que necesito ser otro —la referencia teatral de nuevo es poderosa— para poder dirigirme hacia ti, hacia el público-espectador que me espera, ante la fractura total de los egos y la imposibilidad de asirlos. Entonces, te canibalizo, canibalizo al personaje, al espectador, para desde ahí hablarle, no desde mí. Irónicamente, la realidad contemporánea no es más que un juego narcisista de soledades que colisionan. Egos fracturados, escindidos, esquizoides que para ser algo apelan a su amplificación sin sentido, de ahí nacen las subjetividades excitadas que producen la posverdad contemporánea.

Ante ello, Luna no propone reconstruir los egos —imposible apuesta, además— ni sanarlos como aspira el *new age* del desarrollo humano, sino

más bien asumir su inexistencia y saltar la egolatría con la anulación total del yo que significa ser otro, convertirme en otro como la única posibilidad de establecer el intercambio simbólico: solo puedo ser yo mismo convirtiéndome en otro, canibalizando a otro, no importa si es real o ficticio. Esta la primera base del teatro caníbal: profundizar lo que el teatro sabe de memoria, pero ahora con todos los ámbitos y componentes del hecho escénico: desde los personajes, pasando por los espectadores, hasta alcanzar la puesta en escena completa.

El teatro caníbal, para ello, se ubica en la contemporaneidad. En este momento totalmente *ciborg* que vivimos, en este momento hipermediado de las máquinas virtuales y estéticas que, merced a la pantalla, al efecto *surface* mezcla lo virtual y lo real sin distinción posible siquiera. Ahí se ubica, pero no pretende, en modo alguno, ceder al engaño de la superficie y la pantalla sino denunciarlo. No busca, de ninguna manera, connivencia con el espectáculo y el *show* comercial, sino desnudarlo, destruirlo, evidenciar la teatralización de la realidad, insistiendo permanentemente al espectador, que todo lo que ve en el teatro —y quizás en la realidad virtualizada del *surface*— es una pura ficción para transfigurar; en la lógica de Luna esto sería transustanciación de lo virtual y el *surface* en el hecho escénico, es decir, cambiar su sustancia caníbalmente para volverlo otro, diferente, quizás su opuesto. Y en ese sentido es que el teatro caníbal opera también como un organismo *ciborg*: un compendio de partes que responden a diferentes realidades, a diferentes cuerpos que en nada se relacionan entre sí y que solamente pueden establecer entre ellos conexiones parciales mediante una interface, tal como sucede en la realidad virtual de los clones.

Y aún más, el teatro caníbal se propone establecer este compromiso evidente con la ficción, no desde la perspectiva del gran personaje heroico, no desde la perspectiva única de lo que ese personaje encarna, sino más bien y ante todo, desde el punto de vista del subalterno, desde imaginar a ese subalterno y lo que ese subalterno imaginaría, ficcionaría, como manera de mostrar no solo la alteridad, sino incluso cómo todo el aparataje de la contemporaneidad virtual y de pantalla, de significantes infinitos y sin sentido, no son más que una máquina de opresión sobre el subalterno.

Y en esa perspectiva, la propuesta del teatro caníbal es profundamente política. No en el sentido brechtiano, ni aún el del teatro de la crueldad o del absurdo. No. Usa de todos ellos, usa la necesidad de distancia de Brecht, se erige sobre la crueldad como forma de sanar la sociedad propuesta por Artaud y asume —tal vez más que de las otras— todas las estrategias del teatro del absurdo, tanto en lo formal —como la repetición— como en lo conceptual: la incapacidad de entender el mundo y su devenir, que es la realidad a la que el subalterno está permanentemente abocado. No busca entonces, al mejor estilo de los años setenta u ochenta, volver al escenario palestra de ideas políticas, sino sobre todo una manera de mostrar desde el subalterno —entendido, como dice Spivak (2017), como aquel que no puede representarse a sí mismo ni a los otros— para ubicarnos en su imaginación e intentar darle voz, para evidenciar la profundidad de la dominación que somete al subalterno.

Y la principal interface que establece la posibilidad política de una construcción *ciborg* en el teatro es el cuerpo. El cuerpo más allá de la distinción entre físico y mente; más allá de la dicotomía cartesianismo-anticartesianismo, más allá, mucho más allá del cuerpo sin órganos y el cuerpo orgánico, volviéndose el diagrama del conjunto de transfiguraciones de las que el cuerpo es posible. El cuerpo del subalterno que no es posible definirlo en sí mismo, sino en relación con el contexto en el cual está, es decir, un cuerpo con relación al sitio que ocupa y le ha sido asignado por este capitalismo tardío que lo mercantiliza.

En esa perspectiva, cuestionamos la representación, el personaje y la dramaturgia, como veremos más adelante, cuestionamos la teatralización a partir de entender que lo teatral, la escenificación se ha vuelto la forma de expresión del Estado contemporáneo, que se escenifica a sí mismo, al mejor estilo del Gobierno balinés, para ejercer e imponerse adjudicándose solo a sí mismo la capacidad de acción, de hacer, el *agere* griego que en el Estado contemporáneo le ha sido usurpado al espectador, al subalterno, mediante la pasividad en la que le coloca la pantalla para solo consumir aquello que le llega por ella, profundizando el efecto de superficie porque no conocemos en esencia cómo se construye esa escenificación que el Estado hace de sí mismo.

Por eso, el compromiso irrenunciable del teatro caníbal con la ficción en la escena y con la evidenciación de esa ficción, de la convención teatral ante el espectador. No buscamos ningún realismo, más allá de que lo que ocurra ante el espectador sea real, pero dentro de una realidad ficcional. Lo otro sería aupar la lógica representacional del Estado: pretender que la ficción que escenifica, por el poder que le da la acción, es la realidad de la que no podemos escapar.

Y aún más, por eso es por lo que el teatro caníbal apela constantemente al metateatro, a la realidad metateatral, porque es la reafirmación de la realidad ficcional que se hace evidente al espectador. Usar el teatro para hablar del teatro, como forma de apropiarnos y tener presente, consciente la ficción, la teatralización que nos rodea. Para ello diluimos el personaje, pero no en el sentido de volverle cadáver agonizante de personaje como propone el teatro posdramático, sino mediante un profundo trabajo sobre los personajes que se canibalizan unos a otros desde una lógica arquetípica, hasta disolverse en ese arquetipo superior que los fantasmagoriza y los vuelve tipos, antes que seres mismos, acercando cada personaje, más que a un signo, a una dimensión mítica, simbólica no individual. No nos interesa, entonces, lo que el personaje es como máscara, menos aún lo que representa dentro del conflicto en términos de fuerza: Otelo no es más él y los celos, Macbeth no es más el ansia de poder. No. Nos interesa la posibilidad, una y todas las que puede tener, no la visión unívoca del personaje prediseñado por el dramaturgo, sino el construido en la puesta en escena por el cuerpo subalterno del actor.

Si siempre se omite una parte del conflicto, la de los vencidos, la acción desaparece. La acción nace del conflicto. El conflicto es una oposición de fuerzas, donde ambas son necesarias. La acción surge de la necesidad de resolver esa oposición. Si siempre la historia, repetidamente, se cuenta solo desde un lado y se omite el otro, desaparece la oposición, desaparece el conflicto y, por tanto, desaparece la acción. El teatro caníbal es profundamente político, en tanto necesita de las dos partes, sus fricciones; se ubica en los intersticios de sus conflictos, no en lo evidente de ellos, y desde ahí se proyecta al porvenir de la ilusión, porque ilusionarse, pese a la derrota, es una persistencia sobre el porvenir del que perdió, no del que triunfa.

El personaje clásico solo profundiza la idea de que la historia la escriben los vencedores. Es la lógica siempre heroica del poder que se repite a sí mismo. Entonces nos interesa el personaje que muestra el otro lado del drama, de la tragedia. La tragedia del subalterno que no puede representarse a sí mismo ni a los demás: ¿cómo sería Edipo contado desde el punto de vista de Yocasta, en quien radica la mayor tragedia de esa obra? ¿Cómo serían El Principito y Alicia, treinta años después y casados entre sí, salvados de ese mundo que les construyeron? ¿Cómo sería una mujer joven, negra, que tiene un esclavo adulto, blanco?

Y por tanto, el teatro caníbal es poshumano, en el sentido de no tener a lo humano como centro, alejándose de los humanismos como propone Heidegger en la *Carta al humanismo* (1947), porque son los humanismos los que nos han llevado a la debacle de las guerras y al colapso ecológico. Ser poshumanos en cuanto dejar la realidad con lo humano, al asumir la crueldad y el absurdo de lo humano, mostrando sus miserias, sus vísceras; invirtiéndolas, transfigurándolas para aspirar a la ilusión desde la perspectiva de los vencidos —como antes dijimos— que es toda la raza humana vencida por sí misma: esquizoide, escindida de la totalidad imposible, tragedia de todo el pensamiento occidental —incluso de los contemporáneos como Foucault, Derrida y hasta Sloterdijk— de que lo humano tiene alguna excepcionalidad, de que los seres humanos de alguna manera somos una excepción de la evolución y, por tanto, somos mejores. No. El teatro caníbal, por el contrario, al no tener concesiones con lo humano, evidencia la nada consumista, sin norte ni futuro.

Incluso entendemos que, en la contemporaneidad, todo lo dionisiaco y el disfrute se han vuelto fatalmente trágicos, no porque renunciemos a ello, sino porque, como todo en el capitalismo tardío que vivimos, se ha vuelto otra vez un problema de economía política: el goce se ha mercantilizado, ha dejado de ser un bien de uso y se ha vuelto un bien de cambio comercial. Parecería entonces que toda forma de disfrute dionisiaco es solo posible por la intermediación del mercado y el dinero que lo controla, y ahí deja de ser Dionisos para volverse Mercurio de feria. Y ahí radica la tragedia actual de lo dionisiaco. Orwell prefiguraba una distopía donde el control provenía de la represión, la restricción, el impedimento y la vigilancia totales. Pero antes el genial Huxley avistó una distopía donde el control provenía del placer,

del disfrute y la satisfacción. Hoy sabemos que ambas distopías, fatalmente cumplidas, tienen un *phylum* común: el mercado: pagamos por la represión, la seguridad y el control, pagamos por el disfrute. El teatro caníbal entonces se ubica en esta tragedia de lo apolíneo (mercurial también) y lo dionisiaco. Y se ubica también entre las tensiones, en las grietas que quedan entre ambas lógicas para mostrar la vulgarización de ambas en el mercado.

Todo esto opera sumando una perspectiva paralogística a la escena, a la dramaturgia: los paralogismos se basan en entimemas, un entimema es un silogismo en el que se ha suprimido alguna de las premisas o la conclusión, o incluso puede ser paralogísticamente un silogismo erróneo no por necesidad de engañar, sino antes bien por esta omisión entimémica. Por ejemplo: “la política es mala”, algo falta ahí: la política la hacen políticos, algunos políticos son malos, por tanto, la política es mala. Entonces, es poner al teatro a reflexionar sobre el límite del lenguaje, de ese lenguaje cotidiano que ya no dice nada, que son frases hechas —hechas de entimemas precisamente— y que se toman como verdad, pero que ocultan la realidad: si la política es mala, no me involucro en ella porque no es moralmente válido, pero dejo entonces que la hagan otros y la padezco.

Ahora bien, ¿cómo todo esto adquiere un proceso y hecho escénico real?

Como dice Luna, el teatro caníbal se origina en el quinto método, que es la forma de trabajo que construimos en el Teatro del Quinto Río, nuestro grupo. Y no pretende ser un método que sustituya o sea mejor que otros. Ni siquiera tal vez es un método en sí. Asume todos los métodos, todas las formas, teniendo al cuerpo subalterno y barroco como eje, para crear con ellos una máquina estética escénica propia.

4.3.2.2. El quinto método

Estos son sus componentes anteriores: el entrenamiento, análisis textual-conceptual, construcción de personajes, el tratamiento de la acción, la dramaturgia espectacular, precisión en las puestas en escena, las obras de Isidro Luna, y otros tres componentes aportados por Luna mismo: ser un teatro de tesis, un teatro de director y un teatro de actores.

El entrenamiento fue surgiendo paulatinamente, de acuerdo con las necesidades del colectivo. Ante la realidad de haber juntado actores, entre sí desconocidos en las tablas, para el primer montaje de *El murciélago doble* (Lizbeth Cabrera, María José Alvear quien sustituyó a Lizbeth, Pancho Aguirre y Andrés Vázquez) —la obra tendrá en total tres versiones entre 2008 y 2011 que se muestra por última vez; la primera con Lizbeth Cabrera, la segunda con María José Alvear y la tercera con Mabel Petroff—, el entrenamiento en primer término se centró en desarrollar un “contacto” —así lo llamábamos— estrecho entre los tres actores. Partiendo de la cadera como eje, se promovían evoluciones detalladas y precisas de la gestualidad total del cuerpo, mientras se repetía un texto de entrenamiento cualquiera, primero como un trabajo del actor sobre sí mismo y luego en relación con los otros. Este proceso podía llevar indistintamente a la quietud y luego de nuevo al movimiento, buscando que la percepción que se tuviera del otro fuera constante y precisa, mientras que también se desarrollaba la escucha, la incitación-respuesta y la composición colectiva. Todo ello, por supuesto, generaba innumerables situaciones dramáticas o escénicas, con esbozos de conflictos, que con frecuencia alcanzaban altas notas de intensidad y dinamismo.

No es menor, en este proceso, la exigencia que teníamos de no racionalizar lo que sucedía y menos el cómo debía suceder, es decir, era fundamental que lo que ocurriese durante el entrenamiento permitiese una conexión integral entre el cuerpo, la psiquis, las emociones y la mente del actor, pero en un devenir que no fuese prefigurado sino que se iba desarrollando en el transcurso de cada sesión, siempre teniendo al movimiento como eje detonador. En esa perspectiva desarrollamos lo que denominamos un entrenamiento psico-físico-dramático, es decir, un entrenamiento que, partiendo del movimiento y de la intensidad física, mediante la voz y el encuentro con el otro, ofreciera profundos espacios y respuestas psico-emotivas, produciendo a la vez innumerables situaciones dramáticas o, cuando menos, situaciones de conflicto entre los participantes. De tal suerte que en una misma estructura de entrenamiento teníamos un proceso físico exigente para los actores —no solo como desarrollo de su capacidad corporal sino para preparar el cuerpo para cualquier condición que la escena exigiera—: la voz en todas sus tesituras e intensidades posibles; el contacto con los otros; aflorar sin racionalismo de ningún tipo las emociones que el

cuerpo encerrara y que surgieran del contacto; situaciones escénicas tanto personales como conjuntas, y los ritmos, trayectos y condiciones que estas necesitasen.

Con mucha frecuencia aparecían estados no ordinarios de conciencia en los actores (los estados no ordinarios de conciencia han sido ampliamente estudiados por la psicología contemporánea. Quizás quien más y mejor los ha descrito es el psicólogo norteamericano, de origen checo, Stanislav Grof, quien los define, parafraseándolo, como estados donde la percepción del tiempo, el espacio y de sí mismo es diferente a la de un estado normal. Y van desde los estados generados por la meditación o el deporte, hasta los que se generan por el consumo de plantas enteógenas o por medicación y los estados extáticos. El libro que mejor los describe es *La tormentosa búsqueda del Ser*, 1990, escrito con su esposa, Cristina Grof). La intensidad psico-motriz-sensorio-dramática del entrenamiento provocaba que los actores distorsionaran sus capacidades, siempre dentro de un ambiente controlado, dislocaran su percepción de sí mismos, del otro, del tiempo, del espacio. Muchas veces resultaba que ellos creían que el entrenamiento había tenido una duración muy breve cuando había durado casi dos horas. O en su defecto que encontraran en la relación con el otro, en sus rostros, imágenes o rostros de otras personas en un proceso difícil de explicar, que no tenía, además, otra consecuencia que no fuese la intensificación de la experiencia y de la relación.

El entrenamiento era independiente de la puesta en escena, sin embargo, cuando ya se enfrentaba un montaje concreto, se trabajaba este mismo esquema, pero ya no partiendo del actor, sino del personaje construido —exigiendo al actor la conservación del personaje en todo momento— para profundizar el conocimiento del actor sobre su *alter*, como la relación estrecha entre personajes. Regularmente, al exigir cada vez más la presencia del personaje en el trabajo cotidiano y al lograr que el actor se ubique en él con frecuencia, este personaje iba adquiriendo ribetes arquetípicos. Nuestros diálogos en torno a las ideas arquetípicas de Jung, Mircea Eliade, Grof mismo, y en general sobre mitología y los posibles referentes arquetípicos que de ellas provenían y podían estar activándose en el trabajo, eran frecuentes y una parte importante del trabajo que, en este punto, se centraba en intentar comprender cuánto del arquetipo que

cada personaje encerraba podía ser asumido y entendido por el público, o qué se activaría en el público a partir de estos procesos.

Por otro lado, el entrenamiento giraba en torno al manejo escénico y expresivo de objetos, incluidos elementos del vestuario, que permitiera un uso preciso, cabal y detallado de los objetos en la escena, de forma tal que todo aquello que estuviese presente en la escena fuera en función no solo de la visualidad de la obra, sino de sus conflictos y del personaje. Objetos que tenían un sentido dinámico, no pasivo, es decir, no como complemento decorativo del personaje. Es más, los objetos —todos los que se usaban— se iban cargando por el trabajo sobre ellos, precisamente, de un sentido simbólico, por un lado, dejaba de ser el objeto en sí para representar al propio personaje, sobre todo ciertos objetos eje del trabajo. Y por otro lado, el actor lograba condensar, depositar en el objeto sus emociones o, dicho de otro modo, el objeto se volvía un ancla mental que permitía al personaje arribar a una determinada emoción, la contenía, la motivaba y la expresaba también en su uso. Y, por supuesto, esta labor terminaba generando material, a modo de secuencias objetuales en este caso, que el actor usará posteriormente en el montaje, como ocurría.

Cuando se iniciaba una puesta en escena, se hacía un detallado análisis textual-conceptual de la obra a ser montada. Primero por las peculiaridades de las obras de Luna: raramente tienen una fábula evidente, no suelen tener acotaciones explícitas sino implícitas, con frecuencia tampoco ofrecen una ubicación espacio-temporal de la acción lo cual las vuelve opacas, pero a la vez, dejan todo el espacio posible a la construcción de la dramaturgia actoral y de la dramaturgia de la puesta en escena por parte del director. Lo cual nos exigía un detallado proceso de análisis textual que implicaba la división del texto en unidades de acción, nominación verbal de estas unidades, desentrañamiento de las acciones propuestas, caracterización de personajes a partir de los indicios textuales, enlazamiento de las unidades entre sí —puesto que raramente conservan esta característica las obras de Luna—, lo que generaba una metadramaturgia escénica sobre la dramaturgia textual propuesta.

Ahora bien, este trabajo tenía severas consecuencias prácticas en la puesta en escena: discusiones amplias que se fomentaban sobre el estilo,

la situación contextual en la cual la obra iba a mostrarse, la visualización primaria de las escenas, pero sobre todo proveía de material temático para la construcción de secuencias físicas de movimiento, de secuencias rítmicas y de coloraturas para el trabajo actoral. Este proceso, que Andrés Vázquez ha dado bien en llamar *training mental*, es el resultado del constante diálogo que, en torno a las obras, sus temáticas, las realidades del país, del mundo siempre ha mantenido Quinto Río, como una parte sustancial de su trabajo. Un camino de verbalización de procesos, incluso conceptuales y teóricos con frecuencia, que, sin embargo, tenía profundas y señaladas consecuencias en la acción que luego se verificaban en el escenario.

El siguiente paso era la construcción de personajes, extenso proceso sobre el cual se volvía con frecuencia incluso ya estrenada la obra. Se usaban técnicas estrictas y detalladas. En el trabajo de mesa se encontraba material que permitiese identificar al personaje con un animal, objeto o planta, que eran estudiados detalladamente; nunca dicha selección se fundamentaba en características psicológicas del personaje con relación a la planta, objeto o animal, sino siempre por las imágenes y particularidades físicas de uno y otros. Luego el actor integraba físicamente, corporalmente, las características de este objeto, animal o planta, las cuales se constituían en la base de la construcción del personaje. Este desarrollo podía ser extenso en el tiempo y paulatinamente permitía incorporar —una vez que toda la estructura física del personaje fuese definida— características gestuales, comportamentales, tics, entonaciones vocales, reacciones y acciones concretas del personaje. Con frecuencia el actor “escribía” corporal y espacialmente una biografía de su personaje, mediante secuencias de circuitos que, en cada punto de este, proveían de un movimiento o acción que resumiera el instante de la vida del personaje que estaba siendo relatado —no fabulado— cuya unión surtía una vez más de secuencias de movimiento a ser usadas en la construcción de la puesta en escena, la que es entendida como una secuencia de acciones: hacíamos una diferenciación clara entre una secuencia de movimiento y una secuencia de acción: las primeras no tenían un sentido narrativo específico, habían nacido de motivaciones vinculadas a la obra o al personaje pero no a la historia o a la fábula a ser narrada, por tanto, sus movimientos componentes pueden ser usados —sumados a los de otras secuencias— para construir la secuencia definitiva de montaje o secuencia de acciones. Mientras que la secuencia de

acción se construía específicamente para una parte de la obra, incorporaba la estructura del personaje, su vestuario, secuencias de objetos, secuencias de movimiento y/o circuitos de desplazamiento, las intenciones de voz aplicadas al texto y tenía como función desarrollar un relato que nos interesa en la obra —sea o no parte de la fábula— y se generaba, al modo de la edición cinematográfica, tomando partes de todas las secuencias disponibles o proveyendo de nuevo material circunstancial nacido al momento del montaje. Esta secuencia de acciones final, de montaje, debería sufrir la menor cantidad de modificaciones posibles durante las funciones para garantizar la limpieza, precisión y nivel del espectáculo, aunque sus intensidades varían según cada función.

Ahora bien, en el oficio de construir un personaje en todos sus niveles (físico, psicológico, emotivo, gestual, sexual, relacional, etc.), se estableció un espacio —podía ser virtual o real— de paso, de camino entre el actor y el personaje, que a la vez era un espacio entre afuera y adentro de la escena, para usar términos de Barba: un espacio entre la preexpresividad y la expresión. Y como casi todo momento de paso, transitivo, era un componente ritual en el trabajo del actor sobre su personaje. Por supuesto, un rito laico, pagano, profano, de ninguna manera sacralizado en el sentido religioso, muy personal de cada actor —podía ser muy breve en ocasiones— que permitiese a cada actor asumir el personaje, justo antes de entrar en la escena, y prepararse para ella, lo cual producía profundas conexiones físicas, psicológicas, situacionales y dramáticas en el actor con respecto a la escena. Era el personaje, en pocas palabras, el asumir el personaje, justo antes de entrar en escena —a veces moverlo, confrontarlo con el otro, forzarlo a su aparición—, el que constituía el camino y el recorrido del actor desde sí hacia la escena y a la situación que esta exige.

Con todo este material a disposición del actor y del director, se enfrentaba la puesta en escena, la cual no necesariamente seguía el orden del texto. Es decir, no se comenzaba el montaje necesariamente por la primera escena y luego se continuaba en ese orden, sino que se priorizaban las escenas que, durante el análisis, eran entendidas como las más complejas para, a partir de ellas, estructurar la puesta en escena. Este proceso de montaje final era más bien breve en relación con todo el proceso anterior previo que hemos señalado.

En principio se creaba una estructura de montaje básica para toda la puesta en escena. Un esqueleto de secuencias de acción, como una urdimbre general, sobre la cual se iban tejiendo precisiones muy detalladas de movimiento, acción, texto, relación, ritmo y demás. Siempre hemos afirmado que una puesta en escena es como un bordado, una delicada filigrana, de la cual el público percibe solo el resultado final —aunque los hilos, miles de ellos estén evidentes— pero es solo cuando se acumula puntada tras puntada que se obtiene el resultado final. En este esfuerzo de totalización, era muy importante, además de la verosimilitud del trabajo del actor, de su solvencia en el manejo del personaje, de una atención importante al texto, la generación de imágenes corporales —individuales o colectivas— que sintetizaran, que condensaran diferentes momentos emotivo-rítmicos, líricos, de la pieza, pero sin que estén aislados del relato general, sino engarzados en él.

Paralelamente a este trabajo de puesta en escena, se trabajaba con el diseñador de vestuario y escenografía, así como con el músico, siempre con la exigencia de que estuviesen vinculados en diferentes momentos al trabajo de los actores, que lo vieran, palparan, entendieran; solo ahí procedían a desarrollar su esfuerzo. En el caso específico de vestuario y escenografía, decidíamos previamente una estética visual a la cual afiliarnos (cómic expresionista, ciencia ficción, minimalismo, suprematismo, etc.) desde la cual se partía, aunque el resultado final no fuese precisamente cercano a estos estilos, pues se iban adecuando a las necesidades de la puesta en escena. Tanto los vestuarios, como la escenografía y la música eran incorporados al tejido final de acciones solo cuando habían sido probadas en la escena, durante los ensayos. Y esta misma lógica se llevaba al diseño gráfico de los materiales necesarios (afiches, programas de mano, tarjetas). Tras el estreno, con frecuencia se hacían jornadas de análisis, a veces luego de cada función para ir corrigiendo lo que fuese necesario.

El tratamiento de la acción resulta un elemento determinante en la construcción escénica del grupo. Con esto nos referimos al “hacer” de los actores en las tablas, en el hecho performado. El análisis textual del que hablábamos con anterioridad era en esencia para descubrir en las obras de Luna, además de los referentes y ejes conceptuales, la sucesión de acciones

que los textos proponen. Ahora bien, con frecuencia encontrábamos que las obras de Luna proponen acciones que pueden ser abstractas, que pueden ser difusas y sin duda polisémicas. El esfuerzo que hacíamos en el grupo era desarrollar un posible universo de acciones en el cual el texto de Luna, las acciones que encierra, fuesen posibles, tras lo cual, en la relación actor-director, nos dedicábamos a crear ese universo, esa situación, esa acción real donde el texto fuese posible:

... hay un texto dramático, a ese texto dramático le van sucediendo una serie de cosas: a ese texto dramático lo primero que se le pone es una especie de ‘mundo’ posible. ¿En qué mundo sería posible que alguien diga esa frase? Es el primer paso para construir la dramaturgia de la puesta en escena. Lo hemos trabajado tantas veces contigo (refiriéndose al entrevistador), ¿qué te imaginas tú? ¿Y tú? ¿Y tú? La primera parte es la reconstrucción de intenciones explícitas del texto y del subtexto, eso es una parte muy técnica. Y luego viene eso de “pongamos un mundo posible”. ¿En qué mundo posible estos personajes dirían eso? Entonces se introduce un elemento de fantasía (Luna, comunicación personal, 1 de abril de 2016).

Ese mundo posible, ese universo ficcional que se introduce en las puestas en escena —a veces sugerido por la misma obra como en *Última puesta de sol en el pueblo de maravilla*—, no es más que crear una situación al diálogo propuesto, por tanto, un conjunto de acciones posibles en ese diálogo y, por tanto, generar una dramaturgia de la puesta en escena. Y por otro lado, para hacer verosímiles los textos de las obras: “a través de esta fabulación, los actores lograban hacer verosímil el texto. Porque los textos de Isidro Luna, a veces, es difícil verlos como verosímiles” (*Ibidem*).

Ahora bien, hay otra faceta en cómo Quinto Río enfrenta la acción. Es la acción en sí misma. Un asedio a la acción: una vez establecido el posible mundo en el cual la acción del texto fuese posible, buscábamos el “tono”, la forma precisa, las distintas maneras en que esa acción podía ser realizada por el personaje y por el actor mismo, hasta encontrar aquella que nos era posible, pero ante todo encontrar —mediante el asedio a la acción— la forma precisa y el tono exacto que esta debía tener para alcanzar lo que queríamos decir, quizás por eso es que, cuando en cada montaje debimos

sustituir un actor, ese proceso se pudo hacer sin mayores problemas, pues, se sabía con precisión qué se esperaba de él y cómo debía hacerse.

Esto nos lleva al siguiente elemento antes expresado como característica del Quinto Río: la precisión de la acción y del trabajo actoral, como de la puesta en escena. Ya hemos mencionado antes, en varios momentos, esta idea.

Las formas actuales del Quinto Método, la canibalización técnica del actor con otro actor en escena y el proceso de transfiguración-transustanciación que provoca son ahora partes del devenir que como director tiene Andrés Vázquez.

4.4. Forma mapa

Diego Carrasco

4.4.1. Del rigor en la ciencia

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él.

Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro Cuarto, Cap. XLV, Lérica, 1658 (Borges, 2014).

Conocidísimo y referenciado de varias maneras es este texto de Borges que da inicio a estas páginas. Baudrillard lo usa en varios momentos, para señalar, entre otras cosas, la imposibilidad de hacer mapas completos de todo, que expliquen todo, así como la necesidad que tenemos de convertirlo todo en un mapa.

En términos de lo que nos interesa, sería generar permanentemente procesos de indexación sobre la realidad, órdenes, categorías, clasificaciones. *El Diccionario de la lengua española* (DLE) de la Real Academia Española (RAE) define así el verbo *indexar*:

1. tr. Hacer índices.
2. tr. Registrar ordenadamente datos e informaciones, para elaborar su índice (2014).

Pero Rojas es aún más específico y profundo:

Se entenderá por indexación tanto el proceso que va desde la indistinción a la distinción, de la mano de la Forma y que tiene como resultado el hecho de que lo existente cabe siempre en un campo de formas, con unas determinadas propiedades y características, como modos específicos de prehensión y aprehensión del mundo (2014, p. 13).

Por más caótica que se asuma y se pretenda una realidad, nuestra mente, la realidad misma —en tanto la conformamos nosotros— requiere de estos órdenes:

La existencia de los objetos de los mundos se denomina indexación; o lo que es igual, la explicitación de los mundos, su desarrollo, su volcarse a la existencia siguiendo una lógica. Así hacen su aparición unos objetos determinados, con sus propias características, diferenciados de los demás múltiples: “... la indexación de un ser-múltiple es uno y el mismo que la aparición de este ser en ese mundo; es lo que localiza el ser de ese ser como un ser-allí-en-un-mundo (Badiou, 2009, p. 194)” (Rojas, 2014, p. 16).

Entonces, el trabajo que se nos propone ahora es cómo podemos indexar, organizar en definitiva, las ideas contenidas en las ideas teóricas que se nos plantean, esencialmente en torno a dos propuestas conceptuales —que devienen una sola al final como espero demostrar— que articulan toda la propuesta: 1. La Teoría General de la Forma, 2. Las Estéticas Caníbales en su segunda parte.

¿Qué es un mapa? Un índice, una clasificación, no en vano existen muchos tipos de mapas: orográficos, físicos, políticos, fluviales y un largo etcétera. El mapa mismo en principio es un índice, una forma de representar físicamente un territorio —demasiado se ha escrito sobre la idea de que el mapa no es el territorio, así que no volveré sobre ella porque a esta altura resulta ya evidente—, en tanto la realidad bien puede ser representada de otras maneras: fotografías, narraciones, radiografías, dependiendo de la realidad que quiera representarse. Luego, es evidente que, a su vez, los mapas pueden ser de varios tipos, por tanto, generar clasificaciones en sí mismos, como ya anotamos.

De por sí, la **Teoría General de la Forma (TGF)** que nos propone Rojas (2014) es ya un mapa de cómo puede verse la realidad, desde una perspectiva que supere las limitaciones posmodernas, retomando, actualizadas, ideas formalistas y estructuralistas, que también resultan en una manera de entender el arte, los devenires estéticos y de los regímenes de sensibilidad, desarrollando una estética, las **Estéticas Caníbales** en sus tres entregas: 2011, 2017 y 2018. Esto no significa otra cosa sino que Rojas, en los textos señalados, nos está proponiendo una indexación de la realidad, un mapa, una forma de entender la realidad.

La idea de este trabajo, ambiciosa y no sé si posible, es proponer la sistematización de las ideas de Rojas, en un mapa sencillo, usando, además, diversos textos complementarios.

En otras palabras, sería desarrollar un mapa, un índice, una indexación, sobre el mapa que propone Rojas: el mapa del mapa. O lo que vamos a intentar es usar la FORMA MAPA, para entender el mapa conceptual que nos propone Rojas en sus textos. Veamos si es posible. No en vano hemos escogido la forma de la hoja, horizontal, que nos permitirá algo más de extensión en este mapa que, por supuesto, pretenderá ser un mapa categorial, razonado, sobre la teoría que propone Carlos Rojas en los textos que disponemos. Aclaremos que todas las frases que pongamos entre corchetes [] son comentarios nuestros.

Veamos.

4.4.2. La Forma

Primero que nada, debemos diferenciar, como lo hace Rojas en sus textos, un primer nivel del cual se desagregan todos los otros, este nivel es la idea, la noción, la definición de Forma, con mayúscula inicial. Es decir, la Forma como absoluto, como esencia diferente de las formas (con minúscula) que son indexadas. En otras palabras, según el autor, toda la realidad es y está conformada —nótese la última palabra que vendría a ser *dar forma*— por formas de cualquier tipo:

Forma es todo aquello que introduce una distinción. Esta es una afirmación ontológica: lo que existe, cualquiera sea su modo de existencia, lo hace a través de la forma; porque las cosas existen en cuanto se diferencian de otras (2014, p. 2).

La distinción entonces es la forma. Pero, ¿de dónde nace? Parece simple responder que nace de la in-distinción, pero no lo es:

... esa in-distinción no es otra cosa sino esa nada primordial, agitada cuánticamente, de la que proviene el universo entero. De esa nada cuántica emergen las formas, como distinciones, en donde el tema de la unidad y la diferencia aún no se plantea. Hay un conjunto de formas que surgen de los mismos procesos de distinción y que, por lo tanto, son indistinguibles entre sí—como un electrón comparado con otro—; y hay otras formas que surgen de otros procesos de distinción y que adoptan otra forma (2014, p. 7).

Recuerdo que estamos hablando de esa Forma general, amplia “la forma es aquello que permite el paso de la in-distinción a la distinción y es, al mismo tiempo, el producto de dicho paso” (2014, p. 8). Para entender mejor esta idea de Forma, con mayúsculas, como esencia, Rojas acude a Hegel:

Una vez dada la esencia como fundamento, esto se explicita en tres momentos: el fundamento como fundamento, en cuanto tal y por lo tanto fundamento absoluto [Forma con mayúsculas]; el fundamento de un determinado contenido, que ha provenido de sí mismo [proceso de paso de la in-distinción a la forma]; y finalmente, el paso de la cosa a la existencia de la mano del fundamento [forma, con minúscula] (2014, p. 32).

En otras palabras, la realidad, el mundo no son un devenir constante:

... habría de sostener que mundo es una Forma, en donde a través del juego de las distinciones se llena de formas, de modos de ser que siempre son específicos. El mundo es una Forma, un modo de darse y los hechos resultantes de ese darse, de ese ponerse en lo real (2014, p. 9).

Una Forma que, mediante distinciones, produce formas.

Algunas cuestiones más que son claves para entender la forma, a modo de caracteres de esta:

1. Una forma, creada por la distinción, no produce solo diferencias sino igualdades también, por tanto, no estamos hablando de un “diferencialismo” sin más, sino de distinciones que clasifican cosas, realidades, hechos en similares o diferentes (2014, pp. 8, 9, 23).
2. Toda forma cambia, es transformable, no es estática, donde el sustento de la forma es su ACTIVIDAD: “El fundamento formal es la actividad de la forma, que se despliega para crear las condiciones de paso de las cosas a la existencia” (p. 35).
3. Toda forma es histórica, no ha existido siempre ni existirá por siempre, sino responde a un momento histórico de desarrollo del mundo (pp. 2, 36).
4. Toda forma desarrolla una semiosis, en el sentido en que está atada a un discurso que la enuncia: “la indexación (forma) presupone una semiosis, es indispensable ir más allá de los modelos lingüísticos y más bien ir hacia una semiosis social; esto es, los signos como fruto de la agencia social” (p. 18) y a la vez entender que esos signos, esa semiosis, ese discurso constituyen a la forma, tanto como la forma da sentido al discurso sin prelación, excepto que el discurso, al menos al nivel del arte y del deseo, precede a la forma misma.

Esta Forma es dispositivo y disposición (dispositivo/disposición) (pp. 2, 7, 10, 13), en este caso usadas no solo como una relación de poder en el sentido que Agamben define al estudiar a Foucault, sino que va más allá pues la disposición y el dispositivo generarán una MÁQUINA (pp. 10, 47), que para el caso es también una Máquina Abstracta que está marcada por reglas; en otras palabras, como se verá en el gráfico, la máquina está constituida por dispositivos y disposiciones. A la vez, la Forma para poder accionar en la realidad es forma y contenido (forma/contenido) o expresión y contenido (expresión/contenido) que son para este caso las obras de arte (pp. 10, 11, 12). Al mismo tiempo, sin preeminencia de uno sobre otro: solo puede entenderse que el dispositivo produce disposiciones y a la vez las disposiciones generan dispositivos, como que la forma

produce contenidos y los contenidos generan formas o las expresiones generan formas en una unidad indisoluble, al punto de que podemos hablar de la forma del contenido y la forma de la expresión, como hablamos de la forma de las disposiciones que se encarnan en una forma del dispositivo, a la inversa: una forma del dispositivo, que produce una forma específica de disposiciones.

Ahora, hay cuatro elementos más a considerar para el caso que nos ocupa.

- a) La Teoría General de la Forma (TGF) que nos propone Rojas se ha pensado y desarrollado para el arte. Eso quiere decir que, al hablar de la expresión y el contenido que genera la máquina, estamos hablando de una expresión y contenido estéticos, artísticos; en otras palabras, hablamos de un Régimen Estético de las Artes (REA) en el sentido que le da Rancière:
 - ... lo que yo llamo régimen estético de las artes. Estético (sic), ya que allí la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. La palabra estética no remite ni a una teoría de la sensibilidad, ni del gusto ni del placer de los aficionados al arte. Remite propiamente al modo de ser específico de lo que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible (2009, p. 24).
 - En este sentido, la TGF que propone Rojas; es evidente que se refiere primero a un Régimen de lo Sensible (RS) como lo expone Rancière, que genera un Régimen Estético de las Artes. No voy a abundar en lo que es un RS, para ello remitámonos al texto reseñado de Rancière, pero sí sería importante señalar esta prelación que he establecido y que también veo presente en el texto de Rojas, así sea de manera implícita: un Régimen de Sensibilidad, producto de un reparto de lo sensible, es el que produce un Régimen Estético de las Artes [Ver el texto de Rancière (2009) en sus dos primeros capítulos]. Ahora ante esto: un RS que promueve un REA que produciría unas formas específicas de expresión y contenido, es decir, unas obras de arte de un tipo y no de otro.

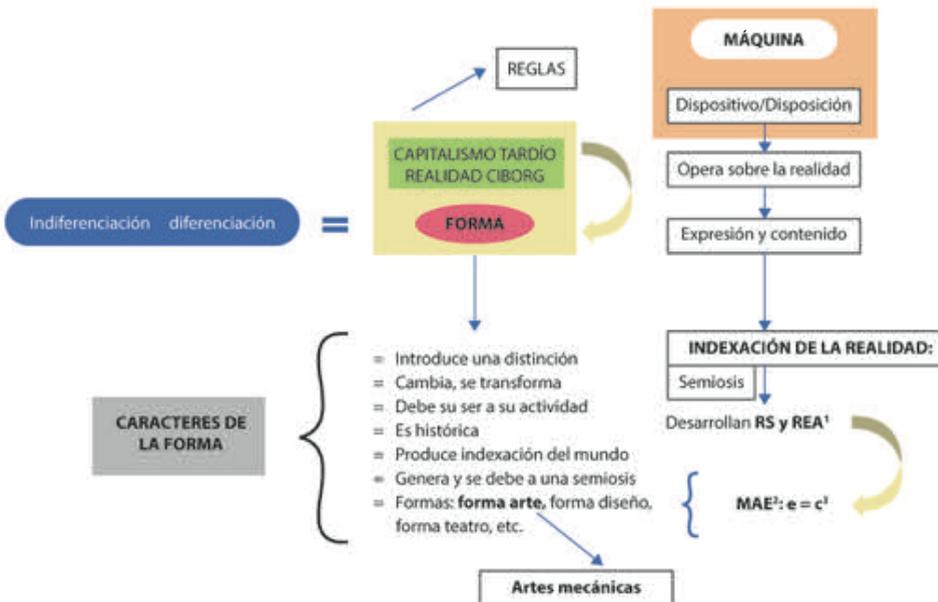
- b) Por tanto, siguiendo siempre a Rancière y Rojas, esa indexación de la realidad y su semiosis, esa clasificación, indización de la realidad de la que hemos hablado, es un Régimen de Sensibilidad, en primer lugar, que produce un Régimen Estético Artístico como ya señalamos.
- c) En el texto de Rancière, hay un elemento más, que creo debería ser incluido —a riesgo de parecer insolente, lo agrego como una pequeña sugerencia a ser incorporada a la TGF—, la idea de las “artes mecánicas” (2009, pp. 37 y siguientes) que propone el pensador francés. En otras palabras: entender la Forma como una máquina y, dentro de esta, formas como el arte, producto de una Máquina Abstracta Estética, produciría “artes mecánicas” que “deben primero ser practicadas y reconocidas como otra cosa que técnicas de reproducción y difusión” (p. 38); ser reconocidas entonces como artes mismas capaces de inscribirse en un Régimen de Sensibilidad, compartiendo con sus obras un Régimen Estético de las Artes que tiene un sentido propio. Y si aceptamos la existencia de las Máquinas Abstractas Estéticas, la MECÁNICA: “adj. Ejecutado por un mecanismo o máquina”, señala el DLE (2014) sería la forma de entender y designar al arte hecho por máquinas.
- d) En último lugar: la forma arte, que produce máquinas estéticas abstractas, con sus dispositivos y disposiciones, que a su vez desarrollan obras (expresión/contenido), las cuales se inscriben en una determinada indexación y semiosis (Régimen de Sensibilidad y Régimen Estético de las Artes), que estructuran “artes mecánicas” en el sentido rancierano, opuesto al de Benjamin, no tienen sentido si no se comprende que la realidad que vivimos es una realidad *CIBORG*, que nos ha vuelto *ciborgs* reales, en un momento del tardío capitalismo, ambos siendo grandes modeladores de la realidad:
- ¿cómo pensar las máquinas sin una comprensión cabal de las que nos rodean y que se han convertido en prótesis y que nos han vuelto *ciborgs*? ¿Cómo dejar de lado las computadoras, los teléfonos inteligentes, las *tablets*, las máquinas lógicas y las virtuales? Y comprender, además, el modo en que el *software* nos obliga a apropiarnos del mundo de una determinada manera (Rojas, 2014, p. 42).

Y por otro lado:

- deberíamos estar en capacidad de modelar la Forma estética, a través de las máquinas estéticas, insistiendo en que detrás de estas subyace la abstracción del capitalismo puro —que se expresará en los regímenes de la sensibilidad— y lo *ciborg* entendido como la confluencia de elementos incomparables pero plenamente compatibles —que provienen del mundo digital— (Rojas, 2014, p. 42).

En definitiva, para simplificar, la FORMA contemporáneamente surge, acciona, se conforma y evoluciona en el contexto de una realidad *ciborg*; esta realidad de prótesis a lo humano, dentro del tardocapitalismo que desfasa todas las realidades.

Intentemos entonces un primer gráfico:



¹ RS y REA: Régimen de Sensibilidad y Régimen Estético de las Artes

² MAE: Máquina Abstracta Estética

³ e - c: Estéticas Caníbales

Así entonces llegamos a la realidad de que toda forma es una máquina, conformada —no es casual el término— por disposiciones y dispositivos, que constituyen una máquina abstracta, y que opera en la realidad, siendo expresión y contenido a la vez, lo cual produce una semiosis atada a una forma específica: forma arte, diseño, teatro, poder, sociedad, que producen un régimen de significación (dentro del arte sería un “régimen estético”) (Déotte, 2012, pp. 11, 12), formas que en sí mismas son también máquinas abstractas.

Referidos a lo que nos interesa, tendríamos que, además, existen unas máquinas abstractas estéticas (MAE) que serían la correspondencia de lo que Déotte denomina un aparato estético, entendido este como aquello que “modela la sensibilidad común” (2012, p. 12), ya que estos “otorgan propiedad a las artes y le imponen su temporalidad” (p. 16), idea que Rojas sigue. Ahora bien, dentro de las MAE hay una variante específica que sería la máquina abstracta estética/Estéticas Caníbales (MAE/e - c) como una de las tantas posibilidades de desarrollo de la forma.

En este ámbito, es fundamental señalar que todo lo que hemos intentado sintetizar respecto a la TGF de Rojas, así como lo que tiene que ver con la máquina dentro de la Teoría de la Forma, se nos antoja como un proceso de ANOSOGNOSIA (Soca, 2015), con una salvedad: no siempre la realidad *ciborg*, la realidad regida por máquinas y por las lógicas de la relación *software-hardware*, es una enfermedad.

Anosognosia es la falta de conocimiento de un paciente de los síntomas de una enfermedad. Ocurre, por ejemplo, en la afasia de Wernicke, causada por un accidente vascular en una zona precisa del cerebro (afasia, como se sabe, es la pérdida de la función del lenguaje). Los pacientes con esa dolencia hablan palabras sin sentido, pero creen que se expresan correctamente, puesto que no tienen conciencia de su dolencia, mientras al mismo tiempo dejan de entender el habla de las personas de su entorno, como si todo el mundo hubiera empezado, de forma repentina, a hablar una lengua desconocida. Asumo el término *anosognosia*, en tanto una persona desconoce la realidad que vive, sea o no patológica. Cualquier análisis breve de la realidad que nos rodea, de cómo funciona la cultura, el arte; de cómo nos estamos vinculando unos con otros; sobre cómo es la comunicación, la economía, las

transacciones económicas y hasta las relaciones personales, como la teoría, se sustentan bajo la lógica de la “maquinosfera”, la mecánica; evidenciándonos como seres *ciborgs*, dependientes de las máquinas reales físicas, como de las máquinas abstractas que nos producen Regímenes de Sensibilidad y Regímenes Estéticos del Arte, al punto que, como dice la definición de *anosognosia* que hemos incluido, al no tener conciencia de nuestro entorno y cómo funciona, en este caso la realidad *ciborg* y de máquinas, de forma súbita, hemos empezado a hablar una lengua desconocida. Por algo ahora se propone la “alfabetización digital” pero entendida en el sentido operativo de aprender a manejar una máquina, estando aún muy lejos de comprender cómo esas máquinas funcionan, cómo el *software* y el *hardware* operan y controlan nuestra vida, cómo esa “alfabetización digital” nos introduce en un “ecosistema” digital diferente; estar fuera de él es ahora no comprender el mundo, la realidad con consecuencias terribles. Entonces, no es que la patología sean las máquinas, lo *ciborg* o el *software*, sino ignorarlos y, en ese sentido sí, se configura un cuadro total de *anosognosia*: desconocer, en este caso, cómo funciona la realidad y sus lenguajes maquínicos de programación como las máquinas, son la patología que desconocemos.

4.4.3. Estéticas Caníbales

Me permito unas pocas citas extensas, veremos luego por qué.

02. Cualquiera que sea el código que hackeamos, sea este un lenguaje de programación, un lenguaje poético, matemática o música, curvas o colores, **creamos la posibilidad de que nuevas cosas ingresen al mundo.** (...) En arte, en ciencia, en filosofía y cultura, en cualquier producción de conocimiento donde puedan recopilarse datos, donde pueda extraerse información y donde en dicha información se produzcan nuevas posibilidades para el mundo, hay hackers **extrayendo lo nuevo de lo viejo.** Mientras los *hackers* creamos estos nuevos mundos, no los poseemos. (...) **No poseemos lo que producimos - nos posee.**

03. Y aún no sabemos realmente quiénes somos. Mientras reconocemos nuestra existencia distintiva como grupo (...) que aún está

luchando por mostrarse tal como es, como **expresiones del proceso de producir abstracción en el mundo** (MacKenzie, 2014, p. 1).

08. La producción genera todas las cosas, y a todos los productores de cosas. La producción no solo genera el objeto del proceso de producción, sino al productor como sujeto. **El hackeo es la producción de la producción. El hackeo genera una producción de un nuevo tipo, que tiene como resultado un producto singular y único, y un productor singular y único.** Cada hacker es a la vez productor y producto del hackeo, y emerge en su singularidad como la memoria del hackeo como proceso.

09. La producción toma lugar con base en un hackeo previo, que le da a la producción su forma formal, social, repetitiva y reproducible. **Toda producción es un hackeo formalizado y repetido con base en su representación. Producir es repetir, hackear es diferenciar** (MacKenzie, 2014, p. 4).

Estas dos primeras citas del Manifiesto Hacker son esclarecedoras en relación con las Estéticas Caníbales, de las cuales provienen las siguientes, tanto del tomo primero como del segundo de esta propuesta de Carlos Rojas.

La estética caníbal es predatoria; **solo puede ser ella misma en la medida en que se apropia de otra, en que se vuelve otra.** Nunca se hace sin conflicto. **No es un acto de recepción pasiva, sino un procedimiento de cacería.**

La cultura occidental es para nosotros el enemigo íntimo: al que hay que capturar, dejarlo que viva entre nosotros, aprender todo lo que pueda de ella y finalmente sacrificarla, someterle a nuestro propio régimen general predatorio.

Y por eso también es una estética tsántica: hay que reducir la cabeza de los intelectuales occidentales, de sus teorías, de sus producciones artísticas y colgarlos en el cinturón como trofeos de caza. **Hay que obligarlos a que hablen nuestro idioma, a que digan lo que queremos que digan y en el mismo movimiento, nosotros volvemos ellos a nuestra manera,** luego de haberlos convertido en tsantsas.

Una economía simbólica de la predación, que consiste en cambios de sentido, resignificaciones, alteraciones de los planos de consistencia, nuevos ensamblajes (2011, p. 105).

Quizás un mejor acercamiento (a definir las Estéticas Caníbales) vendría de la categoría *ciborg*, una muestra del cambio de perspectivas, que se introduce cuando cambiamos de cuerpo. Los sujetos resultantes son otros, los afectos diferentes, las sensaciones se alteran y dejan de ser compatibles con aquellas que nos son tan conocidas (2011, p. 8).

Los subrayados tienen como intención mostrar las similitudes inmensas, al menos en esto, de la perspectiva *Hacker* y de la perspectiva Caníbal, con una diferencia sustancial: la lógica *Hacker* se reduce y opera casi de forma exclusiva en el mundo de lo virtual, lo digital, del *software* y el *hardware* tal cual; mientras lo Caníbal propone la misma operación *hacker* —decodificar y apropiarse de las programaciones existentes para crear nuevos procesos, conocimientos u obras— operando en el mundo total, por decirlo de alguna manera, el mundo en el cual está lo virtual, lo digital y lo físico, si es posible esa diferenciación que asumimos en este momento. Más allá de que ya Rojas, en su cita final que hemos incluido en este acápite, ya estipula el vínculo con lo *ciborg*.

Sostengo que la operación que propone lo Caníbal no solo está vinculada a lo *ciborg*, sino que es una operación idéntica a las que realizan los *hackers* sobre el mundo virtual; en otras palabras, la propuesta Caníbal sería al mundo de la cultura lo que la operación *hacker* es al mundo virtual, con la diferencia que la operación Caníbal incluiría a la perspectiva *Hacker*, mientras la perspectiva *Hacker*, centrada solo en lo virtual, no asumiría lo Caníbal.

En otras palabras, considero adecuado que el propio autor sugiera que lo Caníbal se explica desde la categoría *ciborg*, en el sentido que ambas proponen el cambio, la asunción de otro “cuerpo” real o figurado, y que lo Caníbal va más allá: asumir ese otro cuerpo para provocar “cambios de sentido, resignificaciones”, ensamblajes diferentes, en un gesto que nos vuelve el otro pero a nuestra manera, tal como busca lo *Hacker* en realidad: extraer nueva información, decodificando códigos, extirpando lo nuevo de

lo viejo, produciendo nuevos conocimientos e información. Por lo dicho, entonces, lo Caníbal a mi criterio sería una teoría y estrategia *Ciborg/Hacker*. Y desde ese punto de vista, lo cual tendría que tener un tratamiento teórico mucho más extenso que lo que este trabajo permite, es la propuesta Caníbal (Rojas lo expone en varios momentos de su texto) también una apuesta poscolonial.

No quiero dejar de mencionar que toda la propuesta de la TGF, las MAE, como las Estéticas Caníbales en sí, parten de la idea de sugerir que lo único que podemos establecer entre los fenómenos, obras, situaciones que se indexan es conexiones parciales:

esos mundos indexados establecen conexiones parciales con otros mundos y con otros elementos de esos mundos. Su significado profundo nos dice que existen solo partes, que son partes de partes y no partes de un todo, que dicha multiplicidad produce de forma única órdenes y estructuras parciales (Rojas, 2014, p. 100).

... el mundo está formado de conexiones parciales, que estas son las únicas existentes, desde la cuales se produce la emergencia del conjunto de fenómenos. Esto implica una doble separación: respecto de cualquier pretendida totalidad de la cual estas conexiones hicieran parte y alejamiento de la lógica del fragmento que aunque no tenga un referente unitario, vaga incompleto por el universo (Rojas, 2011, pp. 50, 51).

Y esto no solo es una constatación fáctica, sino incluso un mecanismo creativo que implica varios niveles: el primero de la conexión parcial, que junta elementos separados mediante una interface que se establece no por afinidad o similitud, sino por ruptura:

En las conexiones parciales estéticas las imágenes son imágenes de imágenes. Cada nivel en el conjunto de Cantor remite, tanto hacia arriba como hacia abajo, a otra imagen; y el nexo, la interface es imagen e imaginaria. Una imagen se vincula con otra por medio de un tropo, de un desliz, de un salto, de algún tipo de desplazamiento; solo de este modo queda abierta a la riqueza de un conjunto de referencias e interpretaciones... (Rojas, 2014, p. 51).

Lo cual, a mi parecer, no hace otra cosa que reafirmar el sentido *Hacker* de lo Caníbal: no hay afinidades en las Estéticas Caníbales, sino rupturas, apropiaciones que deben constituir el proceso, la obra, los resultados de lo Caníbal.

Por otro lado, este trabajo plantea un orden diferente al propuesto por Rojas en las Estéticas Caníbales, como puede verse en el gráfico anterior, lo cual no es casual como podrá constatarse con facilidad. Sostengo que la TGF no es parte de las Estéticas Caníbales, sino al revés, las Estéticas Caníbales (e - c en el diagrama) es una de las *formas* (así con minúsculas) que producen las Máquinas Abstractas Estéticas. Me explico:

El esfuerzo de Rojas al desarrollar las Estéticas Caníbales resulta monumental. No solo porque, en un gesto decolonial muy preciso y claro, propone una manera de asumir el arte, una posición, un mecanismo *hacker* de asumir el mundo del arte, y genera una estética que sobrepasa de modo profundo la dicotomía modernidad-posmodernidad, con una apuesta *desde* nosotros mismos. No es solo eso, que ya es bastante dentro de un país y una región que muy poco ha aportado desde esta periferia a la teoría del arte y a la teoría estética. Me parece que su esfuerzo se agiganta más, al proponer una Teoría General de la Forma, que en realidad es la que da sentido, contexto, ambiente y fundamento total a las Estéticas Caníbales, aunque la TGF se encuentre dentro de estas. Es más he propuesto al autor que escriba un texto completo, solo y aislado de las Estéticas Caníbales, sobre la TGF. Bajo esta lógica, es evidente que el segundo gráfico que propongo, seguramente más sencillo que el anterior, deberá entenderse como continuación, unido y subordinado al anterior, por lo cual se repetirá la última parte del Gráfico 1 como entrada al Gráfico 2.

Así entonces, determinan antes de pasar al Gráfico 2, algunas de las características de las Estéticas Caníbales:

1. Las Estéticas Caníbales son **perspectivistas**, aunque esto se refiera más, a mi parecer, a la Teoría de la Forma como parte de lo Caníbal; son perspectivistas en cuanto a su ser, no son un modo de representación, sino de hecho ocurren en lo real, así es la realidad. Diríamos que la forma "... no es una expresión que se vuelca sobre la realidad; sino que la

subjetividad puede expresarse en la medida en que aprehende el mundo de una determinada manera. El arte muestra la forma de expresión posible o imposible de las subjetividades” (Rojas, 2014, p. 2). Bajo esa lógica, cabe perfectamente la idea enunciada por Rojas de que “hay una sola estética [Forma], existe multiplicidad de artes” [MAE, formas] (2014, p. 2), lo cual sin duda cambiaría incluso la forma de entender la historia del arte.

2. Son una Estética **inmanente** y **simétrica**: esto es que cada forma de arte, cada arte en sí mismo, debe ser entendida en su inmanencia, en lo que es, no desde un canon preestablecido. Esto, además, deviene en una visión antiimperialista del arte:

Dadas las tendencias imperialistas del arte occidental, aplicamos sus categorías a cualquier otra forma de arte, para intentar comprenderlo —con las mejores intenciones— en aquello que tiene como propio y específico. Este intento falla de modo radical. Así, el arte maya o inca se ven reducidos a objetos arqueológicos o antropológicos, y no son descritos desde sus propias categorías (Rojas, 2014, p. 4).

Y al ser una propuesta antiimperialista —al mejor estilo de las tesis estéticas de Badiou— la propuesta de Rojas es también simétrica, es decir, no presupone la preeminencia de ninguna propuesta artística sobre otra, de ningún cuerpo categorial sobre otro, sino que hace, además, un desafío, un reto gigantesco para el futuro de las artes, la investigación, la teoría del arte, esto es desarrollar el arte, la investigación, la teoría del arte, desde las propias categorías de cada arte, en cada tiempo y en cada contexto:

Se evita pensar lo que no es occidental como arte en sentido estricto, porque no ven que el arte es deíctico y pronominal; y que **la pregunta clave en cada caso tiene que dirigirse hacia el lugar desde dónde cada cultura, cada época, cada grupo humano, se interroga sobre su estética y los productos.**

- Hace falta un trabajo inmenso, que tendrá los límites de cualquier proceso de traducción, para realizar esta reconstrucción de la estética y el arte en sus propios términos de indexación trascendental, desde su propia perspectiva ontológica (2014, p. 4).

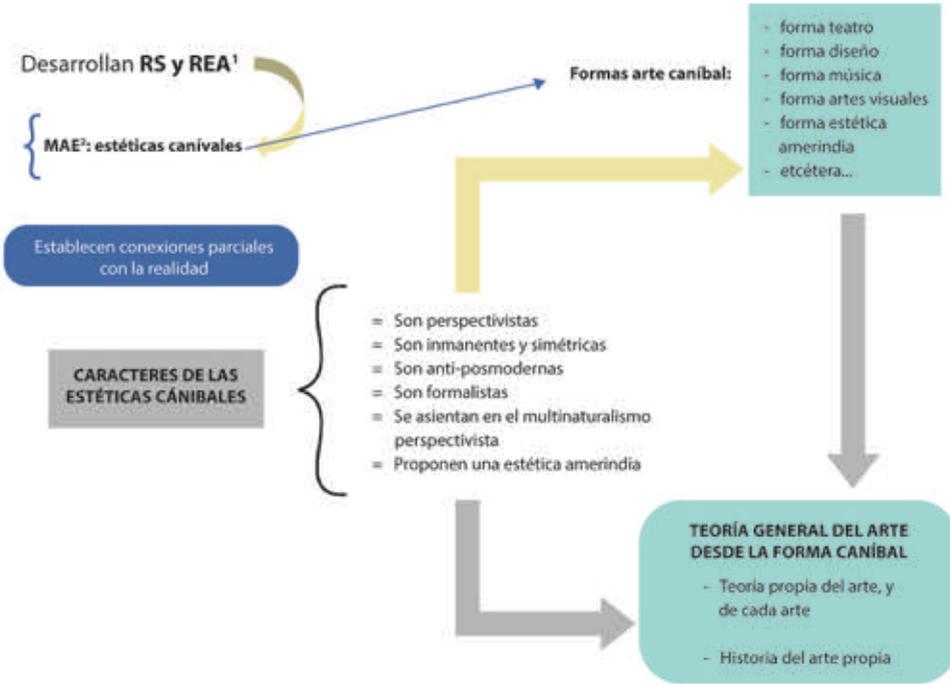
3. Son antiposmodernas, lo cual no requiere una mayor explicación con lo ya dicho, y sobre todo cuando se las entiende como una Estética profundamente formalista.
4. Son una Estética Formalista, al estar inscritas, como es evidentísimo, en la TGF.
5. Ya vimos que las Estéticas Caníbales eran perspectivistas, además, se sustentan en el **multinaturalismo perspectivista**:
 - En sentido estricto el pensamiento caníbal toma su punto de partida del multinaturalismo perspectivista, que es su nombre más apropiado. (...) Viveiros de Castro parte de señalar la inversión radical que significa el multinaturalismo respecto del paradigma predominante en Occidente, que sostiene que hay una sola naturaleza y una multiplicidad de espíritus (o almas) que precisamente perciben ese mundo de distintas maneras. (...)
 - Mientras que el multinaturalismo perspectivista pan-amazónico se asienta sobre la concepción de que **todas las almas o espíritus perciben de modo análogo o similar y tienen frente a sí múltiples naturalezas**. Aquí el perspectivismo deja de ser epistemológico y relativista, para convertirse en ontológico (Rojas, 2014, p. 10).
6. Proponen desarrollar, entre otras opciones, una **estética amerindia**, a tono de lo que antes hemos señalado, la propuesta de Rojas refiere que nuestros pueblos ancestrales:
 - Eran formas de vida con derecho propio y tienen que ser entendidas a partir de sus propias condiciones internas de reproducción material y simbólica.
 - Entonces, ¿sus productos culturales pueden llamarse arte? ¿No es el arte una categoría occidental? Ciertamente lo es, sin embargo no tenemos otro vocabulario para hablar, no tenemos términos para nombrar la producción estética de estos pueblos, que tiene que ver con su belleza, su sensibilidad y su imaginación (2014, p. 62).

Y bajo esta premisa Rojas propone, al fin, el proceso caníbal/*hacker* en su plenitud, para desarrollar esta estética amerindia:

- Las categorías del arte occidental tendrán que utilizarse de entrada (...) Una vez que tomamos las categorías del arte y de la estética tal como las conocemos y manejamos, hay que realizar con ellas una *tsantsa*: reducirles la cabeza a fin de que puedan ser redefinidas a la luz de las manifestaciones estéticas de dichos pueblos (2014, p. 62).

Al final, después de lo dicho, entonces, estaríamos en capacidad de plantearnos un segundo gráfico, tentativo, que sistematice, ordene y delimite la segunda parte de esta última propuesta teórica de Carlos Rojas en las Estéticas Caníbales, insistiendo, como ya señalamos, que según nuestro criterio, en orden de prelación por ser más amplia y englobar a la otra, está primero la TGF, una de cuyas derivaciones es las Estéticas Caníbales (e - c) que ocurren después. Así entonces, como ya anticipé también, se repetirá la última parte del diagrama anterior, solo que en lugar de haber puesto las iniciales de indexación que hemos usado para las Estéticas Caníbales, para este caso e - c, hemos incluido en negritas las dos palabras **Estéticas Caníbales**, puesto que ellas constituyen en este nuevo esquema de ideas el punto inicial de clasificación, como en el anterior fue la FORMA.

Como se verá, entonces, hemos intentado desarrollar esta segunda parte del esquema del mismo modo que el mapa anterior: debajo de cada punto inicial de indexación de cada parte del esquema, en este caso solo dos, FORMA y **Estéticas Caníbales**, hemos incluido algunos caracteres que definen ese punto inicial de clasificación de cada parte. Por lo demás hemos tratado de mantener los mismos elementos en cuanto al uso de mayúsculas, minúsculas y de sucesión horizontal y vertical como elementos de prelación o de continuidad de una idea sobre otra, aunque en este caso, además, se podrá reducir el tamaño de la letra en algunos casos, por la eventualidad deseable de que los dos esquemas puedan juntarse en un solo gráfico, hecho que nos ha sido imposible cometer por nuestras deficiencias en el manejo de los *softwares* adecuados.



¹RS y REA: Régimen de Sensibilidad y Régimen Estético de las Artes

²MAE: Máquina Abstracta Estética

CAPÍTULO V

INDAGACIONES SOBRE LA FORMA MUSICAL

5.1. Forma y tiempo en la composición musical contemporánea. Metodologías de creación artística

Jannet Alvarado Delgado

Una obra musical es considerada como tal cuando se reconoce en ella una organización interna de elementos, para saber cuáles son estos elementos se recurre a un análisis estructural, es decir, a describir en un lenguaje diferente lo que trae dentro, su contenido técnico. La segmentación de una composición, como un todo sonoro organizado, da lugar a una estructura que bien puede ser cuantitativa, gramatical, similar a la del lenguaje hablado, pero el discurso es diferente (Agawu, 2012), es otro; las palabras son precisas y significan implícitamente en las oraciones; en cambio los sonidos no tienen significado en la música, salvo que conlleve un texto que imponga el suyo, sin embargo, se acostumbra a otorgarle significados desde la cultura (Nattiez, 1990) que la genera y la consume, desde la filosofía, la metafísica (Platón, 2009) o desde las prácticas rituales.

Denominaciones como motivos, temas, frases, períodos, episodios, establecidos por teóricos del análisis formal como Khün, Zamacois, Bas, Riemann o Pedrell, entre otros, han implantado una especie de sintaxis musical que sirve para seccionar una buena cantidad de obras pertenecientes a varios estilos oficiales de la música occidental como el

barroco, el clasicismo o el romanticismo, con su consecuente aplicación a la música simple o compleja derivada de esos estilos, entre ellos gran parte de la música popular global. Este tipo de fraccionamiento analítico interno funciona coherentemente con el canon dominante cuando los elementos de la música y del sonido están regidos por dos componentes organizativos: la tonalidad y el ritmo regular o periódico, lo que para Schenker (Forte y Gilbert, 2003) se reduciría al funcionamiento de progresiones armónicas tonales supuestamente existentes en la naturaleza, conectadas por ornamentos; este procedimiento funciona como una metodología de composición válida en cualquiera de los estilos citados.

La existencia de una tónica, nota que ordena y jerarquiza la construcción lineal melódica y la vertical armónica, organiza y ejerce el poder de dividir la música en fragmentos fraseológicos, regidos por un tiempo que es percibido en la música occidental como un ente que reitera acentuaciones rítmicas, formando compases que representan la repetición de lo igual (Hegel, 2007). La estructura concebida como fragmentos normados por estos dos componentes constituye uno de los conceptos de forma musical, la que puede actuar como un molde al que se le coloca el contenido, en este caso, melodías, acordes, ritmos, texturas, intensidades, timbres y más elementos constitutivos del arte sonoro.

En la práctica de la música académica del siglo XX en adelante, los elementos formales comienzan a liberarse de la estrechez de la tonalidad y del ritmo *ostinato*, por ende, los demás elementos también son replanteados; así, la melodía de timbres acústicos o electrónicos suplanta a la melodía instrumental; la armonía superpone sonidos no jerarquizados, el ritmo no es periódico necesariamente, la textura puede contener polifonías, homofonías o nubes sonoras, el denominado ruido también es parte del arte musical. En este punto el concepto de forma ya no depende de una organización específica, no tiene modelos técnicos ni estéticos definidos por la tonalidad, en suma la forma puede tener un aspecto y una práctica diferentes para quien la crea, grafica, interpreta o recibe, no es definitiva; en consecuencia su noción pasa de ser estática, puramente estructuralista a ser contextual, subjetiva, propositiva y única para cada obra. La investigación permite plantear otras nociones de forma que no comiencen y terminen en la reunión de fragmentos, sino que incluyan también características

expresivas, estéticas, semióticas, interdisciplinarias, sociales, culturales y de diversos pensamientos que sugieran ontologías de ella y de la música. Parafraseando a Husserl la investigación de la forma lleva a la inevitable relatividad; la música

... en lugar de alcanzar una forma definitiva, tiene un carácter provisional, porque cada investigación supera alguna ingenuidad desde su nivel, pero lleva aún consigo la ingenuidad correspondiente a su propio nivel; y esta debe superarse con investigaciones que calen más hondo” (2009, p. 335).

En cuanto a la relación forma-tiempo, si el sonido es un componente de la música y el tiempo es parte intrínseca del sonido; si el movimiento temporaliza tiempo y espacio como sostiene Etienne Klein y el sonido es vibración, la interpretación de una obra, a partir de la lectura de su partitura que es estática, la temporaliza, la convierte en música con forma. Sin embargo, la decodificación en imágenes musicales o sonoras que efectúan lectores, intérpretes o receptores a partir de signos escritos, otorga a una misma obra formas y tiempos diferentes. Es decir, hay una distinta experiencia de forma y tiempo para cada uno de los partícipes en la experiencia musical o interdisciplinaria si la creación es compartida con otras artes.

Con estas aproximaciones de música, tiempo y forma, se puede comenzar a plantear metodologías de composición que permitan ampliar y experimentar nuevas creaciones sonoras que integren no solo lógicas occidentales de construcción y de sentido musical, sino también pensamientos heterogéneos muchas veces considerados subalternos, que parten de culturas de otras regiones del mundo y particularmente latinoamericanas. Esta investigación exhibe algunas maneras de hacer música enfrentando esas problemáticas, en las que el dilema de la forma “ha sido siempre encontrar una forma adecuada de pensamiento” (Boulez, 1992, p. 13). Trece obras compuestas por quien suscribe van a ejemplificar de manera analítica, crítica y descriptiva varias metodologías para componer música multiforme que pueda sonar sola o interactuando con plasticidad con otras artes como el teatro o la fotografía, ofreciendo así un lugar para pensar y cuestionar el arte desde la composición musical ecuatoriana.

5.1.1. Obras, formas y significados

Para introducirse en el campo de la composición musical contemporánea como parte del arte, término que designa constantemente lo visual, a más de tomar en cuenta aspectos teóricos, estructurales, estéticos, de forma y contenido, hay que advertir cómo se ha insertado en la sociedad la creación musical, el papel del creador, si es compositor o compositora, sus tareas, la proyección y producción de sus trabajos, la recepción y aceptación por parte de su auditorio, su función. En lo que se refiere a la percepción del receptor, es oportuno parafrasear a Bourdieu cuando menciona en *La distinción: criterios y bases sociales del gusto* (2016) que la aprehensión y la apreciación de una obra de arte están en dependencia de las convenciones de aceptación por parte del receptor, así como de su formación y conocimiento.

En el caso del arte sonoro se ha legitimado en el mundo el consumo de una música tonal clásica o popular manipulada por las industrias e ideologías dominantes que no dan tregua a sus oyentes para percatarse que en ella se depositan poderes culturales, económicos, políticos, sociales, históricos y psicológicos hegemónicos; qué decir de las imposiciones de agresivas industrias musicales que condicionan con sus producciones a diferentes sectores, sobre todo a la juventud (Pereira, Villadiego, Sierra, 2008), y a la sociedad en general a aceptar sus productos mercantiles masivos que manejan mensajes de inequidad social y de género, entre otros contenidos poco críticos. Pero el asunto no se queda en lo mercantil; en la práctica y enseñanza oficial de la musical académica o diletante, tampoco hay mayores alternativas de elección. Sin embargo, dentro del estudio, composición y práctica de la música contemporánea se han permitido reflexiones nuevas sobre el quehacer sonoro, sus alcances técnicos, tecnológicos, filosóficos e interdisciplinarios

Las obras a comentarse a continuación conllevan algunos tipos de planteamientos, el ontológico, el semiótico y el estructural, así como dos tipos de construcción sonora, la acusmática electroacústica en la que los sonidos son creados y recreados sin que interese su fuente de origen y la acústica destinada a ser interpretada por instrumentos de tradición escolástica o de culturas particulares, escritas en partitura en la que se pueden constatar elementos composicionales regidos por una diversidad de técnicas, en cualquier caso cada una de ellas proyecta una forma propia pero moldeable para permitir el intercambio con otras artes.

Respecto al manejo del timbre, del tiempo y a la función que podría cumplir la música en esta muestra de composiciones, cabe mencionar una cita de Deleuze que señala:

El sonido no es más que un medio para capturar otra cosa; la música ya no tiene por unidad el sonido. No se puede establecer desde este punto de vista una ruptura de la música clásica con la música moderna, ni mucho menos con la música atonal o serial: un músico usa todo como material, y ya la música clásica, con el par “materia - forma sonora compleja”, hacía entrar en juego el par “material sonoro elaborado - fuerza no sonora” (1996, p. 153).

Obra I

Esta obra, de diez segundos de duración, contiene un tema melódico A que surge en un segundo plano acompañado por sonidos circulares (en estéreo) más intensos. Se corta literalmente el tema con un golpe tímbrico en *forte*; se cierra la obra con un silencio de coda de un segundo después del cual termina. Toda esta construcción es electroacústica.

Obra II

Su tiempo es de 34 segundos y tiene tres planos cargados de densidad sonora, presentando un plano melódico en cada voz electroacústica; con claridad se escucha la segunda voz que ingresa con un ritmo incisivo y repetitivo como personajes de teatro. Termina con un efecto de eco que confirma la repetición.

Obra III

Se presenta una polifonía, tres melodías en diálogo, la una con intervalos de segunda en marimba, la otra con una nota pedal en las cuerdas graves y la principal realiza una melodía con cinco sonidos en el oboe. Duración: 1 minuto con 18 segundos.

Obra IV

La forma de esta pieza reúne dos nociones de tiempo, propone por un lado un sonido construido que se asemeja a un coro de voces masculinas graves en tiempo abierto o libre, que se conjuga con un brillante ritmo de percusión en redoblantes; termina la obra con una coda cantada por el supuesto coro al unísono, cantando intervalos ligados de segunda y microtonales. El probable imaginario del público podría relacionarse con un extraño canto ritual del lejano Oriente. Duración 48 segundos.

Obra V

Esta obra es una cita del primer tema del bolero “Miénteme” del mexicano Armando Domínguez, cantado por Olga Guillot; este bolero pertenece a la elegante época del *Feeling* cubano, y duplica la finalidad de la obra de mostrar lo falso y confuso de las emociones de una propuesta artística caníbal. Duración 26 segundos.

Obra VI

El timbre e imagen barroca europea se presentan en esta obra con un lenguaje propio, contrapuntístico serial, no ortodoxo del *clavicembalo* que contrapone arpeggios de acordes con arpeggios melódicos en una sola secuencia. Duración: 52 segundos.

Obra VII

Las máquinas estéticas suenan en esta forma musical. Sonidos electroacústicos estructuran una obra de 24 segundos en la que el tiempo se detiene después de un evento en que no interesa lo tonal ni lo atonal, sino el brillo de los timbres y las texturas con sus propias duraciones.

Obra VIII

Nuevamente una cita de otra versión del bolero “Miénteme” conforma una textura de dos obras diferentes y simultáneas, esta cita se conjuga con una réplica de la Obra III. Sugiriendo por parte de la compositora una duplicidad de significados. Duración: 1 minuto, 17 segundos.

Obra IX

Es la réplica de la Obra II, la repetición de lo mismo, pero la forma musical ahora hace un homenaje a la vida imaginaria en comparación con la vida real. Se otorga un contenido a esa forma musical que el público será el que interprete. Duración: 34 segundos.

Obra X

El estilo de esta obra es una recreación del contrapunto imitativo, barroco, cuya voz principal pasa del oboe al órgano con anticipos y retardos armónicos; acentos marcados y percutidos en un compás cuaternario rompen la formalidad del estilo; coincide su expresión con la relación de afectividad asignada a la progresión armónica por cuartas en una pequeña introducción. La emoción que puede transmitir es una trampa para el oyente y el espectador. Duración: 2 minutos, 4 segundos.

Obra XI

Es un yaraví ecuatoriano, que resignifica el nacionalismo; una nueva pertenencia dentro de la música contemporánea, compuesto en un compás de 6/8, su melodía es pentafónica y tiene una forma bipartita en un *tempo* lento. Quiere significar cualquier emoción a pesar de su tradición de música con texto lánguido y doloroso. Quedan abiertas las subjetividades de recepción. Su grabación está llena de reverberación con el objetivo de atender a la articulación melódica, rítmica y armónica. Duración: 2 minutos, 55 segundos.

Obra XII

Clusters atonales dialogan con una melodía que surge de las notas altas y graves del órgano de tubos, en una actitud barroca colosal que solo ese instrumento lo logra. Tiene una forma de una sola parte con una duración de 1 minuto, 42 segundos. Esta obra actúa como un dispositivo que impone su sonoridad más que su forma, pudiendo identificarse con variedad de emociones.

Obra XIII

Es la reunión de los opuestos, el pícolo propone una melodía aguda que eventualmente convoca a un *discantus* en la flauta grave. Presenta varios eventos con un juego de cinco notas; la melodía está adornada con mordentes, *glissandos* e intervalos descendentes para poner alerta al auditor. Duración: 3 minutos, 26 segundos.

5.1.2. Música con teatro, teatro con música

Estas trece obras se han intercalado con el teatro, proponiendo una coyuntura de teatro con música o música con teatro en la puesta en escena de *Elizabeth o la esclavitud* de Isidro Luna con dirección de Andrés Vázquez, cuyo argumento es parte de la metáfora teatral y de la realidad lacaniana en la que los personajes experimentan emociones y valores cambiantes. La música busca liberarse de las cargas semánticas de las palabras cuando suenan juntas, pues no participan del mismo discurso (Agawu, 2012); también persigue emanciparse de las conductas y emociones que el canon cultural atribuye a determinados estilos y organizaciones sonoras para sugerir una *performatividad* propia en cada personaje y en cada oyente a partir de la forma musical. La música no acompaña al texto ni está de fondo sonoro.

5.1.3. Fotografía y música

En el anexo de audio están incluidas las 13 piezas multiformes, una propuesta de fragmentación musical en la que varios momentos de las obras se juntan para ofrecer otra lectura audiovisual. Fotografías tomadas y editadas por Santiago Escobar, junto con la música fragmentada, presentan otra obra para comprobar su plasticidad.

5.1.4. Conclusión

Este trabajo representa una muestra de las tantas posibilidades y metodologías compositivas, de organización formal musical y de conceptos no solo de forma, sino de música que, al pertenecer al arte sonoro con un tiempo en conflicto, no se teoriza con facilidad. En relación con este ámbito, Barthes señala que la razón de que los escritores no han tratado mucho sobre la música es que “es muy difícil de conjugar el lenguaje que es del orden de lo general con la música que es del orden de la diferencia, en la música ningún otro discurso puede ser tomado en cuenta sino el de la diferencia”.

5.2. Estudios musicológicos

Angelita Sánchez Plasencia

5.2.1. Creatividad musical compartida

5.2.1.1. Músicas populares urbanas: el rock y el rap

5.2.1.2. Música popular urbana

Hasta 1990, y a pesar del crecimiento de la industria musical, la musicología se había restringido al estudio de la música académica y de la música tradicional (González, 2013), dejando de lado el estudio de la música popular.

Frente a la música académica conocida como la “gran música” en palabras de Adorno (1966), se venía consumiendo en un altísimo porcentaje la música popular, creada en su mayoría por jóvenes y de la cual habían tomado posesión las industrias discográficas.

El término ‘música urbana’ lo empleó por primera vez la musicóloga cubana María Teresa Linares en uno de los congresos de musicología latinoamericana en 1970 para referirse a: “Una música urbana culta, resultante del empleo de recursos decantados académicamente [...]” (1997).

En el mismo año, Juan Pablo González, musicólogo, investigador y fundador de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional de Estudios en Música Popular (Iaspm), estructura por primera vez una definición de música popular: [...] una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad.

González decía:

De este modo, quise que nos diferenciáramos de la prácticas musicales tradicionales, comunitarias y orales, aunque siempre manteniéndonos atentos a las intersecciones producidas entre ambos campos musicales (1997).

Nada ha podido detener la producción de la música popular que, ya en 1967, era consumida por el 80% de la sociedad (Aharonián, 2004). En América Latina la masividad y la mediatización han ido en aumento:

En junio de 2008 la penetración de Internet en América Latina era de 24,2%; en año y medio alcanzó 32,1%, un aumento de 33% (Internet World Stats, 2010) (Yúdice, 2013).

Hablar de música clásica y música popular son campos completamente diferentes y quizás el error que se ha arrastrado ha sido el de intentar analizar las músicas populares desde el canon de la música occidental, clásica. Ante la avalancha del gusto y aceptación por la música popular y sus infinitas clasificaciones, los estudios en este campo también han proliferado y en este trabajo se pretende abordar la atmósfera general con miras a dejar planteadas las nuevas formas de los procesos creativos musicales actuales en el rock y en el rap.

5.2.1.3. Cultura de masas, industrias musicales: el rock

Esta exposición toma como referencia la investigación *Proceso de creación, difusión e impacto de la música rock en la ciudad de Cuenca*, proyecto ganador del VIII Concurso Universitario de Proyectos de Investigación DIUC (Dirección de Investigación de la Universidad de Cuenca).

T. Adorno llamó cultura de masas a un arte limitado, de mal gusto y manipulado para el consumo popular. Planteó el estudio de la música rock más como un fenómeno sociológico que como un género musical. Para este pensador el rock simplemente no era música (1966).

Con el transcurrir del tiempo, el rock había rebasado su ámbito artístico-musical y se había convertido en una cultura con la que se identificaban músicos, artistas, aficionados, fans y seguidores de todas las edades. Pronto las industrias culturales descubrirían en esta música el espacio propicio para construir a las grandes estrellas del rock.

En países desarrollados como Gran Bretaña y Estados Unidos, la industria musical del rock copó los mercados con ventas discográficas y alrededor de ellas surgieron empresas conexas que se ocupaban y se especializaban en la venta de imagen, pósteres, vestuario y accesorios, revistas y demás, con lo que lograron crear íconos mundiales como es el caso de los Beatles, cuya influencia en los jóvenes de todo el mundo fue y sigue siendo creciente.

La competencia por llenar los mercados internacionales y romper los *ratings* de sintonía se volvió incontenible. Con el transcurrir del tiempo, el rock se iría ramificando en una infinidad de géneros: metal, punk, skin, hardcore, trash, grunge, rap, entre otros.

Según lo expuesto brevemente, vemos que el fenómeno de la cultura de masas y su insano crecimiento, como lo dijo Umberto Eco, la colocó bajo acusación (1997).

Avet Terterian, compositor contemporáneo armenio, veía en la música popular un acto creativo momentáneo, pasajero, que estaba fuera de la labor de un compositor. Identificaba los excesos de Occidente con el daño causado a la creatividad de los seres humanos, que siempre estaban atareados, dominados por una velocidad que mataba sus sentidos, sus percepciones. Por ello decía que en Occidente siempre están apurados (2014).

Pensadores de nuestro siglo, entre ellos, Adolfo Sánchez Vázquez escribía:

Las cualidades estéticas de los productos y su contenido ideológico pueden darse en la medida en que no entran en contradicción con la ley de la obtención del máximo beneficio. No se excluye por ello la posibilidad de que los medios de difusión puedan ponerse al servicio de un arte superior —particularmente de obras literarias, musicales o pictóricas que gozan ya del prestigio de las obras maestras al resistir a la acción del tiempo, prestigio que se traduce, a su vez, en un valor económico—, pero la utilización de los medios masivos de difusión, en las condiciones del capitalismo, no impulsa a difundir un arte superior sino un arte inferior, banal, rutinario que es el que corresponde a los gustos del hombre-masa, hueco y despersonalizado de la sociedad capitalista y que el propio capitalismo está interesado en mantener en su oquedad espiritual (1996, pp. 142-143).

Muy poco valor se podía encontrar en la música popular urbana, que nació desprestigiada. A pesar de las consideraciones mencionadas, el rock era un fenómeno que ya se había propagado de manera vertiginosa por todo el mundo, llegando a cambiar los hitos del mercado y hasta a las culturas locales, todo ello de la mano de las industrias culturales, las que descubrieron en la juventud su mejor mercado de consumo.

5.2.1.4. Culturas juveniles

Las culturas juveniles protagonizan los cambios culturales de las últimas décadas, obligando a repensar la definición de “joven” que para Néstor García Canclini (2004) se trataba de un concepto que se construía en la sociedad.

El estudio de las juventudes abarca nuevos aspectos que no se limitan a la edad ni a la clase social, sino que son abordados desde un contexto histórico y sociocultural. En las sociedades globalizadas la juventud constituye uno de los grupos más vulnerables que se construyen por disputa de territorios en las sociedades urbanas, cuya edificación se da sobre la modernidad en la que prima el exceso, la superabundancia de la información y la superabundancia espacial que, según Marc Augé, produce un “achicamiento” del planeta (2007).

Para este estudio se rescata el lado propositivo de la juventud en la música, en la moda, en la imagen, sin dejar de lado el hecho de que es la sociedad la que integra a los jóvenes o los deja fuera del sistema. Al primar la segunda opción, las culturas juveniles se caracterizan por el rompimiento de las barreras impuestas por la sociedad mediante actividades creativas y artísticas. Desde esta perspectiva tomamos la propuesta de Martha Marín (2002) para quien las culturas juveniles deben ser entendidas como “formas de creación”, cuyas estéticas se encuentran influidas, especialmente, por el desarrollo tecnológico en una sociedad virtual.

Las culturas juveniles se manifiestan complejas, variadas e híbridas, según García Canclini (2004), quien afirma que “joven es un concepto

híbrido”. Esta hibridez se puede apreciar claramente en la música que toma el nombre de *fusión*.

En un estudio de la música rock en Cuenca, se concluye que los jóvenes, bajo un proceso de apropiación de la música rock, la fusionan con elementos de la cultura andina; es el caso del grupo Música para Camaleones, que fusiona música ecuatoriana con ritmos de rock, mezclan instrumentos como la bocina, la quipa, la quena, con instrumentos musicales propios del rock: guitarra eléctrica, sintetizador, bajo y batería. Son combinaciones que se ajustan a las necesidades expresivas de los jóvenes, que Mauro Cerbino interpreta como:

[...] códigos que operativizan los rituales juveniles contemporáneos: el fútbol, las fiestas, los conciertos, los bailes, las telenovelas. El sentido de la juventud se lo capta en las apariencias, en la externalidad de una “facha” presente en un concierto o en la participación al canto colectivo de una canción (2001).

5.2.1.5. Creatividad musical compartida

La mencionada resistencia de la academia para considerar la música popular como objeto de estudio se ha resquebrajado, pues el fenómeno se ha transformado y no puede restringirse únicamente al sonido o al registro escrito. Sería un error analizar este proceso globalizador como una simple imposición de mercado. Simon Frith considera que la industria musical es solo un aspecto de la cultura de la música popular (2014).

Factores económicos y culturales, como el *marketing*, las tecnologías digitales, los diferentes modos de vida de cada músico, la diversidad de estilos, cada uno con sus propias reglas de legitimación e interacción entre ellas, determinan la creación, recepción, circulación y aprendizaje mediatizado de la música popular en el mundo contemporáneo. Ante la crisis económica mundial de 1982 que impacta en el consumo cultural, se puede observar el nacimiento de nuevas estrategias de creatividad basadas en la interacción.

El fenómeno es más complejo porque en un producto artístico intervienen diferentes actores y el proceso creativo ya no es de un solo individuo.

Las creaciones en la música rock han requerido y requieren de la participación de varios de sus integrantes. A partir de una idea melódica y/o armónica creada por un integrante, o por toda la banda o por cada uno de los instrumentos, surgen los temas creados a base del *jam* (es decir, de la improvisación colectiva).

Esta participación conjunta ya no solo se restringe al momento de componer. Hoy se trata de un entorno artístico y creativo, donde los actores se relacionan e interactúan en un trabajo colaborativo entre músicos, creadores, técnicos, sonidistas, con miras a liberarse en algunos casos de las imposiciones comerciales, de crear sus propios mercados o de usar espacios alternativos para sus producciones.

Favorece la accesibilidad a las tecnologías digitales, cuyo impacto ha transformado la dinámica de los mercados y ha provocado la crisis de la industria discográfica.

Hoy se puede hablar de comunidades musicales que producen sus propios eventos, como el hip hop, comprendida como una cultura de la cual surge el rap como un estilo musical que requiere de la creación participativa cuyo elemento principal es la palabra, la cual solo adquiere significación si toma el espíritu comunitario de la música, de igual forma la combinación de sonidos requieren del discurso lírico para juntos convertirse en rap.

Álvarez Núñez, citado por Mauricio Sánchez, plantea que:

[...] el rap pudo originarse en “fórmulas publicitarias” —emitidas por radio y televisión— en donde dos o más personas conversaban coloquialmente sobre un producto, combinadas con la remezcla de música disco que los jóvenes negros, hispanos y chicanos usaban para bailar y divertirse al aire libre en los barrios. [También el rap es] poesía acentuada rítmicamente (2007, p. 239).

A fines de los setenta, con el rap surgían nuevas técnicas musicales, como la mezcla de audio y el *scratching* que consistía en mover para adelante y atrás los discos de vinilo mientras se reproducían. La capacidad expresiva de los DJ (*disc jockey*) y los MC (maestro de ceremonia) se fue sofisticando, a tal punto que, para los ochenta el rap ya era un fenómeno comercial que comenzó a exportarse a todo el mundo, transformando las reglas mercantilistas de la música y acabando con los esquemas tradicionales de producción, circulación y consumo del arte:

Si el hip hop revolucionó la música se debe a varios motivos: música hecha por DJ y no por músicos, combinación de rimas y ritmo jamás pensada; música tocada por bandejas y *samplers*, fueron los puntos más sobresalientes. Pero uno de los asuntos más conflictivos fue que el hip hop dinamitó a la (hasta ese momento) infranqueable propiedad intelectual de una canción. La apropiación de sonidos y músicas de otros como base de composiciones propias no fue una buena noticia para la industria discográfica (Álvarez Núñez, 2007, p. 39).

Mauricio Sánchez (2011) define al hip hop con la siguiente cita de Álvarez Núñez:

Hip hop es el nombre de un estilo artístico surgido en los barrios del Bronx y de Harlem en Nueva York, a mediados de los años 70, y que incluye cuatro elementos: el graffitti, el breakdance, el DJ *disc jockey* o “pinchadiscos”) y el MC (*Master of Ceremony* o “maestro de ceremonias”). El canto que ejecuta, de manera improvisada, el MC se llama *rap*, sobre la base rítmica y musical que produce el DJ (2007, p. 40).

En Cuenca los seguidores del hip hop coinciden con esta definición según lo publica diario *El Tiempo* al anunciar el evento: “El hip hop se tomará Cuenca por cinco días” (2014).

El lenguaje poético, discursivo o coloquial del rap describe temas que van desde la reivindicación de grupos sociales vulnerables, pasando por la violencia, la superficialidad y las drogas, hasta complejos traumas de vida o muerte. En un marco de sonidos rítmicos repetitivos se puede ver que en el hip hop: la integración del viejo patrón africano de la poesía cantada de

manera rítmica, y la mezcla de sonidos pregrabados, significó la aparición de un género musical, con raíces africanas, jamaicanas y afroamericanas, dueño de la “fuerza cultural más significativa e innovadora desde el nacimiento del rock ‘n roll en los años 50. El hip hop, simplemente, ha cambiado el mundo” (Álvarez Núñez, 2007, p. 40).

En el libro *Cultura y desarrollo* (García Canclini, 2012), los autores encuentran una nueva denominación para la música popular urbana como el rock, rap, punk, etc., la llaman “música popular alternativa”.

Es decir, aquella que se produce bajo las normas de la producción popular comercial y, al mismo tiempo, busca constantemente nuevas dinámicas creativas que permitan extender su marco de acción, a partir de las prácticas de ruptura y cuestionamiento de las generaciones emergentes (Woodside Woods y Jiménez López, 2012, p. 136).

Las redes que se han tejido alrededor de la producción, circulación y consumo de la música popular urbana o música popular alternativa funcionan con independencia de la, ya sin futuro, industria discográfica. José Marina (Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga, 2012) define estas comunidades como “inteligencias compartidas” (2012) que mejoran la calidad del audio, del disco, video o álbum al participar varios especialistas en la construcción.

La música popular urbana o música popular alternativa deja de ser objeto para convertirse en un proceso que conjuga elementos propios de la canción como el *hook* o semifrase vocal, que suele ser la más recordada de una canción; el *riff* o semifrase instrumental reiterativa, que identifica a una canción; el coro como puente para ir a una estrofa nueva, el estribillo, el ostinato, el *leitmotiv*, etc., con elementos de significación, los cuales articulan identidades, afectos, actitudes y patrones de comportamiento.

El hecho musical no se presenta aislado, por ello, para Simon Frith escuchar música popular urbana significa escuchar una *performance* (2014), en la cual los procesos de transmisión, recepción y construcción de significados deben considerarse como un hecho único con la intervención colaborativa de varios actores.

Cuando no existía la grabación, las canciones cambiaban por la multiplicidad de intérpretes y de versiones; en cambio, en la *performance* grabada a diferencia de la tradición oral:

Grabar una canción es como detenerla en el tiempo, congelándola desde el cuerpo de sus intérpretes. De este modo, el estudio de la *performance* fijada en la grabación parte de la base del impacto de la tecnología en los modos de producir, transmitir y percibir la música, generando un texto sonoro fijo a considerar desde una nueva musicología (González, 2013, p. 107).

A pesar de que las industrias culturales han sobrecargado y estereotipado al planeta con sonidos e imágenes en los que la única regla establecida ha sido la superabundancia y el consumo, en la actualidad se ve que tanto el rock como el rap no son interpretados desde la lectura corta de una partitura que, además, no la tienen, ni con un simple afán mercantilista. La creatividad de estos géneros requiere la interdisciplinariedad lingüística, etnográfica, sociológica y musicológica, en la cual los especialistas puedan dialogar desde lo musical, lo sonoro, lo *performativo*, lo visual y lo discursivo, con miras a conseguir un producto artístico de calidad que responda a una propuesta musical mucho más allá de lo meramente comercial.

5.2.1.6. Conclusiones

La música popular urbana no ha sido objeto de estudio de la musicología, a pesar de la fuerza con la que impactó la cultura de masas que abarcaba a más de 80% de consumidores. Este fenómeno captó la atención no solo desde la música sino desde la interdisciplinariedad a partir de 1990.

La música popular urbana nació con cierto desprestigio desde la academia por su relación con la industria musical que, a su vez, generó una cantidad infinita de intérpretes, músicos anónimos y grandes estrellas marcadas por la fugacidad y la intrascendencia. No obstante, se debe recalcar que la industria musical constituye un aspecto de la música popular y no lo contrario.

En la actualidad es la tecnología digital la que determina la producción, circulación y consumo de la música popular urbana, en este caso del rock y del rap que tampoco son unas prácticas musicales de gusto exclusivo de la juventud.

Las tecnologías virtuales han transformado el mercado de la música, provocando la decadencia de la industria fonográfica.

Hoy más que nunca se ha evidenciado el carácter comunitario de la música; los procesos de creación, circulación y consumo requieren del trabajo colaborativo de varios actores.

Las nuevas consideraciones musicológicas asumen que, al escuchar la música popular urbana, escuchamos una *performance*.

5.2.2. La Teoría de la Forma en *Avles 1*

5.2.2.1. Resumen

El artículo aborda la Teoría de la Forma en la concepción, composición y estudio de la obra *Avles 1 para Violín y Orquesta Sinfónica* de Diego Uyana (compositor, arreglista y docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca). Se trata de una obra de música contemporánea aleatoria, que toma como materiales elementos del paisaje sonoro de la selva, de donde proviene el nombre invertido *Avles 1*, como una metáfora de una máquina abstracta, cuyos dispositivos provienen de la cosmovisión de la cultura kichwa amazónica.

Avles 1 (2014) es el resultado de la investigación musical del Proyecto *Hacia una nueva estética desde América Latina: producción de diseño, obras artísticas visuales, musicales, de teatro y danza*. La obra fue compuesta por Diego Uyana (Quito, 1982).

5.2.2.2. Música contemporánea y Teoría de la Forma

La música contemporánea ha permitido repensar la sonoridad desde nuevos conceptos de espacio, tiempo y timbre, de manera que la función de un compositor se ha ampliado a la de un investigador. Helmut Lacheaban (Stuttgart, 1935), compositor de música contemporánea que define su obra como música concreta instrumental, consideraba que la tarea del compositor consistía en reflexionar sobre los “medios”, los materiales y las herramientas a emplear en la composición musical.

Inspirado en esta idea, el equipo de investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca emprendió un viaje a la provincia del Napo en marzo de 2014 con la finalidad, en el caso de la música, de observar e integrar los “medios” del paisaje sonoro de la selva ecuatoriana en la producción de una composición musical.

La transformación de los medios, materiales y herramientas de la música en dispositivos que ponen a funcionar una obra musical, como una máquina sonora abstracta, implicó una amplia reflexión e interpretación de la Teoría estética de la Forma (Rojas).

Avles 1 se refiere a la palabra SELVA invertida, surge como la metáfora de una máquina abstracta en la que se inserta el género concierto con un solo movimiento, como una distinción en la cual influye el devenir de la forma de la música aleatoria que surge en 1956. Su característica esencial radica en la utilización del azar y del alejamiento de reglas y pautas establecidas. El principal representante fue el compositor estadounidense John Cage (1912-1992).

Visitar la selva y percibir su sonoridad requería de una sensibilidad diferente. En el lugar, un guía preparó al grupo antes de internarse en el bosque. Pintó sus rostros con figuras de animales, montañas, con planta de achiote; se trataba de un rito de preparación para entrar en comunión con la naturaleza. En el trayecto recogió ramas de una planta sagrada denominada *sur punga*, indicando que uno de sus beneficios era alejar las energías negativas mediante un ritual de limpieza. Símbolo que, como se verá más adelante, constituiría el dispositivo que pondría a funcionar la máquina.

5.2.2.3. Avles 1

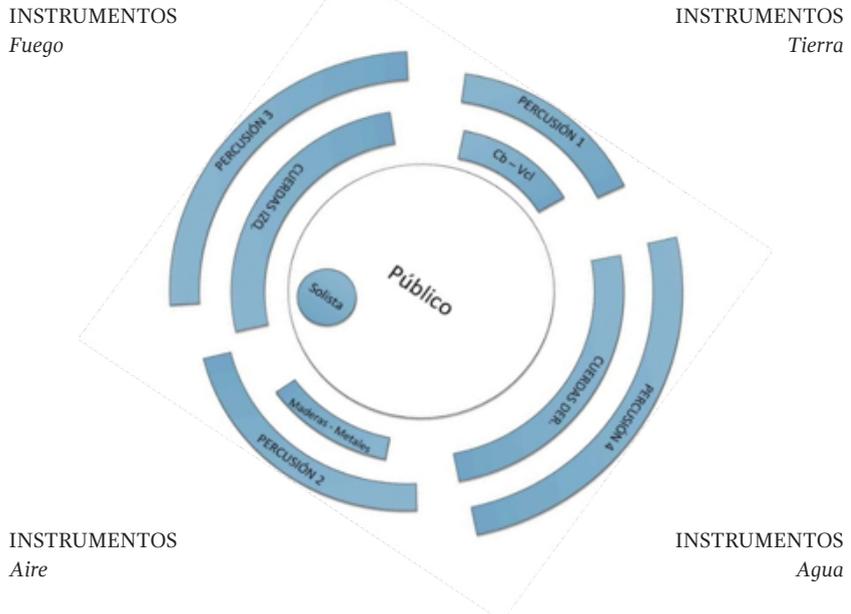
Las primeras indicaciones de la partitura se relacionan con la espacialidad, mediante la cual se organiza la disposición equilibrada de la orquesta a partir de la cosmovisión del Abya-Yala. Los instrumentos musicales de cuerda, viento y percusión responden a los cuatro elementos: aire, fuego, tierra y agua; de manera que la orquesta rodea al público en cuatro direcciones, cada familia instrumental encierra en sí simbólicamente los cuatro elementos.

Gráfico 1. Primer boceto de espaciamiento de músicos y público



La forma tradicional de la orquesta sobre un escenario frente al público se rompe para presentar una forma circular y envolvente, donde el público se encuentra rodeado por la orquesta, generando así una experiencia acústica diferente, que cambie los paradigmas musicales de espacio y tiempo como se ve en el gráfico:

Gráfico 2. Disposición de la orquesta



Fuente: Partitura, Uyana, D., 2014.

Los instrumentos de cuerda, de viento y de percusión, asociados a los cuatro elementos de la naturaleza, tierra, agua, aire y fuego, representan la distinción en la clasificación de los instrumentos que dan lugar a una nueva forma de clasificar los instrumentos musicales:

- Instrumentos de percusión-tierra, instrumentos de percusión-agua.
- Instrumentos de percusión-aire e instrumentos de percusión-fuego.
- Instrumentos de cuerda-tierra, instrumentos de cuerda-agua e instrumentos de cuerda-fuego.
- Instrumentos de viento-tierra, instrumentos de viento madera-aire.
- Instrumentos de viento metal-aire.

El violín que hace de solista circula entre el público, entre la orquesta y los cuatro elementos.

Avanzada la obra se presenta el canto y la agitación de las hojas de la planta sagrada *surupanga*, con lo cual el público es purificado en un ritual de limpieza.

Instrumentación

Avles 1 para Violín solo y Orquesta Sinfónica.

Piccolo, Flautas I y II, Oboes I y II, Clarinete Bb I y II, Clarinete Bajo Bb, Fagot I y II.

4 Cornos en F, 3 Trompetas Bb, 2 Trombones, 1 Tuba.

Vibráfono, Marimba, Campanas Tubulares, Piano.

Set Percusión 1 Timpani Congas Caja Hojas (*surupangas*).

Set Percusión 2 Vibráfono Tom-toms Látigo Caja Cascabeles Hojas (*surupangas*).

Set Percusión 3 Marimba Caja Claves Hojas (*surupangas*).

Set Percusión 1 Campanas Tubulares Címbal Crash Caja Hojas (*surupangas*).

Violín I (10) Violín II (10) Viola (5) Violoncelo (5) Contrabajo (4).

La producción de la obra musical responde a los dispositivos texturales y tímbricos de una máquina simbólica sonora envolvente, con lo cual se pretende conectar al oyente con un contenido de equilibrio de espacialidad y temporalidad del pueblo kichwa amazónico.

Descripción de la obra

Formato instrumental: Violín solo y Orquesta Sinfónica.

Score en do.

Duración: 9-10 minutos.

La obra consta de un solo movimiento con una duración aproximada entre nueve y diez minutos, con indicaciones agógicas: Largo ♩= 40; Andante ♩=100 y =120.

Abren la obra los violines de la sección cuerdas tierra, cuerdas agua y cuerdas fuego, como sonidos que vienen del silencio.

Ejemplo musical 1. Inicio de la obra

Fuente: Partitura Avles 1, Uyana, D., 2014.

Se observa que la introducción de la obra se caracteriza por un cambio abrupto de intensidad de la sección cuerdas que, con la técnica *con legno tratto* (técnica de interpretación de los instrumentos de cuerda frotada, que consiste en rozar la cuerda con el dorso del arco), el arco rozar la cuerda de *pp* a *ff* para simular un ruido blanco, seguido de un *legno battuto* o golpe de cuerdas, de vuelta al primer efecto se anuncia la entrada del instrumento solista en compás 4/8, para crear polirritmias.

Ejemplo musical 2. Instrumento solista

Fuente: Partitura Avles 1, Uyana, D., 2014.

Las *micropolifonías*, recursos sonoros incorporados por György Ligeti (1923-2006), simulan la efervescencia sonora de la selva y provocan incertidumbre. Las micropolifonías, según Alison Lathan, son “densas tramas de cánones al unísono con líneas individuales no definidas independientemente y desarrolladas a velocidades simultáneas distintas” (2014, p. 877).

Ejemplo musical 3. Micropolifonías

The image displays a musical score for 'Micropolifonías', consisting of ten staves. The notation is dense and complex, featuring irregular groupings of notes and rests, characteristic of aleatoric music. The score is divided into three measures. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *pizz.* (pizzicato). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, creating a highly textured and rhythmic sound.

Fuente: Partitura Avles 1, Uyana, D., 2014.

La indeterminación sonora de la música aleatoria se refleja en la partitura que simula una producción maquínica de sonidos sueltos pautados en grupos irregulares de semicorcheas en *stacatto* (sonidos picados o destacados).

El clímax de la obra la representa la transcripción rítmica melódica aproximada al sistema occidental de un canto ritual de limpia o purificación. El guía había comentado que se trata de un canto que aprendió de niño en un ritual de limpieza en su comunidad.

Este canto pertenece al género musical cantos chamánicos (*Uwishin Nampesma*), la melodía es silbada y acompañada por la agitación de ramas de la *surupanga*, planta propia de la selva amazónica. Mediante esta melodía y de gestos simbólicos, el chamán toma control de la enfermedad y la ahuyenta para devolver la salud al enfermo o para protegerlo de esta. “La mitología shuar establece que fue la deidad tsunki, manifestación de Arútam, la que en tiempos míticos enseñó el arte de curación a los primeros shuar” (Franco Cortez). La transcripción aproximada al sistema de escritura occidental propuesta por el compositor se lee así.

Ejemplo musical 4. Transcripción aproximada de canto de un ritual de limpieza de la comunidad kichwa amazónica

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'Silbido' and has a tempo marking of ♩ = 150-155. It contains a melodic line with various notes and rests. The second staff is labeled 'Ramas - Surupanga' and shows a rhythmic pattern of vertical strokes. The third staff continues the melodic line from the first staff. The fourth staff shows another rhythmic pattern of vertical strokes.

Fuente: Canto de Mauricio. Transcripción: Uyana, D., junio 2014.

El compositor entra en un proceso deconstructivo del canto utilizando los sonidos que forman una aparente pentafonía. La deconstrucción de este canto o partes del mismo recorre la obra para ser ejecutada en silbidos y, en su totalidad, al final, como un elemento importante de la composición.

Ejemplo musical 5. Pedal de la danza ritual

The image displays a musical score for five percussion parts, labeled PERCUSIÓN 1 through PERCUSIÓN 4. Each part is written on a staff with a treble clef and a 6/8 time signature. The score begins at measure 100, indicated by a '100' above the first staff. The parts are: Timp. (Timpales), Percusión 1 (Set Perc. 1), Percusión 2 (Vib. - Vibraphone), Percusión 3 (Mrb. - Maracas), and Percusión 4 (Cam. Túb. - Camarón de Tuba). The notation for Percusión 1, 2, 3, and 4 shows a rhythmic pattern of eighth notes, with the first part of the pattern being a dotted quarter note followed by an eighth note, and the second part being a quarter note followed by an eighth note. The text 'Hojas (surupanga)' is written above the first part of the pattern in each staff.

Fuente: Partitura Avles 1, Uyana, D., 2014.

La planta sagrada *surupanga* es sacudida desde el compás n.º 100, actúa como un pedal junto con el *vibrato* de los chelos y los contrabajos. Mientras el canto del chamán es silbado por la sección cuerdas de la orquesta.

El canto se desarrolla en un ritmo de origen prehispánico propio de los Andes y de la Amazonía: *yumbo*, propio de la música tradicional ecuatoriana, en compás binario compuesto 6/8.

Ejemplo musical 7. Solo de violín



Fuente: Partitura Avles 1, Uyana, D., 2014.

Final del canto con intervención abrupta del violín.

Ejemplo musical 8. Motivo de cierre del violín



Fuente: Partitura Avles 1, Uyana, D., 2014.

La orquesta se apaga con la melodía del canto que se sucede en cambios de compás 6/8, 1/8, 6/8, 3/8, 6/8, 3/8 y finaliza en 6/8.

Ejemplo musical 9. Melodía principal con la que finaliza la obra

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The top staff of each system contains a melodic line with notes and rests. The second and fourth staves of each system contain accompaniment, with notes and rests. The third staff of each system is empty, indicating a rest for that part. The notation includes various note values, rests, and bar lines, suggesting a specific rhythmic structure. The key signature appears to have one flat (B-flat).

Fuente: Partitura Avles 1, Uyana, D., 2014.

Los músicos, elevados a la categoría de chamanes, silban suavemente la melodía hasta apagarla y concluir el rito en un delicado susurro de sanación.

ANEXOS

ISIDRO LUNA, *ELIZABETH O LA ESCLAVITUD*

2014

Personajes.

Elizabeth. Mujer joven, afroamericana, alrededor de los 27 años, en el borde entre la juventud y la madurez, empezando a vislumbrar que la vida no es como lo esperaba y que los caminos a recorrer son inesperados.

Esclavo. No tiene nombre, solo es un esclavo. No necesita que se le llame por un nombre propio. Tiene alrededor de 45 años, asoman las primeras canas y algunas arrugas. Ni él mismo sabe cómo llegó a esa situación. Es un esclavo que ha olvidado cómo y cuándo fue capturado y que carece de un pasado que le pertenezca.

ACTO ÚNICO.

Escena 1.

Elizabeth. Yo soy Elizabeth. Tengo otro nombre. Elizabeth: este es el que me gusta. Suena más a lo que soy y a lo que quiero ser. Nada de diminutivos ni variantes. Así, a secas, Elizabeth.

Esclavo. ¿Le traigo una taza de té?

Elizabeth. Ahora no.

Esclavo. ¿Un café oscuro como le gusta?

Elizabeth. (*Sin prestarle atención.*) Nada, nada.

Esclavo. ¿Le preparo la tina de baño con sus sales preferidas?

Elizabeth. (*Siga hablando para ella.*) Tendré que dejar algo. Se me cruzan terriblemente los horarios. ¿La danza o en inglés? Creo que el inglés. Lo puedo retomar cuando quiera. Además, el profesor es un aburrido.

Esclavo. Hace tanto calor que llenaré la tina con agua apenas tibia. Las toallas quedan dobladas en el borde.

Elizabeth. Dame unos minutos.

Esclavo. Lo que usted diga.

Elizabeth. (*Llamándole como si estuviera lejos.*) ¡Esclavo, esclavo!

Esclavo. Aquí estoy, a su lado todo el tiempo.

Elizabeth. Pensé que te habías ido. Los esclavos no son como antes. Tengo la impresión de que andas enredado en tus propios pensamientos.

Esclavo. Solo pienso lo que usted me permite.

Elizabeth. Te estás imaginando cómo será tu vida liberado de mí.

Esclavo. Tales ideas no se me cruzan por la cabeza.

Elizabeth. ¿Y el baño? ¿Está listo?

Esclavo. Desde hace rato. Encendí una vela con olor a limón. Y suena la música minimalista que quiere oír.

Elizabeth. Jazz, ¿por qué no jazz? (*Pensando.*) ¿Gothan Project?

Esclavo. ¿La revancha del tango?

Elizabeth. Buena Vista Social Club.

Esclavo. Lo mejor para este momento.

Elizabeth. ¿Cuál momento?

Esclavo. El instante de sus deseos.

Elizabeth. ¿Ha llamado alguien?

Esclavo. No. Ninguna llamada.

Elizabeth. ¿Un mensaje?

Esclavo. Tampoco.

Elizabeth. ¿Viste bien?

Esclavo. Ambos teléfonos. ¿Esperaba alguna noticia?

Elizabeth. Nada más preguntaba. ¿Y nosotros, hicimos alguna llamada?

Esclavo. Usted se ha quedado en silencio toda la tarde.

Elizabeth. Creo que hablé por teléfono hace unas horas. A lo mejor fue cuando saliste de compras.

Esclavo. Eso fue ayer.

Elizabeth. ¡Ah! Estabas en la oficina.

Esclavo. Eso será mañana.

Elizabeth. Entonces, ¿ninguna llamada?

Esclavo. Ninguna.

Elizabeth. El baño duró muy poco. No lograba que la temperatura del agua se quedara estable. Muy fría, muy caliente, tibia, ardiente.

Esclavo. Todavía no se baña.

Elizabeth. ¿Seguro? Siento el pelo mojado.

Esclavo. Completamente.

Elizabeth. ¿Podemos hacer una llamada?

Esclavo. Dígame usted a quién.

Elizabeth. No sé. A quién sea. No me importa. El primer número que aparezca.

Esclavo. Julián.

Elizabeth. ¿Quién es ese?
Esclavo. Es el que asoma.
Elizabeth. Bórrale. Otro.
Esclavo. Génesis.
Elizabeth. ¡Qué chiste llamarse así! Una con la que siempre se empieza y nunca se termina: Génesis. Otra, otra.
Esclavo. ¿Andrés?
Elizabeth. No, que miedo. Decide tú.
Esclavo. (*Marcando un número.*) ¡Aló! Un momento, le hablan.
Elizabeth. No quiero hablar.
Esclavo. Lo siento ha sido una equivocación.
Elizabeth. ¿Me compras un rosario?
Esclavo. No sabía que era católica.
Elizabeth. No lo soy. Creo a mi manera. Me gustaría tener uno. Tiene que ser regalado.
Esclavo. Apenas salga pasaré por una de esas tiendas de cosas religiosas.
Elizabeth. La cruz no tiene que ser de madera.
Esclavo. ¿De plata?
Elizabeth. De lata, lo más simple posible.
Esclavo. Iré a ver el agua. Se habrá enfriado. ¿Vendrá a la tina?
Elizabeth. Si me arrastras.
Esclavo. No podría hacerlo.
Elizabeth. Tienes que hacerlo. Tienes que hacer lo que yo te diga.
Esclavo. Hay límites.
Elizabeth. No hay límites. Lo que yo quiera.
Esclavo. Si así es su voluntad... pero...
Elizabeth. Arrástrame por el suelo, llévame a la fuerza y húndeme en el agua.
Esclavo. (*Extendiendo las manos hacia ella con toda delicadeza.*) ¿Así?
Elizabeth. No me toques.
Esclavo. Lo siento.
Elizabeth. Arrástrame sin tocarme, ahógame solo con la mirada. (*Cambiando bruscamente.*) ¿Qué te parece un té?
Esclavo. Se lo había ofrecido hace un momento, lo tengo listo. (*Hace el ademán de salir.*)
Elizabeth. Espera. No quiero quedarme sola.
Esclavo. Está a un paso, en la cocina.
Elizabeth. Quédate aquí a mi lado. No desvíes la mirada. Siéntate aquí frente a mí.

Esclavo. No está permitido.

Elizabeth. Está permitido porque yo lo quiero.

Esclavo. (*Se sienta tímidamente.*) ¿Resistiremos mucho tiempo de esta manera?

Elizabeth. Esclavo, no me hagas preguntas difíciles. Yo hago las preguntas difíciles.

Esclavo. ¿Cómo cuál?

Elizabeth. ¿Qué quisieras oír de mis labios?

Esclavo. Que quiere a su esclavo.

Elizabeth. Yo no te quiero. Eres un esclavo.

Esclavo. Lo sé. Quisiera que me mienta.

Elizabeth. Te quiero. Te quiero.

Esclavo. Se oye bien. Lo ha dicho con un buen tono de voz.

Elizabeth. Te estás portando exigente.

Esclavo. Lo siento.

Elizabeth. Deja de decir a cada paso: lo siento, lo siento.

Esclavo. (*Se levanta, sale y vuelve con una taza de té.*) Su té.

Elizabeth. Espero que no sea té verde.

Esclavo. Té negro, el más oscuro que pude encontrar. Está ligeramente amargo y con una media cucharadita de azúcar.

Elizabeth. ¿Sueñas conmigo, esclavo?

Esclavo. Me duermo pensando en cumplir sus órdenes.

Elizabeth. ¿Y en satisfacer mis deseos?

Esclavo. Y en satisfacer sus deseos.

Elizabeth. ¿Cómo sabes cuáles son?

Esclavo. No lo sé. Usted debe indicarme cuáles son.

Elizabeth. (*Como si no hubiera preguntado antes.*) ¿Sueñas conmigo, esclavo?

Esclavo. Como acabo de decirle, me duermo pensando en cómo cumplir sus órdenes.

Elizabeth. No me hagas caso.

Esclavo. Está bien. Puede preguntarme, cuántas veces quiera, lo mismo.

Elizabeth. ¿Hasta que...?

Esclavo. No entiendo.

Elizabeth. Hasta que respondas lo que quiero oír.

Esclavo. ¿Y qué es lo que quiere oír?

Elizabeth. (*Riéndose de él.*) Gotham Project. (Él se sonríe levemente.)

Escena 2.

Elizabeth. Di mi nombre en voz alta.

Esclavo. Elizabeth.

Elizabeth. Más alto.

Esclavo. ¡Elizabeth!

Elizabeth. Grita.

Esclavo. ¡Elizabeth!

Elizabeth. ¡Esclavo, esclavo! ¿Dónde estás?

Esclavo. Aquí a su lado.

Elizabeth. ¿Para siempre?

Esclavo. No existe “para siempre”.

Elizabeth. Te atreves a contradecirme.

Esclavo. Decía, nada más decía.

Elizabeth. Quiero tantas cosas, tengo una lista entera. Tienes que complacerme.

Esclavo. En lo que pueda. Soy un esclavo. No un genio.

Elizabeth. Tu respuesta ha sonado grosera.

Esclavo. Lejos de mi intención.

Elizabeth. Me dejarás que te corte la cabeza.

Esclavo. Las veces que usted quiera.

Elizabeth. Es tan lindo cortarte la cabeza y quedarme con ella toda la noche, lejos de tu cuerpo.

Esclavo. Puede hacer conmigo lo que guste. Es hora de salir. El auto está esperándole.

Elizabeth. ¿A dónde me llevarás?

Esclavo. El recorrido para hoy... la peluquería primero, me dijo que deseaba cambiar de aspecto.

Elizabeth. No soporto el pelo rizado, me alisaré, quizás me corte un poco.

Esclavo. Hablé con la dueña para que tenga listo el tinte negro.

Elizabeth. Mira, está rojizo. Tiene que ser negro, profundamente negro.

Esclavo. Me es difícil notar la diferencia.

Elizabeth. Lo dejamos para mañana.

Esclavo. Sus alumnos le esperan a las diez de la mañana.

Elizabeth. Tendrán que esperar. Hoy no saldré. Leeré un buen libro. ¿Qué películas tenemos?

Esclavo. Demasiadas.

Elizabeth. ¿Cuál sugieres?

Esclavo. *El color de las granadas.*

Elizabeth. ¿De qué se trata?

Esclavo. Es difícil de contarlo.

Elizabeth. (*Cambiando bruscamente de tema*) ¿Sabes que te miento?

Esclavo. Sé que me miente.

Elizabeth. ¿No te importa?

Esclavo. No, no importa.

Elizabeth. ¿Y si te dijera la verdad?

Esclavo. Tampoco importaría.

Elizabeth. ¿Entonces, qué importa?

Esclavo. Estar o no estar aquí.

Elizabeth. ¿Te imaginas no estar aquí?

Esclavo. No, me es imposible imaginar otra situación que no sea está.

Elizabeth. Como un destino.

Esclavo. No, no creo. Simplemente no me hago la idea. Seguramente es completamente posible que no hubiera estado aquí.

Elizabeth. ¿En dónde estarías ahora?

Esclavo. Mi mente está trabada y no puede pensar qué habría sido de mí.

Elizabeth. ¿Dejarías de ser esclavo, si pudieras?

Esclavo. Si pudiera, si mi voluntad no estuviera trabada, no sé qué haría.

Elizabeth. Tal vez me vaya mañana.

Esclavo. Esperaré aquí.

Elizabeth. No volveré.

Esclavo. Esperaré aquí.

Elizabeth. ¿Hasta cuándo?

Esclavo. No sé. Me quedaré aquí.

Elizabeth. ¿Sin tu ama?

Esclavo. Sin mi ama.

Elizabeth. Te morirás de tedio en este sitio desolado.

Esclavo. Si puedo saber, ¿a dónde se va?

Elizabeth. A ninguna parte. Era un decir. ¿Qué haré contigo?

Esclavo. Cualquier cosa. Usted manda y yo obedezco.

Elizabeth. Huele a muy poco.

Esclavo. ¿De qué otra manera podría ser?

Elizabeth. Más lejos, más lejos.

Esclavo. ¿A dónde quiere llegar?

Elizabeth. Someterte a mi voluntad...

Esclavo. Eso no está en discusión.

Elizabeth. Tienes que hacer lo que yo quiera sin que yo te lo diga.

Esclavo. ¿Cómo podría ser eso?

Elizabeth. Obedecer aunque yo no te lo pida.

Esclavo. Adivinaré sus deseos.

Elizabeth. Uno a uno, minuciosamente.

Esclavo. ¿Y si imperceptiblemente uno de mis deseos se confundiera con alguno de los suyos?

Elizabeth. No sabía que tenías deseos propios.

Esclavo. Era una suposición.

Elizabeth. Hay que matar tus deseos.

Esclavo. Están muertos desde hace mucho tiempo.

Elizabeth. Espero que no resuciten... ¿Por qué no te vas? No te pares frente a mí.

Esclavo. Me voy enseguida. Lamento que mi presencia le moleste.

Elizabeth. Me estorbas, me fastidias, me hartas. La cabeza me estalla. Maldita ciudad, maldito tráfico, maldita gente.

Esclavo. Me marchó. (*Sale*)

Elizabeth. ¡Uf! ¡Qué cansancio, qué agotamiento! Me quedo sin fuerzas. Pierdo el ánimo. Me dejo ir. Marco distancias. Levanto muros. Estoy en el límite. Uno de estos días me mato. ¡Esclavo, esclavo!

Esclavo. (*Entra a la carrera*) Aquí estoy, siempre atento a su llamado.

Elizabeth. ¿Por qué desapareces ¿En dónde te metes? Quédate aquí sin moverte.

Esclavo. Me pidió que me fuera.

Elizabeth. ¿Cómo se te ocurre decir eso? Quiero verte frente a mí todo el tiempo. Me gustaría que fueras una máquina sin conciencia, un mueble que yo pueda empujar y llevarlo dónde quiera.

Esclavo. Aquí estoy, aquí estaré.

Elizabeth. Una máquina muda, que no haga el menor ruido.... ¿Qué te pasa? ¿Por qué te quedas callado? Respóndeme.

Esclavo. No sé qué decir.

Elizabeth. Di lo primero que te venga a la cabeza.

Esclavo. Mandrágora.

Elizabeth. ¿Y eso?

Esclavo. Lo primero que se me vino a la cabeza.

Elizabeth. Abrázame que tengo frío.

Esclavo. (*El permanece inmóvil*) ¿Así?

Elizabeth. No, más fuerte, más fuerte.

Esclavo. (*Sin hacer el más leve movimiento*) ¿No aprieto demasiado?

Elizabeth. Se siente bien.

Escena 3.

Elizabeth. Estoy sola.

Esclavo. Usted lo dejo marcharse. Más bien, le empujo para que se fuera.

Elizabeth. Era insoportable. Un amor pegajoso, con sus babas de reptil, chorreándome.

Esclavo. Se le veía contenta.

Elizabeth. Puro fingimiento, engaño completo.

Esclavo. ¿Y él se daba cuenta?

Elizabeth. Teníamos un acuerdo explícito. El fingía, yo fingía. El mentía, yo mentía. Querido, a cada paso. Amor, repetido una y otra vez. El termina por tomárselo como si fuera verdad. Y siento que realmente me está diciendo lo mucho que siente por mí.

Esclavo. ¡Insoportable!

Elizabeth. Te imaginas el peso enorme no solo de su cuerpo sino de su alma sobre mí, no me deja respirar, no me deja existir. Le salen los traumas hasta por los poros. Se queda a mi lado, no va ni al trabajo, dice que si me alejo, se le corta la respiración.

Esclavo. ¡Inaudito!

Elizabeth. Le digo que prefiero su perfecto amor de mentira, su engaño permanente, su infidelidad explícita, manifiesta. Y él: ... si yo solo estoy contigo, solo puedo estar contigo. Prefiero un amor falso, hecho de palabras, de pequeños gemidos que invento, de un placer que ni le doy ni me da. Cada uno se las arregla como puede. Pesa tanto el amor de los otros sobre nosotros. Ahora me siento liberada.

Esclavo. ¿Le extraña?

Elizabeth. Nada. Me viene a la memoria y comienza a sentir náuseas. No entiendo por qué están obligados a sentir algo y para colmo convertirle a una en el objeto de sus deseos. Le digo: cuando tengamos sexo, no me desees a mí, cierra los ojos y piensa en alguna que te guste, que te enloquezca,

acuérdate de otra persona. Solo muévete rítmicamente. Yo mi parte ya veré en qué sueño oscuro me hundo.

Esclavo. ¡Bien hecho, bien dicho!

Elizabeth. Y tú, ¿qué hubieras hecho?

Esclavo. Sacarle a patadas de la casa.

Elizabeth. Te pregunto, ¿Qué harías si te pasara a ti?

Esclavo. ¿A mí? ¿Quién soy yo para que me pasen esas cosas? Soy nadie.

Ninguno. Un ser anónimo.

Elizabeth. Imagínate por un momento.

Esclavo. Si usted lo pide.

Elizabeth. Te exijo.

Esclavo. Yo... (*Dudando.*) Hoy es su cita con el estilista. Iba a cortarse el cabello.

Elizabeth. Creo que está muy corto.

Esclavo. Arreglarse las uñas.

Elizabeth. Se me quiebran al menor roce.

Esclavo. Hacerse una pedicura.

Elizabeth. Mis pies son horribles.

Esclavo. No quiere salir de casa.

Elizabeth. Espera un momento.

(Ella sale por unos instantes. El permanece inmóvil, detenido como estatua haciendo el gesto de seguirla, hasta que ella vuelve y él vuelve a la vida)

Elizabeth. ¿Me llevas de regreso?

Esclavo. No creo.

Elizabeth. ¡Por favor! Es hora de volver.

Esclavo. Imposible.

Elizabeth. Arregla las maletas. Este lugar me está matando.

Esclavo. El acuerdo fue quedarnos aquí.

Elizabeth. No me importa. Yo pongo las reglas.

Esclavo. Había unas reglas.

Elizabeth. Cambio las reglas. Ahora mismo nos vamos.

Esclavo. Usted me ordenó que aceptara cualquier cosa, excepto regresar.

Elizabeth. Sí, eso te dije. Hoy te digo todo lo contrario.

Esclavo. Insistió en que no me dejara convencer.

Elizabeth. Estoy cambiando de opinión.

Esclavo. Fue tajante: “Aunque cambie de opinión, no podemos irnos de aquí.”

Elizabeth. Se lo que dije, no lo repitas.

Esclavo. ¿Y bien? ¿Insiste?

Elizabeth. No insisto. Nos quedamos.

Esclavo. Así está mejor. Ya ve, únicamente cumplo sus órdenes.

Elizabeth. Para eso estás.

Esclavo. Para eso estoy.

Elizabeth. Es el sentido de tu vida.

Esclavo. Es mi vida.

Elizabeth. El sentido de tu vida.

Esclavo. Para un esclavo, no existe algo así como el sentido de nada, pero de la existencia.

Elizabeth. Te impongo que tu vida tenga sentido.

Esclavo. ¿Cuál sentido?

Elizabeth. Yo. Tú vives para mí, por mí, a través mío. Tú eres mi esclavo, mi propiedad privada, de mi uso exclusivo.

Esclavo. Me someto.

Elizabeth. (*Sin que ninguno de los dos haga el menor movimiento*) Pon tu cabeza en mi regazo, descansa, deja esos negros pensamientos. Cierra los ojos por unos instantes y piensa que nada de esto está sucediendo, que es tu fantasía desbordada, que soy uno de los personajes de tu obra, que me salí del texto. Yo soy la que no existe, yo soy la que desaparezco cuando cierras los ojos, yo soy irreal. Haz la prueba, extiende tu mano, verás que no puedes tocarme, porque no estoy aquí.

Esclavo. Si me permite, delira. ¿Le traigo sus tabletas? ¿Un anti-depresivo o mejor un estimulante?

Elizabeth. Aquí hay un agujero, desciende conmigo.

Esclavo. Prepararé una infusión de valeriana.

Elizabeth. Se parte la tierra y comienzo a caer. Algo me trae y no puede resistirme.

Esclavo. (*Nuevamente sin hacer ni al más leve movimiento*) Tome mi mano. Yo le sostengo.

Elizabeth. ¡Así, así, detenme!

Esclavo. Recuéstese, Trate de dormir. (*Ella se recuesta y cierra los ojos*)

(Él se queda mirando al vacío. Se nota que no sabe qué hacer. Aproxima una silla y se sienta frente a ella. Mira hacia uno y otro lado. Intenta

levantarse pero teme que el ruido la despierte. Finalmente se queda inmóvil convertido en una máquina sin deseos. *Ella abre los ojos. Se levanta. El sigue quieto, rígido. Pareciera que nada puede volverle a la vida. Ella pasa la mano por delante de sus ojos y él no reacciona*)

Escena 4.

Elizabeth. Recuerdo eso largo viaje siguiendo la costanera, como la marea se acerca y se aleja del mar, la brisa penetrando por la ventana del auto, la música a todo volumen. Recuerdo ese viaje sin punto de partida, sin lugar de llegada.

Esclavo. ¿Cuándo fue?

Elizabeth. Nunca. Recuerdo ese largo viaje por la costanera, que jamás hicimos, ese ruido del mar rompiendo contra las rocas que jamás oímos.

Esclavo. Cuando fuimos deteniéndose en cada pueblo que no cruzamos y las conversaciones deliciosas con la gente que no sostuvimos.

Elizabeth. Y el sol enrojeciéndose mientras se hunde con el mar que tus ojos jamás vieron.

Esclavo. Hundo el pie derecho en el acelerador. Te sostienes de la correa de seguridad porque tienes miedo. ¡Ah! ¡Qué fabuloso viaje ese que no hicimos!

Elizabeth. Me gustaba y me asustaba. Fue lindo no sentir el viento que hacía volar mi pelo, que chocaba en mi rostro. Cierro los ojos y me veo a mí misma descendiendo hasta la playa que no tocamos, al mar en el que no nos hundimos.

Esclavo. El bar en la esquina, sentados bajo el ventilador. Nunca nadie vino a atendernos porque no estuvimos allí.

Elizabeth. ¡Ay! ¡Cómo no me envolví en tus brazos! Tu cuerpo estuvo fuera de mi alcance. Tus manos que no recorrieron mi cuerpo. Tu boca que no tocó la mía. ¡Tanta ternura cuando no me hacías el amor!

Esclavo. Hablamos y hablamos.

Elizabeth. Sin entendernos jamás.

Esclavo. Y las viejas espionando tras los visillos a esa pareja que no verán pasar, que no se sonreirán mientras caminan abrazados de un lado al otro de la calle.

Elizabeth. Te acuerdas del día en que entramos en esa tienda de antigüedades y nos confundieron con unos visitantes que esperaban. La dueña tan atenta

quería vendernos todo y nosotros escogiendo: deme esa estatua, el jarrón azul, la silla de mimbre. ¡Ah! Esa tienda abierta de par en par, en la que nunca estuvimos.

Esclavo. Y la vez en que llovía a cántaros y te pusiste a correr desbocada por la orilla del río. Y yo tratando de detenerte si conseguirlo, hasta que de pronto te detuviste asustada frente a un enorme muro de agua que se dirigía hacia ti.

Elizabeth. Eso nunca me pasó, no lo viví. Hubiera sido bueno que sucediera, pero no fue así. Me veo a mí misma sentada en el borde del acantilado y siento tus manos en mi espalda, me empujas con una fuerza constante y yo no puedo, no quiero resistirme. Me estrellaré contra las piedras y las olas terminarán por llevarme mar adentro. Me veo a mí misma y no estás tú. ¿En dónde estás esclavo? ¿Qué haces? Hasta en mis sueños, eres mi esclavo.

Esclavo. En mis sueños, también soy su esclavo.

Elizabeth. (*Hablando para ella misma, sin dirigirse al Esclavo*) Prefiero la vida imaginaria a la real, los seres que pueblan mi mente a estos de carne y hueso con los que no sé qué hacer. Prefiero la mentira a la verdad, una mentira bien dicha, en voz alta, que comienza con: "Ahora te voy a mentir..." Y yo me siento contenta, me alegra el día. Seré que soy un animal salvaje.

Esclavo. Es una animal salvaje.

Elizabeth. ¿Qué dices?

Esclavo. Que es un animal salvaje. ¿Debo decir otra cosa?

Elizabeth. Usted es tan dulce, tan suave, tan maravillosa.

Esclavo. Usted es tan dulce, tan suave maravillosa.

Elizabeth. Soy una mantis religiosa que se come al macho.

Esclavo. Usted es tan dulce, tan suave, tan maravillosa.

Elizabeth. Un poco más de imaginación.

Esclavo. Usted es...

Elizabeth. Uno de estos días te voy a matar sin que te des cuenta.

Esclavo. No puedo concebir un final más dichoso.

Elizabeth. Un veneno de acción lenta para que dejes de sufrir.

Esclavo. No sufro. No siento. Estoy vacío por dentro, soy un hombre hueco.

Elizabeth. Así está bien. Te llenaré hasta la saciedad, hasta que te den ganas de vomitar.

Esclavo. Me siento invadido por su náusea.

Elizabeth. Ahora devuélveme contra el horizonte nítido, ensucia la tarde con mi presencia.

Esclavo. Usted es tan frágil, tan débil.

Elizabeth. Arrójame contra el pavimento y que los autos me atropellen sin cesar.

Esclavo. Usted es la encarnación de la bondad, la manifestación humana de lo perfecto.

Escena 5.

Elizabeth. Si la Tierra se partiera en dos y yo quedaré de un lado y tú del otro, ¿qué harías?

Esclavo. Saltaría el abismo infinito para estar a sus pies.

Elizabeth. Si un estallido de luz me cegara, ¿a dónde me llevarías?

Esclavo. A un bosque de ceibos del que nadie pudiera entrar y nadie pudiera salir.

Elizabeth. Si yo dejara de hablarte para siempre.

Esclavo. Dejaría de oír por toda la eternidad.

Elizabeth. Si perdiera la memoria y no supiera quién soy.

Esclavo. Me olvidaría de mí mismo.

Elizabeth. Si me muriera ahora mismo.

Esclavo. Organizaría un espléndido funeral.

Elizabeth. Necesito unos masajes. Me duele la espalda.

Esclavo. Organizaría un espléndido funeral.

Elizabeth. Tengo la boca seca. Tal vez un gin tonic.

Esclavo. Organizaría un espléndido funeral.

Elizabeth. (*Se para frente a él desafiante.*) Tengo la boca seca.

Esclavo. Enseguida le preparo su bebida. (*Se queda frente a ella.*)

Elizabeth. (*Hurgándole la espalda.*) Algo le funciona mal. Se agotaría la pila.

Esclavo. Todo está en orden. Usted sabe que no soy un robot.

Elizabeth. ¿Qué hago contigo?

Esclavo. Lo que quiera.

Elizabeth. ¿Y qué quiero hacer contigo?

Esclavo. No lo sé.

Elizabeth. ¿Y qué quiero hacer contigo?

Esclavo. ¿Cortarme en pedazos minúsculos?

Elizabeth. No.

Esclavo. ¿Clonarme?

Elizabeth. Con uno tengo de sobra.

Esclavo. Nada.

Elizabeth. ¿Y cómo se hace nada?

Esclavo. (*Simulando.*) He aquí su bebida.

Elizabeth. Está demasiado fría.

Esclavo. (Fingiendo que la calienta.) Acabo de quitarle el hielo.

Elizabeth. Está tibia.

Esclavo. Le devuelvo el hielo.

Elizabeth. Demasiado vodka.

Esclavo. Es gin.

Elizabeth. Demasiado whisky.

Esclavo. Es gin.

Elizabeth. (*Gritando.*) Demasiado alcohol.

Esclavo. (*Como si probara.*) Tiene razón. Un poco más de jugo de naranja.

Elizabeth. Que sea con toronja.

Esclavo. Un chorro de salsa de tomate.

Elizabeth. Pretendes engañarme con una margarita.

Esclavo. Si usted lo dice.

Elizabeth. Un vino blanco.

Esclavo. Seguramente prefiere uno que tenga aromas de frutas autóctonas, como manzanas, duraznos, o exóticas, como la piña, la papaya, el mango. Quizás está pensando en vino blanco que irradie un aroma a flores, a pasto recién cortado, en donde prevalezca la impresión verde, que deja entrever las uvas inmaduras.

Elizabeth. Un vino blanco.

Esclavo. Uno que contenga vainilla, clavo de olor, canela y humo, añejado en barril de madera, de una cepa pimienta para el Syrah, con laurel y nuez moscada. En boca sentirá el umami, ese sabor agradable, que se le percibe en la mitad de la lengua y recuerda al vigoroso refuerzo del sabor del glutamato.

Elizabeth. (*Gritando.*) ¡Un vino blanco!

Esclavo. ¡Un espumoso vino blanco!

(*Se quedan en silencio. Cada uno mirando en dirección opuesta.*)

Elizabeth. (*Pensativa.*) Al contrario de lo que las religiones enseñan, creo que el alma es mortal y el cuerpo inmortal. Cada átomo que nos forma

simplemente vuelve a la naturaleza, mientras que el alma desaparece definitivamente.

Esclavo. Prepararé la cena.

Elizabeth. Espera, pon atención. Por ejemplo, tú no tienes alma, haz perdido hasta el último pedazo. Estas aquí solo en cuerpo, que siente, vibra, masculla, berrea.

Esclavo. Un consomé ligero para la noche.

Elizabeth. Estoy a punto de perder definitivamente mi alma. No sé si tengo miedo o es un anhelo que viene desde muy dentro.

Esclavo. Una tortilla española. ¡Con lo bien que me sale!

Elizabeth. Quiero merendar un esclavo.

Esclavo. Ahora mismo empiezo a picarme en julianas, a rallarme como parmesano, a filetearme, a exprimirme.

Elizabeth. Si no tengo alma, dejaré de preocuparme: una vida sin inquietudes, plácida, lánguida, una estrella de mar que juega con la marea.

Esclavo. Permita que yo me atormente por usted.

Elizabeth. Tomaré un té con tostadas.

Esclavo. Bien oscuras.

Elizabeth. Casi quemadas.

Esclavo. Con una ligera capa de mantequilla encima y un toque de mermelada de piña.

Elizabeth. Hoy, de mora

Esclavo. Té negro.

Elizabeth. ¿Llegó el periódico de la tarde?

Esclavo. No todavía.

Elizabeth. Deberías reclamar.

Esclavo. Ya lo hice, prometieron arreglar el problema.

Elizabeth. ¿Habrá salido la noticia?

Esclavo. ¿Cuál noticia?

Elizabeth. La del barco encallado.

Esclavo. ¿Necesita saber si algún conocido iba allí?

Elizabeth. Sucedió en un mar lejano, al otro lado del mundo.

Esclavo. Si puedo preguntar, ¿por qué le preocupa?

Elizabeth. Su destino es como el mío, darse la vuelta y hundirse lentamente sin que nadie pueda detenerlo.

Esclavo. ¡Ah! Volvemos a la metafísica.

Elizabeth. En un mar lejano hay un barco encallado que se llama Elizabeth.

Esclavo. Un postre de limón, con galletas ralladas y lecha evaporada.

Escena 6.

Ella sentada, él de pie. Ella abre un pequeño baúl y saca un muñeco blanco, de trapo y un paquete de agujas de diverso tamaño. Ella mueve el brazo del muñeco y el Esclavo repite el gesto. Dobla el muñeco y el Esclavo se inclina hacia adelante hasta provocarse dolor. Lo endereza. Saca una aguja y lo hunde en la cabeza de trapo; el Esclavo se aprieta las sienes mientras se queja.

Ella sostiene el muñeco colgando de su mano y lo hace girar. El Esclavo gira a la misma velocidad. Hunde una aguja en diversos lugares del cuerpo de trapo y el Esclavo se va doliendo en cada exacto y mismo lugar. Gime sin llegar a gritar. Extrae las agujas y las vuelve al sitio.

Y entonces se dedica a pasar la mano por el rostro, por los brazos, por el torso del muñeco, como si fuera una caricia intensa, sensual, erótica. El Esclavo se retuerce de placer hasta caer agotada al suelo.

Ella abre el baúl y guarda el muñeco. Él se recompone. Ella se arregla la ropa.

Elizabeth. (*Hablando para ella misma*) Ella se lo hizo a él. Yo estaba presente. Yo fui testigo. Ella cuidadosamente armó el plan, diseñó los pasos, cuidadosamente ejecutó los movimientos. De pie, en el borde la puerta, lo miré todo, mis ojos lo registraron y se quedó en la memoria.

Esclavo. ¿Qué hacía allí en ese momento inoportuno?

Elizabeth. Perdí el sueño y me levanté. Seguramente tenía miedo de dormir sola y corrí a su cuarto. Me quedé helada, rígida como una estatua, sin poder avanzar o retroceder, sin decir una sola palabra.

Esclavo. ¿Y ellos le vieron?

Elizabeth. No lo sé. Yo estaba perdida, confundida. No entendía qué hacían. Ella se desnudaba y él se vestía. Después, él se desnudaba y ella se vestía. Era una danza de equivocaciones. Él decía si y ella decía no. Ella decía sí y él decía no. Ella se recostaba sobre la cama y él se levantaba. Él se lanzaba sobre las sábanas y ella corría a la ventana, hasta que se quedaron inmóviles y yo pude romper el hechizo.

Esclavo. ¿Qué pensó mientras regresaba a su habitación?

Elizabeth. ¿Quién era él? ¿Qué hacía allí? ¿En dónde le había visto antes o no lo estaba confundiendo con otro?

Esclavo. Al día siguiente, ¿le preguntó a ella qué había pasado o si había sido un sueño?

Elizabeth. Jamás hasta el día de hoy le he mencionado. Es algo de lo que no se habla. Nos miramos. Creo que ella entiende. Sabe que yo sé y no se atreve a hablar. Me ruedan las lágrimas y ella y yo conocemos la causa. Eso creo, eso adivino.

Esclavo. Ahora podría hablar.

Elizabeth. Te tengo a ti.

Esclavo. No entiendo qué tengo que hacer en ese incidente que pasó hace tanto tiempo.

Elizabeth. Tú estás aquí para ser él y para explicarme qué sucedió. Tú estás aquí para que me cuentes qué ideas extrañas atravesaron en esos momentos por mi cabeza. Tú estás aquí para que pueda gritar, reclamar, aullar.

Esclavo. Haga conmigo lo que quiera.

Elizabeth. Sería fácil. Tú estás aquí para que mires cómo me hiero, cómo me lastimo, me muerdo, me cruzo el rostro a bofetadas, me lanzo contra los muros, reboto contra el asfalto.

Esclavo. Esa noche, era ya muy tarde, me inclino y ella se levanta, ruedo y ella se detiene, extendiendo la mano para iniciar una caricia y ella me rechaza, trata de abrazarme y yo me retiro, me dice cosas en las que no creo, lo digo que siento lo que no siento. Esa noche usted está en el filo de la puerta y nos mira. Tengo la extraña sensación de que alguien nos observa. El pasillo está a oscuras y te quedas escondida. Esa noche...

Elizabeth. No puede haber sido de ese modo, lo estoy inventando, es mi imaginación.

Esclavo. Esa noche...

Elizabeth. Tú no estuviste allí.

Esclavo. Por supuesto, no estuve allí. Adivino lo que pasó.

Elizabeth. No quiero que adivines, quiero que me digas lo que exactamente sucedió.

Esclavo. ¿Cómo podría?

Elizabeth. Maldito esclavo, ¿para qué sirves?

Esclavo. Esa noche se filtra por la ventana las luces de la calle. Unos pocos autos se oyen a lo lejos, en la autopista. Separadas por largos intervalos, unas bocas parlotean aunque no entendemos qué dicen. Una ligera llovizna

moja las copas de los árboles. El polvo se aplaca, las horas se aquietan. Me quedo sentado en una silla frente a ella. Ella se recuesta y dormita. Quiere amanecer. Un leve ruido del piso de madera. Giro mi cabeza hasta la puerta que está entreabierta. Vuelve el silencio.

Elizabeth. Yo estaba allí, yo era un testigo. Yo no debía estar allí. ¿Por qué no hiciste algo?

Esclavo. Si pudiera regresar en el tiempo...

Elizabeth. ¿Para qué sirve un esclavo que no puede cambiar el pasado?

Escena 7.

Elizabeth. Léeme un poema.

Esclavo. (*Abriendo un libro imaginario*) “Eco de pisadas en la memoria,/ Van por el corredor que no seguimos/ Hacia la puerta que no llegamos nunca a abrir.” (Eliot)

Elizabeth. Más, más.

Esclavo. “Somos los hombres huecos/ Somos los atestados/ Que yacen juntos./ Cabezal henchido/ de paja. ¡Ay!/ Nuestras voces secas, cuando/ Susurramos juntos,/ Son calladas y sin sentido/ Como viento en yerba seca/ O patas de rata sobre vidrio roto/ En nuestro sótano seco./

Horma sin forma, sombra sin color,/ Fuerza paralizada, ademán sin movimiento.” (Eliot)

Elizabeth. Demasiado elaborado.

Esclavo. (*Guarda el libro imaginario y saca otro*) “(¡Come chocolatinas, pequeña,/ come chocolatinas!/ Mira que no hay más metafísica en el mundo que las chocolatinas,/ mira que todas las religiones no enseñan más que la confitería./ ¡Come, pequeña sucia, come!/ ¡Ojalá comiese yo chocolatinas con la misma verdad con que comes!/ Pero yo pienso, y al quitarles la platilla, que es de papel de estaño,/ lo tiro todo al suelo, lo mismo que he tirado la vida.)” (Pessoa) (*El Esclavo guarda el libro imaginario*)

Elizabeth. ¿Ya terminamos?

Esclavo. (*Saca del bolsillo una hoja imaginaria y la extiende con las manos*)

“Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos,
cinco millones de cerdos,

dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos
que dejan los cielos hechos añicos.
Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre,
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.
Los patos y las palomas
y los cerdos y los corderos
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones;
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.” (*Federico García Lorca*)

Elizabeth. (*Mientras él lee, ella ha dejado de interesarse. Saca el muñeco blanco de la caja, al cual le habla. El Esclavo, que ha terminado de leer el poema, se queda estático*) ¿Vas a desnudarte para mí? Te quitamos el gorro, la camisa, los pantalones. Así estás bien, desnudo. ¿Hace frío? (*Frotándole el cuerpo*) ¿Qué es esto? ¿Una erección minúscula? De castigo, ponte en cuatro patas y camina. (*Coge al muñeco y lo hace caminar como perro por el suelo. Deja tirada al muñeco en el suelo*) ¿Y tú, qué miras? ¿No tienes qué hacer?

Esclavo. Hoy le toca al jardín.

Elizabeth. Las hortalizas son tan aburridas como las que las comen.

Esclavo. Sembré dalias y unos geranios en el fondo.

Elizabeth. Te odio cuando se te da por la naturaleza.

Esclavo. La buhardilla es un caos.

Elizabeth. Deja que las cosas viejas se arreglen ellas solas.

Esclavo. Limpiaré los vidrios.

Elizabeth. ¿Y para qué queremos que entre la luz?

Esclavo. Iré a la cocina.

Elizabeth. Es muy pronto para comer.

Esclavo. Dígame usted qué debo hacer.

Elizabeth. Lo que te dé la gana.

Esclavo. Soy un Esclavo.

Elizabeth. Te ordeno que hagas lo que te dé la gana. (*El Esclavo sigue en su sitio*) ¿Qué haces?

Esclavo. Me quedo quieto. Eso es lo que quiero hacer. Quedarme quieto.

Elizabeth. Eso es no hacer algo.

Esclavo. Sus órdenes fueron: “lo que te dé la gana”

Elizabeth. Léeme un poema que nunca haya sido escrito, que nadie lo haya leído, que jamás alguien se lo haya imaginado. (*El Esclavo se revisa los bolsillos y no encuentra lo que busca*) Yo misma escribiré uno. (*Fingiendo que lo hace*) ¿Cómo empiezo? (*Toma el muñeco*) Erase una vez un muñeco de trapo...

Esclavo. Eso sería un cuento.

Elizabeth. (*Entregándole el muñeco*) Coge unas tijeras y córtale en pedazos.

Esclavo. (*Con una tijera imaginaria*) Un brazo, otro brazo, una pierna, otra pierna, la cabeza, la panza en dos. (*Le devuelve el muñeco, que ella deja caer en el suelo*)

Elizabeth. ¿Por qué ella dejó la puerta a medio cerrar?

Esclavo. Una casualidad.

Elizabeth. Ella siempre la cerraba cuidadosamente. Quería que yo mirara.

Esclavo. Usted dormía.

Elizabeth. Ella sabía que yo me levantaba en la noche y que me iba a su cama.

Esclavo. Esa noche, su sueño era profundo.

Elizabeth. Es un hombre alto, con la espalda desnuda, que prende un cigarrillo. Me llama mucho la atención las formas que el humo dibuja. El apaga el cigarrillo y ella prende la radio y la apaga inmediatamente. Él camina de un lado para otro de la habitación. Ella se tapa con las cobijas. Él se viste. Si sale, se topa conmigo.

Esclavo. Él se queda toda la noche.

Elizabeth. No sé qué pasó después. Me despierto y me encuentro en mi cama.

Esclavo. Ella se levantó y le encontró en la puerta. Le llevó en sus brazos hasta su cuarto y le abrigó amorosamente.

Elizabeth. En la mañana, ella se sienta a desayunar conmigo como si nada hubiera sucedido.

Esclavo. ¿Y qué sucedió?

Elizabeth. Me levanto, camino hasta su cuarto, la puerta está abierta. Ellos duermen abrazados. Se ven fragmentos desnudos de sus cuerpos. El brazo de él, la pierna de ella sobre las sábanas, un hombro. Se mueven y deshacen el abrazo. Ahora ella pone su cabeza en la espalda de él. Me parece que abre los ojos. Esboza una sonrisa.

Esclavo. Eso fue al siguiente día.

Elizabeth. Ella me sonrío y coloca la taza de café caliente sobre la mesa. Se pone detrás de mí y comienza a peinarme. No deja caer ni una palabra. Me levanto sin tomar el café y cuando estoy a punto de salir, ella me llama: ¡Elizabeth! Y yo regreso, me siento a la mesa, levanto la taza de café y sorbo lentamente. Ella va y viene arreglando las cosas y no deja caer ni una palabra.

Elizabeth. ¿Han golpeado la puerta?

Esclavo. No escuché pero iré a ver. *(Sale)*

(La escena se queda en silencio y pesa una inquietud en el aire)

Elizabeth. *(El Esclavo vuelve)* ¿Quién es?

Esclavo. Ella. Ella-

Elizabeth. ¿Qué hace aquí? ¿Cómo se atreve? ¿Qué hace aquí? ¿Qué quiere?

Esclavo. Quiere verle. ¿Qué le digo?

Elizabeth. Dile que no quiere verle. Dile que no estoy. No, no. Mejor que espere.

Esclavo. Ahora mismo.

(El Esclavo sale y Elizabeth se queda petrificada. El Esclavo vuelve)

Elizabeth. No, mejor que espere. ¿Qué dijo?

Esclavo. Eso haré. Nada, se limitó a sonreír y a sentarse en una silla.

(El Esclavo sale. Elizabeth estrecha al muñeco contra su cuerpo. El Esclavo vuelve)

Esclavo. Listo.

Elizabeth. ¿Qué hace ella?

Esclavo. Nada. Se ha cruzado de brazos y mira hacia fuera.

Elizabeth. Anda a ver qué hace.

(El Esclavo sale. Elizabeth se pasa el muñeco por el cuerpo. El Esclavo vuelve)

Esclavo. Sigue allí sentada. Otra vez se ha limitado a sonreírme y a tomar su café.

Elizabeth. Dile que me demoraré.

Esclavo. Parece que no tiene prisa.

Elizabeth. Dile que estoy con un hombre en la cama y deja la puerta abierta.

(El Esclavo sale. Elizabeth se recuesta sobre el sofá y coloca al muñeco encima de ella, apretándolo como si lo fuera a despedazar. El Esclavo vuelve)

Elizabeth. ¿Cómo reaccionó?

Esclavo. No pude decirlo.

Elizabeth. *(Asombrada)* ¿Por qué?

Esclavo. No me dio tiempo. Ella dijo: “Sé lo que vas a decir y está demás.” He tenido que callarme.

Elizabeth. Cuéntale que la puerta está abierta.

(El Esclavo sale. Elizabeth cuelga al muñeco y lo sacude. El Esclavo vuelve)

Esclavo. Se ha ido.

Elizabeth. ¿Sin despedirse?

Esclavo. Sin dejar caer ni una sola palabra.

Escena 8.

Elizabeth. Me vienen a la memoria recuerdos que no son míos.

Esclavo. Recuerdos de otros.

Elizabeth. De gente distante, desaparecida hace tanto tiempo.

Esclavo. ¿Antepasados suyos?

Elizabeth. Tal vez sí, tal vez no, carece de importancia. Siento sus sentimientos, me veo invadida por sus pensamientos, como si me hablaran a mí, como si me llamaran por mi nombre, en una invocación perpetua.

Esclavo. ¿Y usted responde?

Elizabeth. En este preciso momento estoy mostrándoles a ellos.

Esclavo. Les pide que se alejen.

Elizabeth. Les ruego que se acerquen y te miren.

Esclavo. ¿Y qué hago yo en ese asunto? Solo soy su esclavo.

Elizabeth. Errado, profundamente equivocado. Esta es una pequeña, leve ironía: tantos hombres blancos que tuvieron esclavas. Lo que te hago no es ni la sombra de lo que ellas sufrieron.

Esclavo. No soy responsable de lo que ellos hicieron.

Elizabeth. Por supuesto que no. Únicamente que estás aquí y te toca estar aquí por todos ellos, por todas ellas.

Esclavo. No puede ser.

Elizabeth. Para eso eres mi esclavo, para cargar con ese mundo en tus espaldas.

Esclavo. No puede redimirles.

Elizabeth. ¡Qué pretencioso! ¿Quién habló de salvación? Salió tu alma cristiana.

Esclavo. Entonces hay muchos otros además de usted y de mí.

Elizabeth. Yo soy todas las esclavas, tú eres todos los hombres blancos. Y ahora me toca a mí aplastarte, reducirte a nada, en su nombre, por ellas, por ellos.

Esclavo. No me parece justo.

Elizabeth. A ti no tiene que parecerte justo o injusto. A ti lo que tiene que preocuparte es cumplir mi voluntad.

Esclavo. Su voluntad.

Elizabeth. Y la de las otras si estuvieran presentes, aquellas que me habitan, que me penetran, que no me dejan en paz.

Esclavo. ¿Qué quieren ellas?

Elizabeth. Hace mucho tiempo perdieron hasta la capacidad de querer. Van a mirar con mis ojos un esclavo blanco, sentirán con mis manos cómo te estrujo, cómo te someto, cómo te inclinas delante de mí.

Esclavo. ¿Para qué lo harían?

Elizabeth. No terminas por entender. Carece de sentido, no tiene una finalidad, no queremos lograr una reivindicación ni cambiar la historia que no puede ser alterada. Simplemente es un gesto, un movimiento de las manos, una mueca del rostro, que dice lo que sentimos. Además, ¿acaso los hombres blancos no continúan triunfando?

Esclavo. Yo no sé.

Elizabeth. ¿Cómo puedes “no saberlo”? Esclavo, estás fallando demasiado, me decepcionas.

Esclavo. ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo hacer?

Elizabeth. Saber que estás aquí por todos ellos, por todas ellas.

Esclavo. ¿A dónde nos lleva esto?

Elizabeth. Haces demasiadas preguntas, cuestionas lo que afirmo, te interrogas si tengo o no razón. ¿Qué clase de esclavo me mandaron?

Esclavo. No me explicaron bien de lo que se trataba.

Elizabeth. ¿Qué harás?

Esclavo. Usted dispone, yo obedezco.

Elizabeth. Sin ninguna reserva interior.

Esclavo. Quizás...

Elizabeth. Sin absolutamente ninguna reserva interior.

Esclavo. Absolutamente.

Elizabeth. ¿Lo dices en serio?

Esclavo. Completamente.

Elizabeth. Demuéstralo.

Esclavo. ¿Cómo se demuestra que uno no guarda ni la más mínima duda dentro?

Elizabeth. Algún modo habrá. Besa mis pies, lame mis manos.

Esclavo. Eso es fácil.

Elizabeth. Tráeme una tableta para dormir.

Esclavo. Inmediatamente.

Elizabeth. Veinte tabletas, me las tomaré de golpe.

Esclavo. Puede morirse.

Elizabeth. Si no tienes ni la más mínima duda de que tengo razón y de que estás aquí como el lugar en donde mi memoria se despedaza, me darás lo que te pido.

Esclavo. Pero, me pide que le de tantas tabletas que sería un suicidio.

Elizabeth. ¿Y a ti qué te importa? Exijo estar segura de que no te guardas nada para ti mismo.

Esclavo. No veo la relación.

Elizabeth. Si cumples lo que te demando, entonces aceptaré que estas plenamente de acuerdo conmigo.

Esclavo. Es demasiado.

Elizabeth. No hay otra manera.

Esclavo. (*Trae un frasco con tabletas y extiende su mano para entregarlas*)
Tome.

Elizabeth. (*Toma el frasco y lo deja a un lado*) Comienzo a creer en ti. ¿Qué hubieras hecho si las tomaba?

Esclavo. Verla retorcerse de dolor, lanzar una espuma blanca por la boca y tenderse en el suelo.

Elizabeth. ¿Y si te pidiera ayuda?

Esclavo. Me hubiera quedado inmóvil.

Elizabeth. Vamos por mejor camino.

Esclavo. Lo haría sin entender.

Elizabeth. Como cualquier creyente que tiene fe porque es absurdo. ¿Por qué crees que podrías evitar que me mate? ¿Quién te ha dado derecho sobre mi vida o sobre mi muerte?

Esclavo. Inclino mi cabeza, cierro los ojos, obedezco.

Elizabeth. Me duele tanto la cabeza. Dame unos masajes.

Esclavo. (*Haciendo el gesto aunque nunca la toca*) Así, a ver si se alivia.

Elizabeth. (*Imaginándose*) ¡Qué bien se siente! Sigue, sigue, no te detengas. Me quedaré dormida.

Escena 9.

Elizabeth. La gente no tiene idea de lo que es caer.

Esclavo. Lo vemos a cada paso, tantas veces.

Elizabeth. Una caída libre, sin obstáculos, un descenso que no se detiene, sin tierra, sin planeta, sin piso contra el cual estrellarse. Un cuerpo dibujando un tangente interminable, aproximándose a un mundo al que jamás llegará.

Esclavo. Buscaría de qué sostenerme.

Elizabeth. Una curvatura por la cual me deslizo en medio del espacio vacío, sintiendo el latido de la nada, yo misma deshaciéndome molécula a molécula, que salen disparadas de mi cuerpo, sin posibilidad de retorno, sin reencarnación, reintegrándose al universo.

Esclavo. Yo la esperaría acá para detenerla.

Elizabeth. Sin que nadie alcance a parar el movimiento infinito del proyectil lanzado a las estrellas y que tantas gravedades le atraen y le sueltan hasta llevarle al confín de las galaxias.

Esclavo. Iría más allá del tiempo y estaría allí para su retorno.

Elizabeth. Esclavo, te libero, te perdono y te devuelvo la vida.

Esclavo. ¿Qué haría yo con una vida propia? ¿Qué haría yo sin mi esclavitud?

Elizabeth. No lo sé, puedes irte. Cierra las ventanas, las puertas, apaga las luces. Ella podría regresar.

Esclavo. Prefiero quedarme. ¿Qué hará si ella regresa y usted está sola?

Elizabeth. Por ella descendo, por ella caigo, por ella me hundo.

Esclavo. Más razón para permanecer a su lado.

Elizabeth. No insistas. ¿Qué esclavo no quisiera que se le deje libre?

Esclavo. Yo no. Si pudiera elegir, seguiría aquí.

Elizabeth. Prometes estar atento a sus pisadas, adivinar sus palabras, prevenir sus acciones.

Esclavo. Prometo.

Elizabeth. Prometes quedarte conmigo ante la puerta entreabierta y mirar lo que yo miro y entender lo que yo no entiendo.

Esclavo. Para eso estoy aquí.

Elizabeth. ¿De dónde asomaste?

Esclavo. Usted llamó y yo escuché. Usted dijo: Esclavo y yo, antes de que pudiera tomar conciencia, dije: Ama.

Elizabeth. No sé por qué lo hice.

Esclavo. No sé por qué respondí.

Elizabeth. Me llamo Elizabeth.

Esclavo. Yo no tengo nombre, simplemente Esclavo.

Elizabeth. Elizabeth tiene un esclavo.

Esclavo. Me quedo a su lado, viendo cómo dispone de mi existencia.

Elizabeth. ¿Podrías aproximarte tú primero a la puerta y espiar?

Esclavo. Desde luego.

Elizabeth. ¿Qué ves?

Esclavo. Dos personas.

Elizabeth. ¿Quiénes son?

Esclavo. No lo sé.

Elizabeth. ¿Se quieren? ¿Se están queriendo?

Esclavo. Se limitan a estar uno frente al otro. No alcanzo a escuchar sus palabras. Susurran y apenas se tocan. Ella le da la espalda y parece que le ruega. Ella se da la vuelta y le queda mirando.

Elizabeth. Son ellos, sé que son ellos.

Esclavo. ¿Quién pudiera saberlo?

Elizabeth. Ahora me toca a mí.

Esclavo. Es inútil. Se han ido.
Elizabeth. ¿A dónde?
Esclavo. Lejos de nuestras miradas.
Elizabeth. ¿Ellos sabían estábamos allí?
Esclavo. Lo presentían.
Elizabeth. ¿Y qué sientes?
Esclavo. Nada.
Elizabeth. ¿Cómo *nada*?
Esclavo. Me dejan indiferente.
Elizabeth. Se me atraganta la saliva.
Esclavo. Dos personas más, la misma incomprensión, los mismos malentendidos, la misma banalidad de los sentimientos que se hacen y se deshacen, los mismos seres atormentados por la brevedad de un instante. Y después, ¿quieres tomar algo?, ¿por qué no recuestas, se te cansado?, arreglaré la casa, lavaré el auto, me peinaré.
Elizabeth. Ellos eran “mis ellos”, no tuyos.
Esclavo. No cambia mucho la situación.
Elizabeth. (*Cambiando bruscamente*) Vamos de compras.
Esclavo. Me alegra que salgamos.
Elizabeth. ¿A dónde iremos?
Esclavo. Al centro de la ciudad.
Elizabeth. ¿Allí encontraré lo que busco?
Esclavo. ¡Quién sabe!
Elizabeth. Entonces, ¿a qué vamos al centro?
Esclavo. A enredarnos con la gente, a tropezarnos con los otros, a darnos cuenta de que nosotros también somos otros cualesquiera.
Elizabeth. Arréglate mientras yo me maquillo. No quiero que se nos haga tarde.
Esclavo. Hay tiempo.
Elizabeth. Apenas si queda tiempo.
Esclavo. Corro a cambiarme.

(*Ambos se quedan inmóviles en la mitad del escenario*)

Escena final.

(Ambos cambian radicalmente de actitud. Se sienta uno frente a otro y comienzan una conversación franca).

Esclavo. Creo que ha sido todo.

Elizabeth. Los meses pasaron demasiado rápido.

Esclavo. Espero que esté satisfecha con el servicio.

Elizabeth. Es muy pronto para saberlo.

Esclavo. Nuestros técnicos pasarán por aquí en unas semanas para hacerle una encuesta. La empresa pone mucho empeño en nuestro rendimiento.

Elizabeth. ¿Cuál es su nombre?

Esclavo. Preferimos mantener el anonimato, así es mejor. Como sabe, estamos prohibidos de involucrarnos personalmente.

Elizabeth. Pero usted tendrá su historia, sus emociones, sus deseos.

Esclavo. Los dejo para para mi vida privada.

Elizabeth. ¡Ah! Tiene una vida propia.

Esclavo. Como cualquiera.

Elizabeth. No pareciera.

Esclavo. Nos hemos acostumbrado a ocultarla.

Elizabeth. A tal extremo que comienza a desaparecer.

Esclavo. Tenemos nuestras sesiones de terapia para recuperar nuestra identidad.

Elizabeth. ¡Qué cansancio! Yo no lo hiciera.

Esclavo. Lo importante es que cumplamos a cabalidad con el contrato.

Elizabeth. Lo firmé rápidamente.

Esclavo. Le aseguro que cada uno de los artículos se ejecutó siguiendo lo pactado.

Elizabeth. Por ahora eso no me preocupa.

Esclavo. Tiene diez para realizar cualquier reclamo.

Elizabeth. ¿Por qué diez días? ¿Por qué no doce o quince o cien?

Esclavo. Regulaciones de la empresa.

Elizabeth. ¿En cuánto tiempo puedo alquilar otro esclavo?

Esclavo. Inmediatamente. Aunque siempre tiene que ser alguien distinto.

Elizabeth. Vale la pena cambiar para hacer la experiencia. ¿Qué pasa si nos encontramos de casualidad?

Esclavo. Nos saludamos como personas conocidas. Solo podemos cruzar frases formales.

Elizabeth. Tengo que devolverle el muñeco.

Esclavo. No es necesario. (*Irónico*) Trate de no jugar demasiado con él, no sea que me duela mucho.

Elizabeth. Es la parte que más me ha gustado.

Esclavo. Estamos para complacerla.

Elizabeth. ¿Le pago a usted?

Esclavo. No. Aquí tiene una tarjeta, con la cuenta bancaria en la que tiene que realizar el depósito. Ellos se encargan de pagarme.

Elizabeth. ¿Reciben propinas?

Esclavo. Está prohibido. Me imagino que algunos compañeros míos lo harán. Yo, nunca. Hay que atenerse a las normas.

Elizabeth. Eso de ser esclavo se le está pegando.

Esclavo. Es un trabajo como cualquier otro.

Elizabeth. ¿Realmente está convencido de lo que dice?

Esclavo. Uno termina por acostumbrarse.

Elizabeth. ¿Acostumbrarse a ser esclavo? No creo.

Esclavo. Tiene sus dificultades.

Elizabeth. ¿Cómo cuáles?

Esclavo. Verá... Será preferible dejarlo así.

Elizabeth. Así, ¿cómo?

Esclavo. Ignorarlos.

Elizabeth. Como usted quiera.

Esclavo. (*Metiendo la mano en el bolsillo y sacando un celular*) Perdone. Me llaman.

Elizabeth. Volvió la vida real.

Esclavo. ¿Sí? Claro, dígame. (*El Esclavo oye durante un momento y su rostro se va transformando*).

Elizabeth. ¿Quién es? ¿Qué le dijeron? ¿Una mala noticia?

Esclavo. Pésima, terrible.

Elizabeth. Lo siento. No me podrá contar.

Esclavo. Ahora sí.

Elizabeth. ¿Por qué?

Esclavo. Me acaban de echar del trabajo. La empresa tiene problemas económicos y está prácticamente quebrada.

Elizabeth. Y ahora, ¿qué hará?

Esclavo. ¿Puedo quedarme?

Elizabeth. ¿Cómo?

Esclavo. Como su esclavo.

TEXTOS DE LAS OBRAS DE ERNESTO ORTIZ MOSQUERA

La señorita Wang soy yo (2014)

La señorita Wang soy yo, y hablo sola.

¿Cuánto tiempo llevo en este tren?... ¿cuánto? El barco zarpa dentro de dos días, desde el puerto se alcanza a ver la herrumbre en las escotillas. Hermosas y delicadas manchas que lo pueblan todo, que lo dibujan todo. Delicadas, modestas y solitarias... si lo pienso bien, yo soy una mancha de herrumbre. Y en este tren no termino de aparecer: no hay nada que pueda ser manchado.

Si llego a 2046, podré preguntarle por qué no volvió. Prometió volver, pero no volvió. ¿No prometiste que ibas a volver?

Ya no recuerdo si lo hiciste. Todo ha vuelto a la normalidad, y los recuerdos ya no son rastros de lágrimas. Son todo menos un rastro, ni siquiera un perfume. ¿No prometiste que ibas a volver?...

Mil minutos después, el barco sigue en el puerto. Y mi tren avanza solo, rápido y silente. He empezado a olvidar también dónde estoy yendo. Quizá es porque no hay ningún ruido alrededor. No escucho nada. Nada más que mi voz. ¿No prometiste que ibas a volver?... ¡Ah! Ahora recuerdo, “nada dura para siempre”. También lo dijo el señor del sicomoro. Él había escondido su secreto en el sicomoro, lo había escrito en un papel y lo tapó con barro dentro del hueco que hizo en ese árbol... él dijo que nada dura para siempre, yo no le creí. Casi nunca creo nada de lo que dicen los demás. Pero él lo dijo. Así que nada dura para siempre.

La señorita Wang soy yo. Y hablo sola.

En todo espacio y en todo este tiempo solo perdí. ¡Perdí! Es tan sencillo perder, el arte de perder no es difícil de dominar. Tantas cosas que están llenas del deseo de ser perdidas... Se pierde algo cada día. Se pierden las llaves, se pierde el tren, se pierde una hora mal vivida. Pero el arte de perder no es difícil de dominar. He perdido dos ciudades, tres

casas pequeñas y el reloj de mi madre. ¡Y miren!, nada fue finalmente un desastre...

Hay que perder algo más cada día. Pierdan sus nombres, sus documentos, pierdan la partida de nacimiento y el color en la piel. ¡Yo perdí ya dos reinos, tres ríos y un continente! Los extraño, pero no es un desastre...

Si sigue lloviendo así, no voy a llegar a 2046. Y si no llego, tendré que imaginármelo. Imaginarme cómo es. Imaginarte saliendo por la puerta del andén, para ayudarme con la maleta. Imaginarte caminando despacio y en silencio, a mi lado, mientras te cuento que han pasado diez minutos, cien minutos, mil minutos. ¿Quién sabe?

Tal vez recuerdes que prometiste volver. O tal vez yo recuerde que no lo dijiste nunca. ¿O sí?

¿Cuánto tiempo llevo en este tren?
Soy la señorita Wang. Y hablo sola.

La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón (2016)

Empezamos hoy por no hacer. Para no hacer lo innecesario, y para hacer lo innecesario también, porque en cada número, en cada acto, intentamos desvanecernos. Recorremos el camino hacia la nada. Nos inventamos un vacío que no existe.

En el desvanecimiento de las cosas, de las ideas —incluso de los afectos—, radica el germen de la nada. Y en ella es posible encontrar lo nuevo, lo desconocido.

As you can see, we are creating a void.

We are absolutely determined to leave you all asking for something... for something to happen.

17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27...

But, you will never get it from us. This void, this emptiness, this... silence is all we could come up with. Nothing else was achieved as we rehearsed, improvised and created what we created.

And this void, this unbearable lack of sense, substance and content is for you to fill. It is for you to come up with what we couldn't make for ourselves.

So, here we are, just travelling from one place to the other, in the most bizarre and senseless ways. There is no other way to travel. Not for us, at least.

28, 29, 30...

31, 32, 33,34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41,42,43,44, 45, 46, 47...

Como pueden ver estamos creando un vacío. Porque estamos completamente decididos a dejarlos con el deseo de algo. De que algo realmente suceda.

Pero... nosotros no lo vamos a crear. No podemos. No debemos.
Esa es su tarea.

A ustedes les corresponde llenar esto de sentido. A ustedes les corresponde crear lo que nosotros vaciamos hoy.

51, 52, 53...

La distancia es una línea imaginaria entre mañana y un pie de limón.

La distancia es el tiempo entre el final de mi ceja derecha y el inicio de la izquierda.

Lo que nos mantiene unidos es el deseo. Ese irresistible deseo de movernos y de viajar por el espacio. Esta parecería una razón poco lógica, innecesaria. Pero no es posible que vencamos el deseo. Y tampoco queremos hacerlo.

En la evanescencia de los cuerpos y las ideas, de su huella, aparece el lugar para un cuerpo nuevo, otro, diferente. Pero el acto evanescente es un acto al fin, y por ello, solo es posible construyendo caminos, estructuras, recorridos, filiaciones. Así que evanescer es también dejar una huella.

¿Entendieron?

57, 58, 59, 60...

Vanishing act (2017)

Inventamos el tiempo y el espacio. Inventamos los caminos y las esquinas, las oraciones y los mantras. También inventamos los sonidos que, infructuosamente, pretenden camuflar el silencio; inventamos los arcos y las flechas que rara vez aciertan en la diana, los adornos y las luces que engalanan el moho que recubre los recuerdos, y recordamos más dulce y nostálgicamente lo que vivimos.

Inventamos un sinfín de palabras y signos para explicarnos el miedo a la muerte y el vacío; entramos en detalles sobre cosas que no entendemos ni de lejos. Ni de cerca entendemos lo que inventamos, lo que artificiamos en cada inicio y en cada final.

Pero es inútil. Solo basta una vuelta más de la tuerca, una palabra suelta o un lazo mal atado, y naufragamos irremediamente, una vez más. Naufragamos estrepitosa, violentamente. Naufragamos arrastrando con nosotros los otros naufragios, de los que hemos sido autores y de los que no. Naufragamos sin posibilidad alguna de salvación, desbordados por el despecho, rezumando pena y dolor. Naufragamos en silencio y hasta el fondo, despojándonos de cualquier resquicio de valor, de fe y de esperanza. Naufragamos entre los transeúntes, en medio del río, al cruzar la calle. Naufragamos creyendo en la ternura, como si ella nos hubiera alguna vez elegido. Naufragamos con un nudo en la garganta, tan grande y tan duro que nos ahoga antes de darnos cuenta que estamos naufragando de nuevo.

Qué bien debe ser poder desaparecer.
Lograr perderse en la niebla, con un amor bajo el brazo,
en espera de un beso.

Bien debe estar robar la transparencia del celofán,
El polvo del ala de una mariposa,
La flor del higo,
El último copo de la tormenta.
Y tras él, correr con la suerte del atardecer.

Durar menos que un segundo,
Durar menos que la mirada de un ciego,
Y menos que el espacio entre tus piernas.

Qué bien debe ser poder desaparecer.
Ser solo tres gotas de agua bajo el sol,
Un día de invierno en el polo,
Un corazón roto,
Un punto al final del libro.

Durar la pasión del joven,
La salud del viejo,
El amor del lagarto.

Qué bien debe ser poder desaparecer.
¡Abrazar el aire y hacer puf!
¡Puf! ¡Puf! ¡Puf!

Pero antes, ¡ja!... antes dejar la piel,
el nombre y las monedas
Todo. Todo. Todo por el placer de nunca más estar.

Mañana en la batalla piensa en mí. Y en el tiempo en que fuimos uno, de papel, helado y sueño. Mañana, cuando el ruido ensordecedor de una granada te devuelva el silencio en el que el tiempo se detiene y la lluvia se suspende en el aire, recuerda el color de mis ojos iracundos y ansiosos, de mi boca hinchada por callarme el deseo, de mis dedos morados de apretarlos contra tus muslos.

Mañana en la batalla piensa en mí. Yo estaré tres metros bajo tierra, rezumando pus y bailando con los gusanos, sonriendo porque el tiempo te habrá hecho justicia, te habrá mantenido vivo para vengar el silencio de tus labios, la flacidez de tu puño, la tibieza de tu deseo. Mañana en la batalla piensa en mí, aun cuando no recuerdes mi nombre ni mis ojos ni mis manos ni mis dedos ni mis flores. Porque no habrá final para esta guerra, para esta paz, para esta muerte. Tu inmortalidad será tu castigo, tu infierno y tu sino. Por amar fantasmas, por sentarte a esperar, por callar y callar.

Mañana en la batalla piensa en mí. No habrá nada más que hacer, nada más.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. W. (1966). *Filosofía de la nueva música*. Buenos Aires: Sur S. A.
- Agamben, G. (2005). *El hombre sin contenido*. Barcelona: Altera.
- . (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 257-258.
- . (2012). *Opus Dei*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . (2015). *L'uso dei corpi*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- . (2017). *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Aguirre, L. D. (1560 o 1561). *Carta de Lope de Aguirre a Felipe II*. La conquista. Gabriel Bernat. Recuperado de <http://www.gabrielbernat.es/conquista/html/carta.html>
- Aharonián, C. (2004). *Educación, arte, música*. Montevideo: Tacuabé.
- Alemany, V. (2005). Mirar al que está mirando, mirar al que no nos mira. El siglo XX ha sido el siglo de los espectadores. *El Nido del Escorpión (Escuela Contemporánea de Humanidades)*. 30. Recuperado de <https://studylib.es/doc/231964/alberto-giacometti---de-artes-y-pasiones>
- Alexander, J. (2008). Iconic Experience in Art and Life: Surface/Depth Beginning with Giacometti's Standing Woman. *Theory Culture Society*, 25(1). Recuperado de https://is.muni.cz/el/1423/podzim2010/SOC978/SOC_470_Iconic_experience.pdf
- Alvoz, E. (2016). Eisenstein. La rebelión de las formas en el género histórico. *Tiempo y sociedad*, 87-122.
- Arthur, C. y Reuten, G. (Eds.). (2002). *The circulation of Capital. Essays on Volume Two of Marx's Capital*. Nueva York: McMillan Press.
- Arthur, C. (2005). De la crítica de Hegel a la crítica del capital. En B. M. Robles, *Dialéctica y capital: elementos para una reconstrucción de la crítica de la economía política*. México: UAM-CHS, 229-256.
- Arthur, C. J. (2004). *The new dialectic and Marx's Capital*. Londres: Brill.
- Augé, M. (2007). *Por una antropología de la movilidad*. España: Gedisa.
- Badiou, A. (2009). *Logic of worlds*. Londres: Continuum.
- Barba, E. (2005). *La canoa de papel*. Buenos Aires: Catálogos.
- . (2007). *El arte secreto del actor*. México: Alarcos.
- Barba, E. y Nicola, S. (2007). *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. La Habana: Ediciones Alarcos.

- Bartra, A. (2009). La gran crisis. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales*, 17(1), 191-202.
- Baudrillard, J. (2002). *Contraseñas*. Barcelona: Anagrama.
- Bellofiore, R. y Nicola T. (Eds.). (2004). *The constitution of capital. Essays on volumen I of Marx's Capital*. Londres: Palgrave.
- Bellofiore, R. y Fineschi, R. (2009). *Re-reading Marx. New perspectives after the critical edition*. Nueva York: Palgrave/McMillan.
- Bellofiore, R. (2016). Marx after Hegel: capital as totality and the centrality of production. *Crisis and critique*, 3/Issue 3, 68-82.
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *OBRAS*, libro I, Vol. 2. Madrid: Abada Editores.
- . (2009). Tesis de filosofía de la historia. Recuperado de <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>
- Bensaid, D. (2000). *Le sourire du Spectre*. París: Michalon.
- . (2009). *Elogio de la política profana*. Barcelona: Península.
- Boaventura, M. E. (1985). *A Vanguarda Antropofágica*. São Paulo: Ática.
- Borges, J. L. (2014). *El hacedor*. Recuperado de <http://www.anffos.cl/Descargas/BIBLIOTECA/Jorge%20Luis%20Borges%20-%20El%20Hacedor.pdf>
- Boulez, Pierre. Timbre y composición - timbre y lenguaje. *Contemporary Music Review* 2, 161-171. Recuperado de <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/07494468708567057>
- Buchloh, B. (1984). From Faktura to Factography. *October*, 82-119.
- Campbell, M. y Reuten G. (Eds.). (1998). *The Culmination of Capital. Essays on Volume III of Marx's Capital*. Vol. I. Method, Value, Money. Londres: McMillan.
- Carver, T. (2015). *Marxismo crítico*. Recuperado de <https://marxismocritico.com/?s=terrel+carver>.
- Carver, T. y Blank, D. (2014). *A political history of the editions of Marx and Engels's "German Ideology Manuscripts"*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Carver, T. y Blank, D. (2014). *Marx and Engels's "German Ideology" Manuscripts. Presentation and Analysis of the "Feuerbach Chapter"*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Castro Gómez, S. (2005). *La hybris del punto cero. Ciencia raza e Ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Cely, L. (2007). *El hombre de 46, rue Hippolyte-Maindron*. Recuperado de <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/2e/coll/coll4t.html>

- Cerbino M., Chiriboga. C. y Tutivén, C. (2001). *Culturas juveniles, cuerpo, música sociabilidad y género*. Quito: Abya-Yala.
- Close, F. (2009). *Nothing*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohn, N. (2013). *The visual language of comic. Introduction to the structure and cognition of sequential images*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Corominas, J. (1983). *Diccionario críticoetimológico castellano e hispánico*. Vol. V. Madrid: Gredos.
- Cubillos Puelma, V. (2018). La teoría del montaje de atracciones (parte II). *La Fuga*, 1-4. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones-parte-ii/84>
- . (2018). La teoría del montaje de atracciones. El contexto histórico. *La Fuga*, 1-2. Recuperado de <http://2016.lafuga.cl/la-teoria-del-montaje-de-atracciones/86>
- De Toro, A. (2004). Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o el ¿fin del teatro referencial mimético? En De Toro, A. *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Texas: Vervuert - Latinoamericana, 21-72. Recuperado de <https://d-nb.info/970853130/04>
- Deleuze, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Déotte, J-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Santiago de Chile: Salesianos Impresores.
- Dibelius, Ulrich. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Drucker, J. (2014). *Graphesis: Visual form of knowledge production*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Echeverría, B. (1986). *El discurso crítico de Marx*. México: Era.
- . (1998). El “valor de uso”: ontología y semiótica. En B. Echeverría, *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI, 153-197.
- . (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Era.
- . (1998). *Valor de uso y utopía*. México: Siglo XXI.
- . (2006). *Vuelta de siglo*. México: Era.
- . (2009). Bolívar Echeverría: discurso crítico y filosofía de la cultura. Recuperado de <http://www.bolivare.unam.mx>
- . (2011). *Ensayos políticos*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados.

- Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- . (1997). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Eisenstein, S. (1944). *Anotaciones de un director de cine*. Moscú: Progreso.
- . (1944). La unidad orgánica y lo patético en la composición de *El acorazado Potemkin*. En Eisenstein, S. *Anotaciones de un director de cine*. Moscú: Progreso, 112-124.
- . (1944). Montaje 1938. En S. Eisenstein, *Anotaciones de un director de cine*. Moscú: Progreso, 124-171.
- . (2014). *Mise en Jeu and Mise en Geste*. Montreal: Caboose.
- Eisner, W. (1985). *Comic and sequential art*. Tamarac, FL.: Poorhouse Press.
- Etimologías de Chile*. (2016). Recuperado de <http://etimologias.dechile.net/?pla.stico>
- Ferrater Mora, J. (2001). *Diccionario de Filosofía*. Vol. 4. Barcelona: Ariel Filosofía.
- Fineschi, R. (2004). Introducción. En K. Marx, *El capital*. Napoli: Città del Sole.
- . (2008). *Un nuovo Marx*. Napoli: Carocci.
- . (s. f.). *The four levels of abstraction of Marx's concept of "Capital"*. En R. Bellofiore, G. Starosta y P. D. Thomas, *In Marx's Laboratory: Critical Interpretations of the Grundrisse*, Leiden: Brill, 71-100.
- Franco Cortez, J. C. (2017). *Análisis etnomusicológico de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar de la Amazonía ecuatoriana*. (Tesis de maestría). Universidad de Cuenca.
- Frenk, M. (2005). *Arte entre dos continentes*. México: Siglo XXI.
- Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós Entornos.
- Fubini, Enrico. (2006). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Música.
- Gaiman, N. (2015). *Sandman*. Barcelona: ECC.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini, N. y Urteaga, M. (Coords.). (2012). *Cultura y desarrollo, una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós.
- García del Toro, A. (2011). *Teatralidad. Cómo y por qué enseñar textos dramáticos*. Barcelona: GRAÓ.
- García Yelo, M. (2004). El sublime espacio de Alberto Giacometti. *Anales de Historia del Arte*(14), 229-250. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/download/ANHA0404110229A/31228>

- García, J. (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Alarcos.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- González, O. (2002). Alberto Giacometti: Un escultor. *Agulha*. Revista de Cultura(24). Recuperado de <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag24giacometti.htm>
- Gray y Malins, N. (1993). Procedimientos / Metodología de Investigación para Artistas y Diseñadores. En *Principios y definiciones: cinco artículos por el Grupo Europeo de Posgrado*. Winchester School of Art. Recuperado de <http://carolegray.net/Papers%20PDFs/EPGAD%20Spanish%20translation.pdf>
- Grisey, G. Tempus ex machina. Reflexiones de un compositor sobre el tiempo musical. *Entretemps*. 8(18).
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics*. Jackson: University Press of Mississippi.
- . (2013). *Comic and narration*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Hegel. (1956). *Ciencia de la lógica*. Vol. II. Buenos Aires: Librería Hachette S. A.
- . (1956). *Ciencia de la lógica*. (Mondolfo, A. y R., Trad.) Buenos Aires: Hachette.
- . (1973). *Lógica*. Madrid: Ricardo Aguilera.
- . (2011). *La ciencia de la lógica*. Vol. 2. (F. Duque, Trad.) Madrid: Abada Editores / Uam Ediciones.
- Heidegger, M. (1960). *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Losada.
- Heinrich, M. (2008). *Crítica de la economía política. Una introducción a El Capital de Marx*. Madrid: Escolar y Mayo editores.
- Heisig, J., Kasulis, T., Maraldo, J. y Bouso R. (Eds.). (2016). *La filosofía japonesa en sus textos*. Barcelona: Herder.
- Hohl, R. (2017). Alberto Giacometti. *Encyclopaedia Britannica*. Recuperado de <https://www.britannica.com/biography/Alberto-Giacometti>
- Ivelic, R. (1995). Arte y transfiguración. *Aisthesis*(28), 17-28. Recuperado de http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis28/arte%20y%20transfiguracin_radoslav%20ivelic%20k.pdf
- Jameson, F. (2006). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- . (2009). *Valences of dialectic*. Londres: Verso.
- Jiménez, M. (1999). *¿Qué es la estética?* Barcelona: Édition Gallimard.

- Jodorowsky, A. y Giménez, J. (2003). *Las casta de los metabarones - 4*. Barcelona: Norma.
- Jodorowsky, A. y Janjetov, Z. (2008). *Antes del Incal*. Barcelona: Norma.
- . (2004). *Los tecnopadres*. Vol. 2. Barcelona: Norma.
- . (2005). *Los tecnopadres*. Vol. 3. Barcelona: Norma.
- . (2005). *Los tecnopadres*. Vol. 4. Barcelona: Norma.
- . (2006). *Los tecnopadres*. Vol. 5. Barcelona: Norma.
- . (2006). *Los tecnopadres*. Vol. 6. Barcelona: Norma.
- Kirby, M. (1987). *A formalist theatre*. Nueva York: University of Pennsylvania Press.
- Kleberg, L. (1993). *Theatre as action. Soviet russian avant-garde aesthetics*. Londres: McMillan Press.
- Krummel, J. (2015). *Nishida Kitaro's Chiasmatic Chorology*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kukkonen, K. (2013). *Contemporary comic storytelling*. Londres: University of Nebraska Press.
- Lacheaban, H. (1986). *De la composición*. (Martín Kaltenecker, Trad.). s. l. / s. e.
- Lathan, A. (coord.). (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: FCE.
- Leach, R. (1994). *Revolutionary Theatre*. Londres: Routledge.
- Linares, M. T. (1997). La materia prima de la creación musical. En I. R. Aretz y Unesco (Ed.), *América Latina en su música* (8va. ed.). México: Unesco Siglo XXI editores.
- Löwy, M. y Sayre, R. (2001). *Romanticism against the tide of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Lukács, G. (1968). *Goethe y su época*. Barcelona: Grijalbo.
- . (1975). *El joven Hegel*. Barcelona : Grijalbo.
- . (1976). *El asalto a la razón*. Barcelona: Grijalbo.
- . (1978). *Ontology of Social Being. 1. Hegel*. Londres: Merlin Press.
- . (1985). *Historia y conciencia de clase*. México: Orbis.
- . (s. f.). *Ontology of Social Being. 3. Marx*. Londres: Merlin.
- Luna, I. (2010). *Teatro*. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay.

- . (2013). *Teatro político*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- . (2014). *Teatro Caníbal*. Cuenca: Objetos Singulares / Facultad de Artes / Universidad de Cuenca.
- Lyotard, J-F. (1979). *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- McKenzie, W. (20014). Manifiesto Hacker [Versión 4.0]. S/D.
- Malabou, C. (2005). *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*. París: Éditions Léo Scheer.
- Martín Jiménez, A. (1993). Géneros literarios y representación de mundos: los heterónimos en Fernando Pessoa. *Diacrítica*, 29-45.
- Martínez, K. (2013). *Matavilela*. Recuperado de <http://www.matavilela.com/2013/02/el-tzantzismo-en-ecuador-ivan-carvajal.html>
- Martínez, S. (2016). *Estudio Ráneo*. Recuperado de <https://blograneo.wordpress.com/2016/10/14/portafolio-sebastian-martinez>
- Marx and Philosophy*, "2012 conference abstract". Recuperado de <http://marxandphilosophy.org.uk/reviewofbooks/reviews/2012/463>
- Marx, C. (2007). *Writing for animation, comics and games*. Oxford: Elsevier/Focal.
- Marx, C. y Engels, F. (1974). *La ideología alemana*. Barcelona: Grijalbo.
- Marx, C. y Engels, F. (2000). *Manifiesto Comunista*. Barcelona: El Aleph.
- Marx, K. (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (borrador)*. Vol. 1. México: Siglo XXI.
- . (1975). *El capital*. Tomo I/Vol. I. México: Siglo XXI.
- . (2004). *Il Capitale*. Vol. XXXI. (F. S. Cantimori, Trad.) Napoli: La Città del Sole.
- . (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse)* (20.º ed.). México: Siglo XXI.
- Maiguashca, M. (2014). Recuperado de <http://www.maiguashca.de/index.php/es>
- Mathews, T. (2014). *Alberto Giacometti: The Art of Relation*. Nueva York: Taurus.
- Mazur, D. y Danner, A. (2014). *Cómics. Una historia global desde 1968 hasta hoy*. Barcelona: Blume.
- McCloud, S. (1993). *Understanding comic. The invisible art*. Nueva York: Harper Perrenial.
- McCloud, S. (2006). *Making comic. Storytelling secrets of comic, manga and graphic novels*. Nueva York: Harper.
- Molina, J. L. (2001). *Giacometti o la persistencia del ser*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/1182595.pdf>

- Mora, G. (2015). *Cartografía de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito: El Apuntador.
- . (2015). *Diálogos que trazan la historia de la danza moderna y contemporánea del Ecuador*. Quito: El Apuntador.
- Moreiras, A. (2016). *Marranismo e inscripción*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Moseley, F. y Smith, T. (2014). *Marx's Capital and Hegel's Logic. A reexamination*. Leiden, Boston: Brill.
- Moszkowska, N. (1979). *Contribución a la crítica de la economía política*. México: Siglo XXI.
- Motta, M. (2012). Movimiento Antropofágico: Devorar y Devorarse. Recuperado de <http://www.operamundi-magazine.com/2012/01/movimiento-antropofagico-devorar-y-devorarse.html>
- Murray, P. (2004). The social and material transformation of production by capital: formal and real subsumption in capital. Vol. I. En Bellofiore, R. y Taylor, N. *The constitution of Capital. Essays on Volumen I of Marx's Capital*. Nueva York: Palgrave, 43-273.
- Musto, M. (2011). *Tras las huellas del fantasma. La actualidad de Karl Marx*. México: Siglo XXI.
- Nakov, A. (1986). *Avant-Garde Russe*. Nueva York: Universe Bppks.
- Nihei, T. (2000). *Blame N° 4*. Barcelona: Prodisa.
- Nishida, K. (2016). La experiencia pura. En Heisig, Casulis, Maraldo y Bouso. *La filosofía japonesa en sus textos*. Barcelona: Herder, 671-673.
- . (2016). La lógica del lugar. En Heisig, Kasulis, Maraldo y Bouso. *La filosofía japonesa en sus textos*. Barcelona: Herder, 673-694.
- Oberlin College (2008). *Figure, 1951. Alberto Giacometti*. Allen Memorial Art Museum. Recuperado de http://www2.oberlin.edu/amam/documents/18_Giacometti_Figure.pdf
- Ortiz, E. (2014). *Ernesto Ortiz*. Cuenca: Objetos Singulares/Universidad de Cuenca.
- Otero Silva, M. (1979). *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. Barcelona: Seix Barral.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario del teatro*. Vol. I y II. La Habana: Ediciones Cubanas.
- Paz, O. (1982). *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: FCE.
- Plana, M. (2016). Miedo y desfiguración en literatura, teatro y cine: cuando la ficción vapulea el rostro. *Revista Corpo-grafías*, 3(3). Recuperado de <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/CORPO/article/view/12409/13057>

- Platz, La Courm Magnussen (Eds.). (2015). *Comics and power. Representing and questioning culture, subjects and communities*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Plesch, V. MacLeod, C. Baetens, J. (2011). *How to do things with words and images*. Ámsterdam: Rodopi.
- Proaño, L. (2003). *Antología del teatro ecuatoriano de fin de siglo*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Quiroga, L. (1998). *Corazones rojos, sofá oscuro*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- . (1998). *Polvo, sombra, nada*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- RAE. (2017). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=H8XdV7r>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.
- Recuperado de <https://soundcloud.com/diego-uyana-g/machina-ex-machina-cl-bb-y-piano-excerpt>
- Recuperado de <https://soundcloud.com/diego-uyana-g/machina-ex-machina-version-1>
- Recuperado de <https://soundcloud.com/diego-uyana-g>
- Robles, M. (. (2005). *Dialéctica y capital: elementos para una reconstrucción de la crítica de la economía política*. México: UAM, CHS.
- Rojas Reyes, C. (2011). *Estéticas Caníbales. Del canon posmoderno a las Estéticas Caníbales*. Vol. 1. Cuenca: Fundación Municipal Bienal de Cuenca, Editores del Austro.
- . (2017). *Estéticas Caníbales. Máquinas Formales Estéticas*. Vol. 2. Quito: Universidad de Cuenca.
- . (2018). *Estéticas Caníbales. Del ethos barroco al ethos caníbal*. Vol. 3. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- . (2013). *Estéticas Caníbales*. Recuperado de <http://esteticascanibales.blogspot.com/2013/11/que-son-las-esteticas-canibales.html>
- . (2014). *Estéticas Caníbales*. Recuperado de <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/m%C3%A1quina%20est%C3%A9tica>
- . (2014). *Estéticas Caníbales*. Recuperado de <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/m%C3%A1quina%20simb%C3%B3lica>.
- . (2014). *Teoría General de la Forma*. Versión 1.0. Cuenca: Inédito.
- . (2015). *Estéticas Caníbales*. Recuperado de <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/m%C3%A1quina>
- . (2016). *Estéticas Caníbales*. Recuperado de <http://esteticascanibales.blogspot.com/search/label/barroco>

- . (2016). *La forma plástica*. Quito: AQ Arte FERIA, PUCE.
- Rosdolsky, R. (1978). *Génesis y estructura de El Capital (Estudios sobre los Grundrisse)*. México: Siglo XXI.
- Rubín, I. (1979). *Ensayo sobre la teoría marxista del valor*. México: Siglo XXI.
- Ruiz Moreno, L. (1999). El universo tensivo del barroco. *Criterios*, 97-114.
- Rulfo, J. (2016). *Pedro Páramo*. México: RM.
- Sainsbury Centre. (2016). *Alberto Giacometti: A Line Through Time*. Recuperado de <https://scva.ac.uk/img/uploads/exhibitions/Alberto-Giacometti-A-Line-Through-Time-Exhibition-Leaflet.pdf>
- Sánchez, M. (2011). *Cada quien con su música. La música en Bolivia en tiempos de Evo: Proyectos de la diferencia y retorno de la música oficial*. XXVIII Congreso ALAS 2011: “Fronteras abiertas de América Latina”. Recife: Grupo de Trabajo 29: “Otra globalización nuevos saberes y prácticas científicas, literarias y artísticas”, 46.
- Sánchez-Parga, J. (2009). *Qué significa ser indígena para el indígena*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana.
- Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación, una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Schurmann, R. (2003). *The broken hegemonies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Sekine, T. T. (1997). *An Outline of the Dialectic of Capital*. Vol. 1. Londres: Palgrave/McMillan.
- Shread, C. (2011). *Erudit*, 24(1), 125-148. Recuperado de <https://retro.erudit.org//revue/ttr/2011/v24/n1/1013257ar.html?lang=en>
- Sjöstedt-H, P. (2015). *Neo-nihilism*. Amazon Digital Editions.
- Smith, A. (2012). Reconfiguring the utopian vision: Tretiakov’s play I want a baby (1926). *Australian Slavonic and East European Studies*, 25(1-2), 107-120.
- Soca, R. (2015). *La palabra del día*. Recuperado de <http://www.elcastellano.org/palabra.html>
- Spivak, G. (2017). *Una educación estética en la era de la globalización*. México: Siglo XXI.
- Stanton, A. (1990). Octavio Paz. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. México: Fondo de Cultura Económica, 1982. *Literatura mexicana. Revista semestral del Centro de Estudios Filológicos*. I, 242-248.
- Stockhausen, K. (1959). *...Cómo transcurre el tiempo...* Vol. III. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 256-280.

- Suárez Moreno, C. (2014). Estética Caníbal. *Tsantsa. Revista de investigaciones*. 2.
- . (1990). Los movimientos culturales. *Revista de Investigaciones*. 4, 5-209.
- Tarabukin, N. (1977). *El último cuadro. Del caballete a la máquina. Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Taylor, N. (2004). Reconstructing Marx on money and the measurement of value. En B. A. Taylor. *The constitution of Capital. Essays on Volumen I of Marx's Capital* Nueva York: Palgrave, 88-115.
- Taylor, N. y Bellofiore, R. (2004). Marx's Capital I, The Constitution of Capital: General Introduction. En N. Taylor, y R. Bellofiore. *The Constitution of Capital. Essays on Volume I of Marx's Capital*. Nueva York: Palgrave/McMillan, 1-34.
- Terterían, R. (2014). *Conversaciones con Avet Terterian*. Ekaterimburgo, Moscú: Kabinetniy Ucheniy.
- Tiempo, D. E. (16 de 08 de 2014). El Hip-Hop se tomará Cuenca por cinco días. *El Tiempo*, p. 1.
- Traverso, E. (2016). *Left Wing Melancholia*. Nueva York: Columbia University Press.
- Trotsky, L. (2005). *Mi vida*. Madrid: Debate.
- Vanégas Coveña, S. (2005). *Diccionario de autores ecuatorianos contemporáneos. Provincias de Azuay y Cañar. Últimas promociones*. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Uyana, D. (2018). Entrevista personal.
- . *Avles 1, Score*. Sin publicar.
- . *Machina ex Machina. Score*.
- Vilar, E. (2011). *La subjetividad en Francis Bacon: de la figuración a la desfiguración*. Recuperado de <https://subastareal.es/blog/la-subjetividad-en-francis-bacon-de-la-figuracion-a-la-desfiguracion>
- Viveiros de Castro, E. (2002). *A inconstancia da alma selvagem*. São Paulo: Cosac y Naify.
- . (2010). *Metafísicas caníbales*. Madrid: Katz.
- Wark, M. (2004). *A Hacker Manifesto*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Weil, S. (1994). *La gravedad y la gracia*. Madrid: Trotta.
- Wittgenstein, L. (1983). *Philosophical investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wolk, D. (2007). *Reading comic*. Philadelphia: Da Capo Press.

- Woodside Woods, J.; Jiménez López, C. y Urteaga, M. (2012). Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa. En García Canclini, N. y Urteaga, Maritza (Coords.). *Cultura y desarrollo: una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires: Paidós, 135-185.
- Xiaoping, W. (2010). Rethinking historical materialism: the new edition of "The German Ideology". *Science and society*. 74(4), 498-508. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/25769062>
- Yúdice, G. (2013). La creatividad rearticulada. En García Canclini, N. *La creatividad redistribuida*. México: Siglo XXI editores, 21 - 53.
- Zeleny, J. (1974). *La estructura lógica de El capital de Marx*. México: Grijalbo.
- Žižek, S. (2012). *Less than nothing. Hegel and the shadow of dialectic materialism*. Vol. 2. Londres: Verso.
- . (2016). *ContraGolpe absoluto*. Madrid: Akal.

Música y videos de las obras producidas.



www.ucuenca.edu.ec/teoria de la forma

