

Lazos de sangre. **Referentes teóricos para la construcción de la dramaturgia del texto y del espacio.**

Marcelo José Islas
Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha – Valparaíso – Chile
mislas@upla.cl

Resumen: El teatro contemporáneo, hace tiempo que no se circunscribe a una sala. Dramaturgos, directores, actores y colectivos artísticos desarrollan sus propuestas en espacios públicos urbanos, abordando la ciudad como un objeto donde se pone en valor, a través del arte, la participación ciudadana, la historia y la producción del espacio público. El arte escénico, así, funciona como una plataforma para activar el espacio común de los ciudadanos. El presente trabajo recoge y sistematiza el proceso de investigación-creación sobre la intervención de espacios públicos en Valparaíso, Chile, y que da como resultado la dramaturgia de *Lazos de sangre*. Nos enfocamos en la primera parte de este montaje, la cual se refiere a la investigación previa y a los referentes teóricos utilizados al momento de realizar la dramaturgia. La segunda parte, como resultado directo de la primera examina la puesta en práctica de los conceptos de dramaturgia del texto y del espacio.

Palabras clave: dramaturgia; poética; espacio público; convivio; *site specific*.

Resumo: O teatro contemporâneo há muito que deixou de estar confinado a um teatro. Os dramaturgos, realizadores, actores e colectivos artísticos desenvolvem as suas propostas em espaços públicos urbanos, abordando a cidade como um objecto onde, através da arte, da participação cidadã, da história e da produção do espaço público são valorizados. A representação da arte funciona assim como uma plataforma para activar o espaço comum dos cidadãos. Este documento recolhe e sistematiza o processo de investigação-criação sobre a intervenção dos espaços públicos em Valparaíso, Chile, resultando na dramaturgia de *Lazos de sangre*. Centramo-nos na primeira parte desta montagem, que se refere à investigação anterior e às referências teóricas utilizadas na altura da criação da dramaturgia. A segunda parte, como resultado directo da primeira, examina a implementação dos conceitos de dramaturgia do texto e do espaço.

Palavras-chave: dramaturgia; poética; espaço público; convivialidade; *site specific*.

Abstract: Contemporary theater has not been confined to a playhouse for a long time. Playwrights, directors, actors and artistic groups develop their proposals in urban public spaces, approaching the city as an object where it is valued, through art, citizen participation, history and the production of public space. The scenic art, thus, functions as a platform to activate the common space of the citizens. This work collects and systematizes the research-creation process on the intervention of public spaces in Valparaíso, Chile, and which results in the dramaturgy of *Lazos de sangre*. We focus on the first part of this montage, which refers to the previous research and the theoretical references used at the time of the dramaturgy. The second part, as a direct result of the first, examines the implementation of the concepts of dramaturgy of text and space.

Key-words: dramaturgy; poetics; public space; conviviality; *site specific*.

Introducción

El teatro en el espacio público propone un modelo de convivio participativo, fugaz, pero efectivo. Sabemos que en el teatro se establece una relación activa entre actores y espectadores, además de tener la conciencia que siempre se está representando una ficción, que cuenta con sus propias dimensiones temporales y espaciales independientes de la real, y que suele ser compartida por un público reflexivo de que se encuentra ante una imitación de la vida que, por lo tanto, lo lleva a suspender temporalmente su incredulidad.

El teatro, al ocupar territorios que habitualmente no tienen ese fin, sino uno más cotidiano, recontextualiza el habitar transeúnte del individuo hacia un pensar sensible sobre la construcción de ciudadanía e identidad que devienen en un pensar político. El teatro ayuda a re-imaginar la ciudad, haciendo uso de locaciones relevantes en la memoria histórica e interviniéndolas con los montajes teatrales, actuando como un punto de convergencia entre pasado, presente y futuro, presentando puestas en escena que, desde esta perspectiva, se proponen construir un nuevo tejido urbano-sensorial. Citaremos a continuación al teórico e investigador teatral Jorge Dubatti, cuando define el concepto de convivio: “Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores, en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente)” (Dubatti, 2019).¹

Repolitizar la ciudad a través del arte teatral, nos conduce a recobrar la convivencia ciudadana a través del ejercicio del convivio teatral. Para ello precisamos intervenir el espacio público, y constituirlo en un espacio relacional, polivalente, en donde la expresión teatral contribuya a una creatividad ciudadana que reordene la conectividad y la accesibilidad entre las funciones urbanas, y motive el acceso a la movilización y a la participación de los ciudadanos. Una ciudad cuyos espacios públicos son reocupados, transitados, compartidos, recreados a través del teatro. El espacio público es, en definitiva, el ámbito preferido para ofrecer oportunidades inestimables que estimulen la participación ciudadana.

En nuestro trabajo los espacios públicos de la Región de Valparaíso: ruinas al borde del mar, un galpón con vagones de tren abandonados, un sitio eriazos, un cementerio, el túnel de acceso a un ascensor, o el espacio que resulta de un apilamiento de barreras jersey nos permiten iniciar la lectura de los mismos. No sabemos ni que, ni cómo vamos a contar las historias que luego resultan, porque buscamos dialogar poéticamente con el espacio para poder así “escribir” las historias dentro de dispositivos escénicos que no resulten anecdóticos, sino necesarios, funcionales. El punto de partida tiene que ver con imaginar cómo ese espacio percibido. Kartun (2006) afirma “que la percepción es *siempre* la cuna de la idea” (p.22). Desde este entendido es que decimos que un espacio puede ser contado.

¹<https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>

Lazos de sangre: Referentes teóricos para la construcción de la dramaturgia del texto y del espacio, es la primera parte de uno de los capítulos de nuestra investigación *Huellas en el territorio: Una poética teatral para la intervención del espacio público en Valparaíso*. Dicha investigación es la resultante de un estudio estructurado que parte del análisis de ocho puestas en escena, realizadas en diferentes espacios públicos de Valparaíso entre los años 2008 y 2017. Dichos trabajos son también resultado de la experiencia pedagógica realizada por Cátedra de Actuación de la Carrera de Teatro de la Universidad de Playa Ancha de Valparaíso. Huellas... es un estudio comparado, en el cual se analiza y propone una poética teatral específica para intervenir los espacios públicos.

Además, validamos y difundimos una práctica escénica con más de una década de trayectoria, y que no ha sido estudiada críticamente hasta hoy. Aportamos también a los estudios críticos dentro ámbito de las artes escénicas en ámbitos no tradicionales de la ciudad, que genere a su vez prácticas poéticas socio-teatrales en espacios públicos.

Ningún sistema está dado en el punto de partida de la investigación. El sistema no está definido, pero es definible. Una definición adecuada sólo puede surgir en el transcurso de la propia investigación y para cada caso particular. La información anterior no constituye una proposición metodológica, aunque las implicaciones metodológicas son obvias. Su fundamentación es estrictamente epistemológica. En efecto, la afirmación allí contenida es anti empirista, en tanto niega que las características del sistema estén dadas y sean accesibles a la experiencia directa de cualquier "observador neutro" (García, 2006, p. 39).

A partir de la cita de Rolando García queremos expresar que la elección de exponer los referentes teóricos de la dramaturgia que luego da como resultado la puesta en escena de Lazos de sangre obedece a la intención de dar a conocer que con este trabajo de investigación-creación. Aquí haremos referencia a la definición que plantea la investigadora colombiana Sandra L. Daza Cuartas (2009: 92)

El proceso creador en el arte, por ser una práctica que se lleva a cabo desde el conocimiento técnico práctico, posibilita al ser humano reflexionar sobre sus propios procesos tanto internos, como externos, y así mismo propiciar en el sujeto una especie de reflejo del ser, de lo que es, de sus emociones y sus sentires, a través del objeto creado y de la reflexión constante sobre este .

El motivo de la misma es compartir que con este montaje alcanzamos la conciencia y la claridad de un modelo complejo de trabajo, que es el que vamos a describir a continuación. Lo que en su momento fuera una incipiente tendencia del uso de espacios no convencionales, hoy es una práctica habitual, que nos invita a reflexionar sobre los modos de experimentar otras poéticas que dejan al descubierto nuevas preguntas acerca de la dialéctica relación entre ficción y realidad.

También nos damos cuenta de un tema que aúna lo personal con lo artístico al percibir que mientras investigamos mediante la acción artística, la conciencia que investiga se va transformando al compás de aquello que investiga. Por lo tanto la investigación termina siendo una investigación sobre nosotros mismos.

Con el montaje de *Lazos de sangre* comenzamos haciéndonos las siguientes preguntas:

1. ¿Cuál es la dramaturgia que surge del diálogo entre el espacio y los textos teatrales de la tragedia clásica?
2. ¿Cuándo un espacio arquitectónico tiene las cualidades de configurarse en espacio escénico?

Por lo tanto, es nuestro deber contestar estas dos preguntas en el desarrollo de este trabajo, y así exponer las ideas con claridad para dar a conocer un trabajo de investigación.

Cuerpo del texto

1: Algunas preguntas para contestar

Es importante contestar algunas preguntas que se nos fueron presentando en nuestra investigación. Las desarrollamos brevemente para que se pueda entender con mayor claridad el contexto del trabajo que estamos desarrollando, ya que las mismas forman parte del cuerpo central de nuestra investigación. Las preguntas son las siguientes

- ¿Qué es una ciudad?
- ¿Qué es un espacio público?
- ¿Qué es un territorio?
- ¿Qué es una poética?

La historia del montaje teatral *Lazos de sangre*, llevado a cabo en el año 2013 nos plantea por primera vez unas preguntas cuya finalidad es la de aclarar los conceptos para poder intervenir poéticamente un espacio público. Podemos afirmar que allí comienza el darse cuenta de que no solamente estamos haciendo un montaje en un espacio no convencional, sino que estamos generando un modelo posible de intervención de espacios públicos que permita la continuidad de los estudios, nuestros y de otros, sosteniendo que el rasgo sobresaliente de la misma es la resultante de la relación entre la ficción escénica y la ciudad de Valparaíso.

Por eso es que traemos a Juliana Marcus cuando cita a Mario Margulis (2009: 87), al afirmar que

la ciudad “puede ser considerada expresión de la cultura y texto descifrable”; podemos leer la ciudad como si fuera un texto e interpretar las huellas de su construcción histórica y social en las calles, en las plazas, en los edificios, en la arquitectura y en las relaciones sociales entabladas en el territorio. Los capítulos de este libro analizan estas huellas como resultado de las luchas por la construcción del sentido presentes en la producción social del espacio urbano y su incidencia en los códigos culturales que orientan las múltiples maneras de leer, percibir y experimentar la ciudad. Se trata de luchas simbólicas por definir un orden espacial, por imponer modos de nominar el espacio y por prescribir ciertos (Marcus, 2017:19).

En ese entendido desarrollamos conceptos que nos interesa que se entiendan dado que los mismos conver-

gen en un mismo punto: el que ocupa la puesta en escena al situarse en un determinado espacio.

En primer lugar expondremos nuestro acuerdo con la definición de espacio público que Segovia y Oviedo (2002: 70) proponen:

Lo primero que vamos a hacer, antes de comenzar a desarrollar el tema es aclarar que entendemos nosotros por espacio público. Sabemos que es una definición amplia, por ello mismo queremos circunscribirla para poder así definir con mayor precisión, en relación a nuestro proyecto, cual es el espacio: La dinámica propia de la ciudad y los comportamientos de sus gentes pueden crear espacios públicos que jurídicamente no lo son, o que no estaban previstos como tales, abiertos o cerrados: puede ser una fábrica o un depósito abandonados, puede ser un espacio entre edificios. En todo caso, lo que define la naturaleza del espacio público es el uso y no el estatuto jurídico. El espacio público supone, pues, dominio público, uso social colectivo y diversidad de actividades. Se caracteriza físicamente por su accesibilidad, rasgo que lo hace ser un elemento de convergencia.

Con respecto al espacio urbano y su definición adherimos a la definición que propone Juliana Marcus (2017: 18)

El espacio urbano es un producto social, es decir, es el resultado de las acciones, las prácticas y las relaciones sociales en el territorio, pero a su vez es parte de ellas. En este sentido, el espacio es soporte, pero también es campo de acción. No hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales.

Los espacios públicos se constituirían, así como **territorios** de trabajo artístico, en los que el concepto de territorio correspondería según la definición del FOSIS²:

al espacio socio- geográfico apropiado por los vínculos e interacciones sociales que producen, reproducen o transforman un conjunto de actores que comparten condiciones de vida, recursos políticos, sociales, económicos y culturales, y factores contextuales que posibilitan o limitan sus posibilidades de desarrollo. Debido a ello, es que entendemos el territorio como un espacio en construcción y disputa, cuyos límites sociales y físicos se amplían o restringen en función de los proyectos colectivos y/o conflictos que los caracterizan en un momento determinado (FOSIS, 2014: 11).

Esta definición, desde nuestro punto de vista es doble vinculante, ya que atañe a la acción realizada por los dos grupos: los vecinos y su apropiación cotidiana, como así también la acción teatral y su apropiación temporal del mismo. La apropiación convierte el espacio en territorio para luego, mediante un diálogo de poéticas, convertirlo en espacio escénico. Para explicar mejor este concepto citaremos a Jorge Dubatti:

Toda poética debe ser comprendida en su compleja territorialidad, cada poética en su propia territorialidad singular. Toda poética teatral construye un territorio de subjetivación en coordenadas geográfico-histórico-culturales particulares, territorio dinámico en procesos de territorialización, desterritorialización y reterritorialización (Dubatti, 2020: 212).

Concebimos que una poética teatral en espacios públicos de la Región de Valparaíso, y esta es la principal hipótesis de nuestra investigación, se da a leer como un tejido de huellas en el que escribir-montar es rees-

² FOSIS (Sigla que identifica al Fondo de Solidaridad e Inversión Social). Ver <https://www.fosis.gob.cl>

cribir-remontar. De ese modo, la escritura escénica despliega una textualidad en la que la potencia de lo ya leído-hecho-experimentado en otros espacios, en la biblioteca de recursos y en los montajes anteriores entendidos como textos, retorna mediante un juego de transformaciones, de apropiaciones y reapropiaciones que otorga la experiencia cada vez que se acomete un nuevo montaje en el espacio público. Ese proceso de reescritura, de escritura de la huella, intertextual, se plasma, con la impronta de lo propio, mediante un montaje de citas.

2: Marco Teórico

Como creadores sabemos que ningún hecho o fenómeno de la realidad pueden acometerse sin la adecuada conceptualización. Cuando pensamos en una puesta en escena, en su dramaturgia, en su espacio, nos planteamos un problema, pero no lo hacemos en el vacío, sino que siempre partimos de algunas ideas, de informaciones previas, de algunos referentes teóricos y conceptuales, de la experiencia misma, por más que aun éstos no tengan todavía un carácter preciso y sistemático. Por lo tanto, el marco teórico tiene el propósito de dar a la puesta en escena un sistema coordinado y coherente de conceptos y proposiciones que permitan abordar el problema. Pero también sabemos que la teoría no es otra cosa que la realidad descrita con ideas y conceptos verbales y que por lo tanto son constructos de nuestra mente, pero no es la realidad misma. El que utilizamos para la confección de la dramaturgia textual y espacial se deriva de lo que podemos denominar nuestras opciones apriorísticas, es decir, de la teoría desde la cual interpretamos la realidad.

En el año 1996³ aprendemos a hablar de la “sistematización de lo subjetivo” en relación con los referentes teóricos utilizados. Ese nivel de conciencia sobre los materiales que se ponen en juego cuando decidimos encarar un proceso creativo se consolida con el paso de los años y las diferentes experiencias artísticas realizadas. Pero existe un momento en el cual se encuentra una base teórica que se condice con nuestra visión de la realidad y del arte. Por eso es por lo que importa aclarar cuál es el marco teórico que da como resultado una dramaturgia.

Esto nos lleva a adoptar una forma que rompiera con la estructura dramática convencional y que denominamos fragmento condensado. Para ello citamos el siguiente texto de Orestes Sandoval (2009: 169): “El fragmento significa deconstrucción de lo existente y, a la vez, reconstrucción a través de un nuevo modelo. Y esa reconstrucción, en tanto resultado de una apropiación creadora, productiva, significa un momento de utopía, o sea, de esperanza: El enfrentamiento con el texto fragmentario.”

Elaboramos una estética teatral orientada por la búsqueda de un teatro que se alejara del plano representacional y del texto dramático como mimesis de la realidad. Para lograr que el modo de percepción se des-

3 Año de ingreso al Magister en Dirección Teatral de la Universidad de Chile. Allí, el Maestro Abel Carrizo Muñoz nos habla por primera vez del concepto “sistematización de lo subjetivo” en sus clases de Estética.

plazara y producir así la visión simultánea, generadora de diversas perspectivas que reemplazaran a la sucesiva y lineal con la que trabajamos hasta el momento.

No es fácil alterar el orden de percepción vigente históricamente con el cual se trabaja artísticamente. Abandonarlo y establecer uno nuevo es una tarea compleja de la cual se logra salir cuando en un proceso de metamorfosis poética se encuentra una nueva forma de mirar el mismo objeto. Y eso se presenta cuando encontramos los referentes teóricos para la construcción de esta nueva manera de ejercer el teatro en tanto dramaturgia y montaje. En nuestro caso los referentes teóricos lo constituyen Heiner Müller y Deleuze y Guattari.

Heiner Müller es un referente fundamental desde su dramaturgia y también en los textos teóricos que se desprenden de sus escritos y las numerosas entrevistas otorgadas. Este autor aporta dos conceptos sobre dramaturgia que pasamos a referenciar:

La historia se desacelera para el individuo, subjetivamente. Pero objetivamente se acelera, y cada vez hay menos tiempo para intervenir, para cambiar algo. A eso se debe también que en la realidad no sea ya el tiempo de una dramaturgia discursiva [lineal y progresiva] de una exposición tranquila de estados de las cosas (Müller, 1996: 158).

Cuando escribo, experimento siempre la necesidad de cargar sobre la gente tantas cosas que al principio no sepan qué atender, y creo que esa es también la única posibilidad [...] Ahora es menester presentar simultáneamente tantos puntos como sea posible, de modo que la gente se vea obligada a elegir. Es decir, quizá ya no puedan en absoluto elegir, pero tienen que decidir rápidamente qué es lo primero con lo que van a cargar (En Riechmann, 1987: 221).

Esto nos permite darle al espectador diversas opciones en nuestro espectáculo para que se vea obligado a elegir una, teniendo ocho o diez simultáneas para escoger. Todas funcionando al mismo tiempo y además hablando sobre el mismo tema desde diferentes perspectivas. Apelando a la coherencia interna entre los textos, aunque externamente expongan diferentes ideas.

Los segundos desde la formulación de Rizoma, que a su vez es la introducción al volumen Mil Mesetas (1979). Rizoma funciona en ese libro como una introducción al tipo de pensamiento esquizoide, proponiendo un tipo de análisis opuesto a las jerarquizaciones, clasificaciones y ordenamientos propios del psicoanálisis occidental. De Rizoma tomamos dos principios: 1 y 2 principio de conexión y heterogeneidad y 5 y 6 principio de cartografía y calcomanía

Cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe ser. No es igual con respecto al árbol o a la raíz que fijan un punto, un orden [...] En un rizoma, a la inversa, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados a modos de codificación muy distintos (Deleuze-Guattari, 2009: 30).

El mapa es abierto, es conectable en todas sus dimensiones, desmontable, reversible, susceptible de recibir constantemente modificaciones [...] Se le puede dibujar en un muro, concebirlo como una obra de arte, construirlo como una acción política o como una meditación. Puede ser uno de los caracteres más importantes del rizoma, tener siempre múltiples entradas (Deleuze-Guattari, 2009: 42).

3: Dramaturgias

En este trabajo reflexionamos sobre ambas dramaturgias, y sobre las estrategias utilizadas para sus respectivas construcciones. También exponemos el criterio adoptado sobre la propuesta escénica, ya que la manera de poder percibir el espectáculo resultante es estar en el mismo tiempo-espacio que los actores, siguiendo las acciones que resultan de una determinada forma de accionar ocupando dramáticamente el espacio.

Comenzamos hablando sobre el concepto de texto que elegimos al momento de explicar nuestras decisiones. Trabajamos con la siguiente definición de Lorenzo Vilches:

El texto, como lugar de una producción e interpretación comunicativa es una "máquina semántico-pragmática que pide ser actualizada en un proceso interpretativo cuyas reglas de generación coinciden con las propias reglas de interpretación." (Eco, 1979) Bajo esta perspectiva unificada del concepto de texto las novelas, los programas de televisión, las informaciones periodísticas, las fotos y las pinturas pueden ser estudiadas como textos (Lotman, 1979, Calabrese 1980) (Vilches, 1984: 32).

Postular el concepto de texto como una máquina que articula con un contexto, y se convierte en una articulación dinámica y de relación constante. Este recurso amplía nuestra mirada sobre el trabajo, haciendo de un simple texto descriptivo un horizonte a desplegar en cual podemos rastrear la historia de estos textos, de su forma y de cómo esa forma genera a su vez un nuevo texto, susceptible de seguir siendo abierto.

¿Por qué hacemos esta referencia? Si bien se eligen tres textos teatrales escritos por otros autores (Eurípides-Shakespeare), el corpus antes mencionado también se completa con una instalación en cada vagón de tren, que podía ser vista independientemente de la puesta en escena, objetos (cuchillos), alimentos (carne asada), la presencia de un narrador que va contando sobre la presencia de los vagones de tren en ese espacio, como resultado de un accidente ferroviario de trágicas consecuencias por la gran cantidad de muertos y heridos.⁴ Estos también funcionan como textos.

4 El accidente ferroviario de Queronque es un hecho ocurrido en Chile el día 17 de febrero de 1986 en el sector de Queronque, ubicado entre las ciudades de Villa Alemana y Limache, en la comuna de Limache, Provincia de Marga de la Región de Valparaíso. Un tren expreso AES-16 acoplado con el AES-4 (con una formación total de cuatro coches) que viajaba desde la ciudad de Valparaíso hacia la Estación Mapocho de Santiago (Servicio n.º 705), chocó de frente con el automotor AES-9 Los Andes- Puerto (servicio n.º 602), que iba con sus dos vagones. Ambos transportaban cerca de 1.000 personas en total. Es considerado el peor accidente ferroviario que haya ocurrido en el país.



Imagen 1. *Lazos de sangre*- Tito Andrónico



Imagen 2. *Lazos de sangre* - Macbeth

Y deben entenderse más allá de los puros signos lingüísticos, la teoría lingüística textual (la textualidad que permite delimitar el texto), indicará su función (pragmática). Con esto intentamos que el texto contenga status comunicativo, como generador de interacción social. Lo que se pretende es que los espectadores puedan reconocer todos esos textos propuestos como un corpus a partir de la coherencia de la elección. Por otra parte y como una constante de nuestra producción artística: ¿Qué intentamos con la dramaturgia del texto? Dar a conocer que, de acuerdo con Umberto Eco (1984: 88-89) que:

El arte, más que conocer el mundo, produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede

muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte, refleja –a modo de semejanza, de metafóricización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad.

Esta definición dinámica grafica esa substancia que, a nuestro juicio, solo se hace presente por la combinación de elementos reales en el teatro, que detonan en el espectador la sensación de estar viendo la condición humana reflejada ante sí. La forma de la dramaturgia es una metáfora resultante de lo antes expuesto: *Lazos de sangre* es el resultado de un trabajo previo de dramaturgia de textos, del cual surgen cuatro palabras: *víctimas*, *olvido*, *sangre* y *violencia* que se sintetizan en una quinta: *crimen*. El crimen como hecho trágico se ubica en el lugar central de la dramaturgia realizada en base a los tres textos elegidos: *Medea*, *Macbeth* y *Tito Andrónico*. De ellos se seleccionan escenas que son montadas de acuerdo con una estructura de sentido interno otorgada por la visión del mundo como un lugar desquiciado, y que constituyen un universo criminal, ya sea por venganza, en el caso de *Medea* y *Tito Andrónico*, o por ambición en el caso de *Macbeth*.

3.1: Dramaturgia del texto

Nuestro deseo al momento de la construcción del texto dramático de *Lazos de sangre* es obtener una historia que presenta y representa nuestra forma de ver el teatro. Desde la selección de los diferentes textos, intentamos que no sea una mimesis de la realidad. Deconstruir la escritura teatral convencional a través de un texto que fuera una realidad en sí misma, propia e inmanente. Queremos hacerle preguntas a los textos.

Para Jacques Lassalle la traducción para el teatro y la enunciación teatral en particular son aspectos que llenan los huecos del texto fuente: “En todo texto del pasado hay puntos oscuros que se refieren a una realidad perdida. A veces, sólo la actividad del teatro puede ayudar a llenar los vacíos (Pavis, 1991: 49).

Esta realidad perdida de la que hablamos en la cita anterior son los avisos que vemos en varios sectores de los textos clásicos elegidos. Nos parece que si bien la venganza, el despecho por el abandono masculino, las alianzas con el poder, son temas posibles, también existen otros que queremos indagar. La intención es no poner textos en escena de manera mimética, sino el sustrato de los mismos. Explorar la cercanía física con el espectador para que construya su propio espectáculo.



Imagen 3. Lazos de sangre – Medea

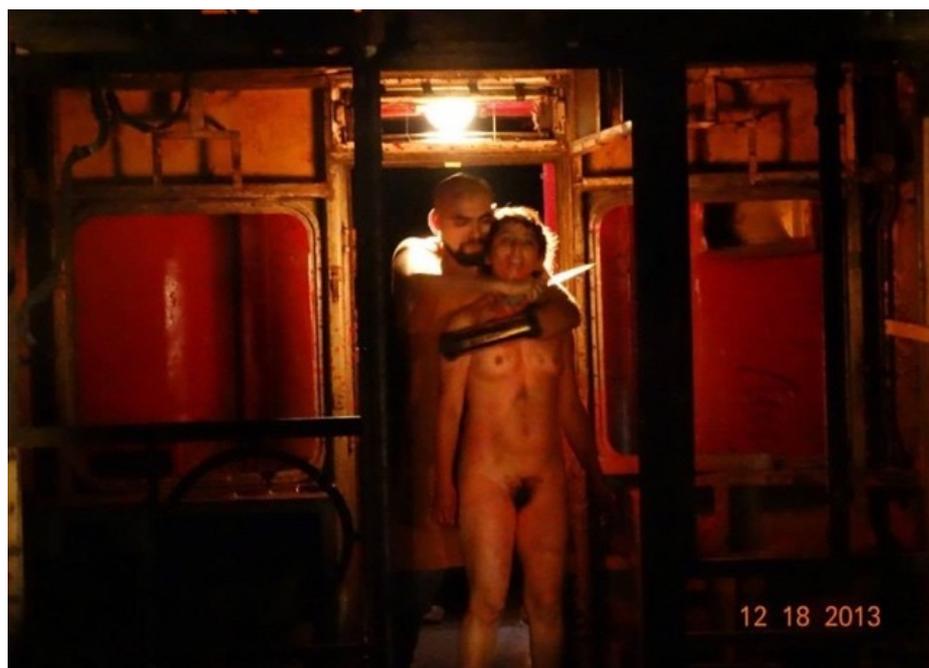


Imagen 4. Lazos de sangre – Tito Andrónico

Por lo tanto no guiamos su mirada a través de una historia, sino a través de una atmósfera que se construye con fragmentos simultáneos de textos y situaciones que impiden la construcción de un relato lógicamente coherente. Si eludimos el pensamiento, la idea y una concepción lineal de la historia que contenga un comienzo un desarrollo y un desenlace, es porque creemos en la deconstrucción del teatro del esclarecimiento que se cree en posesión de saber suficiente como para ofrecer al público respuestas acabadas en vez de cuestiones abiertas. Transformar los textos de origen escrito en un montaje teatral constituye ade-

más del trabajo sobre un texto no dramático, la inclusión de los distintos lenguajes (textos) escénicos que empleamos para lograr el objetivo: La intención es no poner textos en escena, sino el sustrato de los mismos.

Por lo tanto, la elegimos la forma rapsódica, que nos permite expresar los alcances de este estado del drama en mutación. Tomamos la expresión del dramaturgo francés Jean-Pierre Sarrazac (2009: 6-7):

El devenir rapsódico del teatro aparece entonces como la respuesta apropiada a este estallido del mundo. El montaje de las formas, de los tonos, todo este trabajo fragmentario de deconstrucción-reconstrucción (descoser-recoser) de las formas teatrales, parateatrales (diálogo filosófico, de manera especial) y extrateatrales (novela, novela breve, ensayo, escritura epistolar, diario, relato de vida...) que ponen en práctica escritores tan diferentes como Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participa de una intensa rapsodización de las escrituras teatrales.

Sarrazac ve en la forma rapsódica una forma de desarrollarse del drama contemporáneo. Una forma posible de expansión del drama actual está inspirado, en el plano de la dramaturgia, por los conceptos de rizo- ma y de fragmento que desarrollamos *ut supra*, propuestos por Deleuze, Guattari y Heiner Müller. Nos permite construir un texto dramático que va cosiendo y descosiendo formas, permitiendo así la digresión, la fuga de la linealidad.

Todos los textos coexisten en el espacio y en el tiempo sin conectarse directamente unos con otra. El carácter abierto y fragmentado de los mismos, permite muchas lecturas, además de la posibilidad de un planteo libre para la puesta en escena, a la manera de la estructura narrativa de los sueños, la falta de solución de continuidad, la anulación de los nexos causales. La diferencia es que el tema del crimen nos lleva lentamente a la estructura de la pesadilla que también es un sueño, pero de carácter angustiante.

El resultado es el cruce y combinación de varios textos, considerados como un “objeto previo”, son tratados como material bruto, para generar una acumulación de ideas, que entra en diálogo con la realidad anterior del actor y del escenario, hasta que se arraiga en ellos y de ellos surge el “nuevo texto”, el que termina diciendo el actor en la escena.

En el texto dramático dejamos de lado todo tipo de didascalias, quedando en libertad cada actor para encontrar los movimientos-ritmos-presencia y la ausencia de los personajes. Encontrar su propia musicalidad. Su texto dramático. Su propia estética de la multiplicidad.

3.2: Dramaturgia del espacio

En la poética del espacio intervienen el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, la luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, tiempos y el uso de los planos y composiciones. El espacio se lee, genera ideas y emociones. Un cuerpo en un lugar, un objeto en otro plano, una música, una gotera, gansos que corren por el espacio, etc. etc., van constituyendo la poética del espacio elaborada para un texto (Fumey, 2001, p.76).

Generar un acontecimiento teatral en un espacio que no está pensado para contenerlo, eso es lo que motiva, como profesor de la cátedra de actuación de la carrera de teatro de la UPLA y director teatral, para realizar las muestras finales con los alumnos de tercer año en distintos escenarios naturales. En tercer año de Actuación, que se cursa en el segundo semestre, se trabaja en torno al género de la tragedia. A principio de semestre se les ofrece a los alumnos una serie de textos que sirven para el entrenamiento de la técnica de la tragedia. Una vez adquirida la misma, se trabaja sobre la elección de un texto o textos, que no hayan sido trabajados en la etapa de adquisición de la técnica, para ser puestos en escena. Ese año, en conjunto con los textos dramáticos, se les propone a los alumnos trabajar a partir del concepto de *Site-specific art*, o arte del sitio específico, concepto que se refiere a creaciones artísticas realizadas especialmente para un determinado lugar. *Site-specific art* se refiere a creaciones artísticas realizadas especialmente para un determinado lugar. Puede manifestarse en pintura, escultura, teatro, música, danza, performance, etc. La obra de arte cobra sentido en ese sitio específico pues ha sido creada para ese particular contexto. En el *site-specific art* la obra y su contexto son inseparables, no tienen identidad propia por separado. Si en una exposición ambiental, la obra es figura en el fondo del ambiente, en estas modalidades, obra y contexto, figura y fondo son indisolubles, de manera que el conjunto es una nueva entidad que puede ser figura en otro fondo que los abarque.

En 1904, la estación se complementó con la construcción de una maestranza de la Empresa de Ferrocarriles del Estado, que permitiría realizar las reparaciones requeridas para un buen funcionamiento de este servicio. La Maestranza Barón tuvo gran importancia en la época de auge del ferrocarril, pues en ella, además de la reparación de locomotoras y vagones, se fabricaron vagones, que incluso llegaron a exportarse. Asimismo, la maestranza constituyó una importante fuente de trabajo para los habitantes del puerto por décadas.⁵

Fue así como en la búsqueda de ese sitio específico se llega a la Tornamesa Barón. La casa de máquinas Ferrocarriles Barón, el 5 de noviembre de 1986 es declarada Monumento Histórico. Los viejos galpones de la Maestranza y la antigua tornamesa del ferrocarril de la Estación Barón se declaran Zona Típica de Protección. También se incluye a toda la zona que fuera el extenso complejo ferroviario de la Estación Barón, ubicada en la entrada vial a Valparaíso, pues allí se intersectan las Avenidas España, Argentina y Errázuriz.

La antigua tornamesa, está levantada en lo que fue el Fuerte Andes edificado en 1886. Las proyecciones de esta área son el ser parte de un gran Parque Costero junto al Parque Juan de Saavedra. Un espacio que, en ese año ocupa un lugar especial en los criterios urbanos de la ciudadanía porteña, debido a su alto valor patrimonial y a la incertidumbre de su destino en ese año, a partir de la inminente construcción del proyecto Mall Puerto Barón, que en año 2017 es desechada.

El año 2013 trabaja con este método de creación después de poner de manifiesto los conceptos que están latentes en montajes anteriores, y que a su vez funcionan como detonadores del hecho creativo. La puesta en escena cobra sentido en ese sitio específico, pues se realiza para ese particular contexto, para

⁵<https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/viejos-galpones-maestranza-antigua-tornamesa-ferrocarril>

comunicar ciertas ideas, y a partir de las mismas, generar una dramaturgia textual y espacial que se adecúe a ese espacio.

La experiencia de trabajar en este espacio es la resultante del diálogo poético entre el material dramático y el espacio circundante. Trabajando en la construcción de los conectores espaciales entre una fila de vagones y otra, los comentarios, a menudo resultan de la comparación entre nuestra situación y la del personaje Jonás, del relato bíblico, dentro del vientre de la Ballena. El espacio es monumental.

Compuesto por dos galpones de inmensas dimensiones en una de las alas se encuentran cinco vagones, que producto de un trágico choque ferroviario, se depositan ahí. Se escoge ese lugar para hacer el examen. Nuestro interés por trabajar con los alumnos en espacios no convencionales proviene de plantearnos generar en ellos el grado de autonomía artística posible como objetivo de ese semestre. El espacio no convencional desafía al actor a seguir sosteniendo la situación dramática original de la obra, pero en un espacio que le es, por momentos, totalmente adverso, y que sin embargo tiene que volverlo propio y seguir contando la historia.

4: Frotación de materiales

Cuando lo real y la ficción se encuentran se genera la producción de un nuevo campo en la puesta en escena de clásicos en espacios públicos de Valparaíso. Partimos de pensar que el espacio va siendo producido porque, al menos para nosotros, el espacio es históricamente producido, es que buscamos un espacio real, no escenográfico y le comenzamos a hacer preguntas:

- ¿Qué pasa cuando la ficción entra ahí?
- ¿La ficción se vuelve más real, o el espacio se ficcionaliza?

Si ponemos una carga excesiva de ficción, podemos terminar anulando el espacio real, pero si ponemos poca carga de ficción, la realidad se vuelve más interesante. Por lo tanto, combinar la retórica del exceso que plantea la filosofía de la tragedia cuando se cruza con los espacios públicos monumentales es un trabajo que nos pone a lidiar con los equilibrios entre lo ficcional (la situación dramática) y lo real (el espacio circundante). Empezar a pensar ficciones para un espacio distinto y a su vez ese espacio interviene de alguna forma en la ficción. La relación espacio público-espacio privado conviviendo al mismo tiempo en la puesta en escena. Cuando se trabaja en espacios no convencionales, se trabaja la performance (lo impredecible) Lo que no puedes controlar del ambiente. Por o tanto el trabajo del actor tampoco es convencional, ya que los actores no tienen un solo frente. Tienen que estar preparados para no solamente actuar su escena, sino la situación general. Y al resultar elegidas dramáticamente escenas privadas que transcurren en espacios públicos, se modifica la poética de la actuación porque se juega con la cercanía y la proximidad del público.

Conclusiones

Son pocos los ejercicios de conceptualización, sistematización y análisis sobre los procesos creativos, y aún menos de forma rigurosa. Estamos seguros de que la publicación de este material contribuirá al desarrollo de iniciativas académicas de orden artístico que dinamicen los procesos y se articulen en la búsqueda y fortalecimiento de la interdisciplinariedad dentro del campo de la investigación.

Este resultado, provisorio, pero que expresa sin dudar el producto de una reflexión realizada sobre el proceso de creación de las dramaturgias de *Lazos de sangre*, pretende resaltar también la extraña sensación de no poder escribir todo lo pensado o imaginado.

Quizá la dificultad para dirimir esta cuestión resida principalmente en los términos conceptuales de las disciplinas teóricas. Las diferentes propuestas artísticas, en cambio, construyen un ámbito de tematización desde el cual toda la problemática puede ser pensada mediante nociones de un alto grado de imprecisión que aseguran, por ello, la transmisibilidad de contenidos originales.

Expresar por escrito la complejidad de lo que sucede en el escenario, en un presente en el cual se están emitiendo varios estímulos a la vez, no resulta sencillo. La falta de certeza es lo que está presente en el tiempo de escritura y reflexión. Sin embargo, creemos que este ejercicio de segmentación de una parte del proceso nos permite aclarar los conceptos y trabajar sobre una base sólida a la hora de las elecciones artísticas.

La teoría explica algunos aspectos de nuestra realidad, pero no logra explicar, a veces, nuestras sensaciones más profundas sobre los temas que nos conmueven como creadores. Por fortuna el arte, y más específicamente el teatro, nos permite pensar con el corazón, y de manera imprecisa pero certera, sobre estos temas.

Bibliografía

Daza Cuartas, S. L. (2009). "Investigación- creación un acercamiento a la investigación en las artes". *Horizonte Pedagógico*. Volumen 11, Número 1, pp. 87-92.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, España: Editorial Pretextos.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona, España: Gedisa Editorial.

Dubatti, J. (2019). El teatro como acontecimiento. Recuperado de <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2019/02/01/jorge-dubatti-el-teatro-como-acontecimiento/>

Eco, U. (1984). *Obra abierta*, Barcelona, España: Editorial Ariel.

- Fumey, R. (2001). *Poética: la dramaturgia del Espacio, Ramón Griffero: Director y dramaturgo*, Respuestas a un cuestionario de Rocío Fumey, recuperado de <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0046715.pdf>
- García, R. (2006). *Sistemas complejos*, Barcelona, España: GEDISA editorial.
- Kartun, M. (2006). *Escritos (1975-2005)*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Marcus, J. (2017). *Ciudad viva: Disputas por la producción sociocultural del espacio urbano en la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Argentina: Editorial TESEO.
- Müller, H. (1996). "La máquina Hamlet", en *Teatro escogido 1* (Edición de Jorge Riechmann, colección Drama número 3). Madrid: Editorial Primer Acto.
- Müller, H. (1996). *Germania: muerte en Berlín y otros textos*. Navarra, España: Argitaletxe Hiru.
- Pavis, P. (1991). "Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno". En Scolnicov y Holland (Comp.) *La obra de teatro fuera de contexto*. México: Siglo XXI.
- Riechmann, J. (Trad.) (1987) "Errores reunidos", *Primer Acto*, no 221. Madrid, España. En Moncada L. M. y Chias E. (Antologadores) *El Drama Ausente: Manifiestos, textos de fundación y pronunciamientos* (pp. 85-90) Ciudad de México, Anónimo Drama Ediciones/ Centro Cultural Helénico, 2005.
- Sandoval, O. (2009). *Heiner Müller: textos para el teatro*. La Habana, Cuba: Alarcos.
- Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir, apostilla a l'avenir du drame*, Traducción: Víctor Viviescas, México: Paso de Gato.
- Soychile.cl. (2020) Entregan Parque Juan de Saavedra tras obras para mitigar efectos de marejadas. Recuperado de <https://www.soychile.cl/Valparaiso/Sociedad/2020/12/17/686275/FOTOS-Entregan-Parque-Juan-de-Saavedra-tras-obras-para-mitigar-efectos-de-marejadas.aspx>
- The Clinic Online (2013). Para no olvidar: Queronque, la tragedia ferroviaria más grave de la historia del ferrocarril chileno. Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2013/07/25/para-no-olvidar-queronque-la-tragedia-ferroviaria-mas-grave-de-la-historia-del-ferrocarril-chileno/>
- Valenzuela, T. (2017). Rechazo a Mall Plaza Barón: ¿Qué hacer en el borde costero de Valparaíso? Recuperado de <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2017/12/30/889287/Rechazo-a-Mall-Plaza-Baron-Que-hacer-con-el-borde-costero.html>
- Viejos galpones de la maestranza y antigua tornamesa del ferrocarril*. (s/f). Gob.cl. Recuperado el 15 de abril de 2021, de <https://www.monumentos.gob.cl/monumentos/monumentos-historicos/viejos-galpones-maestranza-antigua-tornamesa-ferrocarril>
- Vilches, L. (1984). *La lectura de la imagen*. Barcelona, España: Paidós.