

EL DEVENIR EN LA AUTONOMIA DE LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS
EL ARTE ESCENICO CONTEMPORANEO, VISTO A LA LUZ DE LA FILOSOFIA
DELEUZIANA

BRAULIO MANTILLA MEZA

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA
2014

EL DEVENIR EN LA AUTONOMIA DE LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS
EL ARTE ESCENICO CONTEMPORANEO, VISTO A LA LUZ DE LA FILOSOFIA
DELEUZIANA

BRAULIO MANTILLA MEZA

TRABAJO DE GRADO PRESENTAR COMO REQUISITO PARA OPTAR EL
TÍTULO DE FILÓSOFO

DIRECTOR

PhD. JORGE FRANCISCO MALDONADO

UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE FILOSOFÍA
BUCARAMANGA

2014

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
1. PERCEPTOS, AFECTOS Y CONCEPTOS	10
1.1 ARTE, LEVEDAD Y ESTETICA.....	14
1.1.1. El mito: Perseo y la Medusa.	15
1.2 LOGICA DE LA SENSACION	19
2.EL ARTE ESCENICO CONTEMPORANEO Y LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS.....	22
2.1. DRAMATURGIA CONTEMPORANEA.....	24
2.2 LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS	28
3. EL DEVENIR EN LA AUTONOMIA DE LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS.....	35
4. CONCLUSIONES	50
BIBLIOGRAFÍA.....	52

RESUMEN

TITULO:

EL DEVENIR EN LA AUTONOMIA DE LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS. *

AUTOR:

BRAULIO MANTILLA MEZA. **

PALABRAS CLAVES:

DEVENIR, AUTONOMIA, FRONTERAS, AFECTOS, CARNISMO, LEVEDAD, FUGA.

DESCRIPCIÓN:

Los nuevos formatos de expresión escénica: “*Dramaturgia de las Fronteras*”, desbordan sus componentes tradicionales asumiendo elementos interdisciplinarios (entre otros aspectos). Al igual que la manifestación artística en general se hace Autónoma en la medida en que al constituirse en *Monumentalidad* se independiza de su autor, época y demás. Así mismo el *Devenir*, visto desde los conceptos artísticos de Deleuze opera como su “aliento” de una manera determinante, constituyendo desde los “*Espacios de Sensación*” o campos emotivos cotidianos otros niveles que este autor clasifica como Perceptos y Afectos, principalmente.

Para clarificar y ampliar la noción de Arte y sus aspectos estéticos, tomamos la noción de Levedad de Italo Calvino. Así mismo el análisis que hace Deleuze sobre el oficio pictórico, denominado “Pintar antes de pintar”, destacando el empleo del “*Azar Manipulable*”, como condición o métodos para que se produzca Arte. De tal manera que la comparación de estas nociones nos sirve para apreciar el sentido que asume el *Devenir* en la manifestación artística y específicamente en la *Dramaturgia de las Fronteras*, de las cuales el dramaturgo Sanchís Sinisterra es su mayor exponente.

Es así como podemos despejar la pregunta implícita en el planteamiento: ¿cómo opera el Devenir en la Autonomía de la dramaturgia de las Fronteras? Cuando la aplicamos en la observación de dos obras destacadas: “La Vorágine”, puesta en escena por la agrupación nacional Teatro Tierra y la obra “El Esqueleto de la Ballena”, puesta en escena por la agrupación danesa Odín Theater. Esta observación se hace mucho más clara, contextualizada en la estructura analítica que le da Deleuze a la noción de arte en donde sus componente encajan en una arquitectura del *carnismo*, *Fugas* y con ellos *Desterritorializaciones*, pudiendo “liberar la vida que se encuentra cautiva”.

* Proyecto de Grado

** Facultad De Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: JORGE FRANCISCO MALDONADO

ABSTRACT

TITLE:

BECOMING THE AUTONOMY OF THE DRAMA OF THE BORDER

AUTHOR:

BRAULIO MANTILLA MEZA**

KEYWORDS:

DEVENIR, AUTONOMY, BORDERS, AFFECTS, CARNISMO, LIGHTNESS, LEAK.

DESCRIPTION:

New formats of theatrical expression: "Playwriting Borders", assuming components are beyond their traditional disciplinary elements (among other things). Like the art form in general makes autonomous to the extent that by becoming Monumentality is independent of its author, time and so on. Also Becoming seen from the artistic concepts of Deleuze operates as its "breath" in a decisive manner, being from the "Spaces of sensation" or other fields everyday emotional levels that the author classified as percepts and Affections, mainly.

To clarify and expand the notion of art and its aesthetic aspects, we take the notion of Lightness by Italo Calvino. Likewise Deleuze's analysis of pictorial craft, called "Painting before painting," highlighting the use of "Random Handleable" as a condition or methods to occur Art. Thus the comparison of these notions helps us appreciate the sense that it assumes Becoming the art form and specifically in Playwriting Borders, of which the playwright Sanchis Sinisterra is its greatest exponent.

This is how we can solve the question implicit in the approach: How Becoming operates in Autonomy drama Borders? When applied to the observation of two major works: "The Vortex", staged by the National Theatre grouping Earth and the play "The Skeleton of the Whale," staged by the Danish group Odin Theater. This observation becomes much clearer, contextualized in the analytical structure that Deleuze gives to the notion of art in which its components fit into an architecture of carnismo, Leaks and deterritorializations them, being able to "liberate the captive life is"

* Grade Project.

** Faculty of Human Sciences. Philosophy School. Director: JORGE FRANCISCO MALDONADO

INTRODUCCIÓN

Si tenemos en cuenta que una de las más importantes búsquedas y postulados del Arte es la continua renovación y resemantización de la connotación humana, cultural y social, podemos sin mucho esfuerzo darnos cuenta de los constantes cambios y transformaciones a los que se pueden ver sometidos no solo dichas definiciones, intuiciones y demás, sino también las mismas formas expresivas, que a lo largo de la historia de las civilizaciones, nos ha presentado modelos que corresponden a sus épocas. De la misma manera (lo que podemos llamar sin gran profundidad como) la autoconciencia, con mayor énfasis gesta transformación (al punto del límite), pudiendo mutar de una manera definitiva en cuanto forma expresivas y sentido constitutivo. Por ello el arte escénico que parte de la tragedia, se transforma a lo largo de un escabroso proceso, hasta mutar finalmente en una de sus más disímiles ramificaciones, constituida por la *Dramaturgia de las Fronteras*.

Es por esto que la búsqueda del presente análisis, es aplicar los conceptos Deleuzianos sobre la teoría artística, asumidos en lo que él denomina *Perceptos y Afectos*, expuestos en el capítulo siete (7) de su libro "Que es la filosofía", a las llamadas Artes Escénicas, que se asumen desde las nuevas dramaturgias, en un ámbito mucho más amplio y novedoso, que incluye desde el performance, hasta las propuestas más disímiles, que bien pudiéramos catalogar de especulativas y arbitrarias, por romper con los cánones clásicos aristotélicos, a los cuales no nos referiremos sino lo estrictamente necesario. No solo por la extensión que ya se le ha dedicado a la tragedia en numerosos trabajos, sino por propiciar mayor atención a la manifestación contemporánea e intentar hacer clarificación de lo que se ha denominado la *dramaturgia de las fronteras*.

Para cumplir nuestra meta revisaremos los conceptos Deleuzianos sobre el arte, ya mencionados, para posteriormente acercarnos a través de la mirada sobre la levedad (como estética) que hace *Ítalo Calvino*. Así mismo haremos referencia al planteamiento que hace Deleuze sobre Francis Bacon, asumiendo un tema similar al de Calvino denominado “Pintar antes de pintar”, ya que este planteamiento nos permitirá fortalecer desde otra esfera, la mirada estética como *levedad* o “vacuidad” si se quiere. Y para clarificar la materia sobre la que nos vamos a mover, despejaremos la definición “*Dramaturgia de las Fronteras*”. Finalmente, teniendo claro los términos con los que vamos a trabajar, asumiremos la Aplicación de las teorías Deleuzianas a las artes escénicas contemporáneas con el enfoque propuesto en la vertiente denominada “*Dramaturgia de las Fronteras*”

Nos queda entonces planteada a manera de problematización el cuestionamiento implícito: ¿Cómo, de qué manera se cumple la teorización de Gilles Deleuze sobre el Arte, asumidas como el Devenir en la Autonomía de la Dramaturgia de las Fronteras? Por lo tanto de una manera progresiva, despejando los términos con los que vamos a trabajar, así como enmarcados en los planteamientos Deleuzianos desde un inicio, nos enfocaremos en esta revisión que nos permitirá no solo actualizar la mirada sobre el arte escénico, sino llevar a efecto la apreciación de sus vinculantes analíticos.

1. PERCEPTOS, AFECTOS Y CONCEPTOS

El tratamiento que Deleuze le da a la manifestación artística, parte de su visión de estética (aunque él no se refiera específicamente a este término). Dicha manifestación asume su propia Independencia, en la medida en que sus elementos constitutivos son considerados por lo general como elementos emotivos de la expresión humana. Él mismo los cataloga como “*bloque de sensaciones*” ya en la instancia del arte, pues en el momento mismo en que se convierten en arte, dejan de ser una manifestación humana, desbordando sus elementos en una acción “sobrehumana” para pasar a representar elementos constitutivos autónomos de la manifestación artística, en un *plano de composición*, conformado ya no por percepciones (sensibles, fácticas) sino por *Perceptos* y ya no por afecciones (emocionales), sino por *Afectos*.

De tal manera que la conformación de la obra de arte se convierte en *Monumento*. Aunque no celebra nada, solo alberga la mayor de las esencialidades de la acción humana, al trascender sus elementos cotidianos, humanos, inmediatos, en objetos trascendentes, en acciones y actos de una determinación muy elevada y “actualizada”. Por tanto podemos decir que el ejercicio de la manifestación artística se eleva como hecho determinante cuando asume el papel en la fluidez de la expresión más profunda.

Es por esto que se presenta la mayor de las manifestaciones de *vida*, conservándose su actividad en la manifestación artística, que la libera del cotidiano que es donde se halla “cautiva”, dando paso a los *Perceptos* y *Afectos*. De tal manera que la sensación como producto motor esencial en la elaboración de esta transformación, que aunque esté expuesta en materiales, palabras, movimientos, escritos, sonidos o textos (básicamente), lo que está expresando ante todo son sensaciones que se elevan a la categoría de *Monumentos* a partir

de los “*compuesto de sensaciones*” resultados del *Devenir* en un tornado de vibración, fundada en la fabulación.

Es entonces en esta perspectiva que Deleuze percibe, por decirlo así, una interrelación constante, permanente e inherente de los ejercicios que se dictaminan a lo largo de las actividades humanas, haciendo parte de raicillas que se entrecruzan infinitamente, a las cuales él ha llamado en otras instancias *Rizomas*; que son un intrincado sistemas de fibrillas que interconecta la multiplicidad de todo lo existente, pensado, sentido y por venir, en una gran “univocidad” ordenada y consecuente, en el que los tiempos y los espacios se suscriben bajo el fluir permanente e inmanente. He ahí el *Devenir*.

De tal manera que estando un poco habituados a la terminología Deleuziana, e intentando acercarnos a su discurso en aras de una mayor explicitud, podemos hacer ver cómo nos suscribimos en el devenir niño cuando jugamos, o el devenir animal cuando entablamos relaciones físicas mucho más ricas, plurales y diversas con determinados espacios, objetos o demás; o asumimos el devenir paisaje cuando emprendemos la dimensión, la distancia. Sin embargo el Arte se efectúa, habita, se realiza en una zona de Indeterminación, en la cual no se puede establecer con plenitud hasta donde llega la fuente, el origen, si es que lo hay, o en qué estado se encuentra su componente expresivo o material, pues bien pudiera estar establecido en un devenir animal, paisaje, paseo u objeto...

Así mismo en estas indeterminaciones el arte no establece organigramas, más bien libera, desmonta, escapa: “el arte no tiene opinión, el arte desmonta la organización triple de percepciones, afecciones y opiniones y las sustituye por el monumento compuesto de *perceptos y afectos*, en bloque de sensaciones que hacen las veces de lenguaje”¹ Es más bien un fluir liberador, un fulminante que se encuentra en medio de la fluidez, pero que tiene diferentes comportamientos,

¹ Deleuze Gilles. “Que es la Filosofía”. Edit. Anagrama. Madrid. 2005. Pág. 177

mediados por lo que hemos venido llamando Devenir. Aunque hay dos tipos de devenir (principalmente, entendemos, puesto que estamos hablando de indeterminación), uno es el conceptual y otro es el sensible.

A este tema o término nos gustaría referirnos con detenimiento, puesto que se puede considerar lo más importante de la propuesta Deleuziana, en cuanto se refiere al arte, o por lo menos en esta temática, en este libro y capítulo en estudio. Es así pues estamos hablando del fulminante y del motor que genera, que provoca las elaboraciones artísticas, que son puntos de fuga en la estaticidad del mundo. Hecho que veremos más adelante relacionado (o por lo menos nosotros lo relacionamos) con la *levedad* estudiada por Calvino.

Por lo tanto podemos ver un *Devenir Conceptual* y un *Devenir Sensible*, que bien vale la pena explicitar por la importancia que ello tiene para nuestra posterior aplicación a las Artes Escénicas o al conjunto de acciones expresivas que vamos a catalogar aquí como artes escénicas, que bien pueden ser otras, pero que en esta apreciación las vamos a catalogar en esta gama de posibilidades. Entonces el Devenir Sensible o estético, “es el acto a través del cual alguien o algo incesantemente se vuelve otro sin dejar de ser lo que es;”² siendo entonces la *Alteridad* su materia de expresión. Tendencia de gran pertinencia para el arte, pues como todos sabemos, es precisamente en su capacidad transformadora y sobre todo autotransformadora donde estriba una de sus característica más sobresalientes, en medio de una marcada vulnerabilidad como causa de su Indeterminación, que es lo que le da al arte tanto su potencialidad, como su potenciación. Pero con una característica especial que consiste en no dejar de ser Sí misma. Operación que podemos comparar, acercar o relacionar con Bachelard, si se quiere, con la mirada sobre la *Muerte del Agua* en donde las cosas cambian y mueren constantemente, en ese cambio, de una manera “*horizontal*,” pero sin cambiar tanto para dejar de existir o ser sí misma. Constituyen ciertos estados de

² Deleuze Gilles. Que es la Filosofía. Edit. Anagrama. Madrid. 2005. Pág. 179

muerdes y nacimientos constantes, pero fragmentadas, que a diferencian de la “*muerte del fuego*”, que es la “*muerte vertical*” o muerte definitiva, pudiendo relacionar con un cambio en donde sí se deja de ser Sí mismo.

Y la otra variante es el Devenir Conceptual: “acto a través del cual el propio acontecimiento común burla lo que es. Es la Heterogeneidad en forma absoluta su materia de expresión”. Elementos que bien podemos ubicar en Deleuze como “*Funtores*”, que son la extracción, por decirlo así, de las funciones intelectivas de los conceptos, con una orientación un poco más científica. Este hecho de participación es la disección, la separación.

Separar en una clarificación muy concreta que pone sus límites determinantes sin relacionar los elementos, potencialidades y funciones de una determinada operación, objeto, sujeto e individualidad. No hay *univocidad* si se quiere, sino más bien *equivocidad*, si lo planteamos desde Beuchot. Una *obsesión* acentuada donde no somos capaces de aceptar lo otro, por tener un apego exagerado a lo individual. Hecho que nos aísla de la *histeria* como el temor de acercarnos a nosotros y preferir la identificación fuera. Según el pensador colombiano Zuleta: “el histérico hace el movimiento contrario. Es un conciliador extraordinario, ve semejanzas en donde los demás suelen ver diferencias más radicales, mientras que el *obsesivo* en cualquier detallito, ve una diferencia abismal e insuperable”³. Pero en donde opera este *Devenir* es un *estado de composición* al que nos podemos referir medianamente, puesto que hay subtemas que hacen más amplio el espectro de análisis, pero que no podemos abarcar, por lo que nos referiremos a la conformación de los *Planos*. Puesto que es en la estructura, se puede afirmar, en donde se ejecuta el ejercicio estético del *devenir*, que es el que nos interesa en esta temática. Los Planos constituyen el espectro ordenado, ensamblado donde ejecuta la presencia, la existencia, conformando “marcos autónomos” asumiendo,

³ ZULETA, Estanislao. “*Arte y Filosofía*”. Editorial. Percepción. Medellín. 1986. Pág. 224.

abordando un todo nuestro, “que constituye el *carlismo* de la casa”⁴; planos que se ensamblan como piso, pared, ventana, techo, constituidos sobre todo por *Bloques de Sensaciones*, como universo.

Así que en estos *planos de sensación*, en estas construcciones del *carlismo*, de la *casa*, es donde se constituye con la ayuda del *devenir*, la manifestación artística que logra *desterritorializar* las más debidas expresiones a un *plano de composición*. Entrelaza los diversos contrapuntos que constituyen los entrecruces, las conexiones, que plantea la conjugación constante y diversa de la casa y el universo. Da paso a la arquitectura que conforman los *marcos de orientación* en *Sistemas de Compuestos*, de *puntos y contrapuntos*, que a su vez son atravesados por *líneas de fuga* que abren los *marcos* hacia el universo, partiendo de “*la casa territorio a la ciudad cosmos*”.

Por lo tanto las relaciones que suscita el medio natural, histórico y social en donde se desenvuelve el *sistema de opinión* con las percepciones y afecciones, son *desterritorializadas* en el *plano de composición* que ha sido presentado en *marcos encajados o lienzos de pared*, que por medio del *devenir estético* son transformados en *perceptos* y *afectos* en una *demarcación*, generada por *planos de composición*, llevando lo finito a un contexto infinito, para así generar los monumentos en un pensamiento como *Heterogénesis*.

1.1. ARTE, LEVEDAD Y ESTETICA

Habiendo entonces expuesto la visión de Deleuze sobre la acción del *Devenir estético*, en el que se rebasa las percepciones y las afecciones, conformando los *Perceptos* y los *Afectos*, emprenderemos una mirada a un elemento esencial en la determinación del arte como manifestación de la estética, el cual es la *Levedad*,

⁴ DELEUZE, Gilles. “¿Qué es la filosofía?” Editorial Paidós. Barcelona. 2005. Pág.

vista e interpretada por *Ítalo Calvino* en su obra “Seis propuesta para el nuevo milenio”, puesto que esta visión nos va a dar sustento a la reflexión de las nuevas manifestaciones artísticas en la escena, o lo que se ha denominado por algunas corrientes como la *Dramaturgia de las Fronteras*, para situarnos en el estudio sobre el ejercicio artístico contemporáneo de la escena.

Calvino se preocupa en este trabajo por la *Levedad*, como elemento determinante para concebir o asumir el milenio que estamos ya emprendiendo. El no se preocupa directamente por las artes escénicas, ni tampoco de una manera directa y enfática en el arte, sino estudia la importancia de la *levedad*, la cual es propia de las artes. Análisis que queremos aprovechar para estudiar los aspectos que constituyen la manifestación artística, cualquiera que sea, y que en este caso nos sirve para apreciar el arte escénico, el cual no queremos reducir al *teatro* y menos en los conceptos dramáticos *aristotélicos*, pudiendo observar cómo es posible otro tipo de expresiones en la escena de índole más libres, que no tienen que servirle a formulas o formatos que tuvieron un importante desarrollo, evolución y exploración, pero que ni niega, ni afirma otras posiciones u otras posibilidades expresivas más abiertas y contemporáneas.

Calvino para explicar su visión de la levedad toma como punto de análisis el mito de *Perseo* y la *Medusa*. Hace una interpretación muy personal de este mito, el cual, al igual que todos los mitos o las más disimiles expresiones tanto ficcionadas como documentadas y toda la gama más alta de existencias, se someten a interpretaciones que cada cual va aplicando según sus intereses y capacidad de argumentación, la que llevará al punto de persuasión pertinente.

1.1.1. El mito: Perseo y la Medusa. Recordemos que nadie podía mirar directamente a la monstruosa Medusa, porque si lo hacía, se petrificaba. Si Perseo al igual que cualquier contrincante se atrevía a enfrentar a la Medusa no podría hacerlo directamente. Si quería derrotarla, tendría que utilizar alguna

estrategia apropiada que no contemplara la *mirada directa*; por lo tanto Perseo asume una posición muy interesante que le permitiría llevar a cabo su empresa, sin verse derrotado por esa determinación tan fulminante, que lo dejaría fuera de combate, como ya había ocurrido con muchos en esa confrontación.

Perseo la mira, pero no directamente. Mira el reflejo de ella a través de su escudo y así puede asumir un ataque sin ser alcanzado por el destino lastimero de los anteriores atacantes, causado por alguna fuerza o maldición especial que actuaba sobre los atrevidos retadores aventureros. Así que nuestro héroe asume la tarea, protegido por una mirada desviada, digámoslo así. Toma una decisión, asume una tarea por algún motivo implícito (que ya estudiaremos) con valentía y arrojo, además que con habilidad, alcanzada por algún tipo de entrenamiento o designo divino. Por algún tipo de virtud y capacidad de la cual no tenemos del todo información.

Pero lo cierto es que su habilidad va más allá de su capacidad física; su inteligencia es tan descomunal como sus habilidades; como un arma, un instrumento o demás en las que se cuentan sus sandalias aladas. Así es que Perseo derrota a la temible Medusa, saliendo avante, sin petrificarse. Pero no solo la derrota, sino que obtiene el botín: saca de ella la sangre que se transforma en el caballo alado: Pegaso, con el que puede volar. Además del valor agregado representado en el armamento del enemigo: Perseo corta y lleva consigo la cabeza de la Medusa, que podrá seguir utilizando contra sus otros enemigos o contrincantes, en posibles y venideras confrontaciones.

Para Calvino aparece aquí un ejemplo claro de cómo, el premio a ciertas capacidades nos proporcionan *levedad*, pues la capacidad de volar puede ser interpretada como la máxima levedad, y con toda la potencia de una bestia como el caballo, pues recordemos que Perseo ya tenía también un cierto estado de

Levedad, que eran sus sandalias alada. Sin embargo nada tienen que hacer unas sandalias ante la potencia de una bestia tan fuerte como un caballo.

Pero como veníamos observando, no solo eran actitudes físicas, también la levedad la aplicó a su inteligencia, a su mirada, a su decisión estratégica de no mirar directamente, sino de mirar la realidad a través de algo más ligero, más *leve*: el reflejo que le proporcionaba a manera de espejo su escudo. Se “escudó” de la realidad, nos dice Calvino, a través del reflejo.

Calvino interpreta esto como la capacidad de quitarle peso a la realidad, de aligerar nuestra mirada, evitando petrificarnos. El nos dice que el reflejo que utilizó Perseo no es otra cosa que el *Arte*. El reflejo no es la realidad, es una manera de ver la realidad a través de otros elementos, de otros argumentos, de otras estrategias. Aborda la realidad sin negarla, pero asumiéndola de otra manera que no sea ella misma; más allá de la razón, nos dice. Pues el solo razonamiento directo y mental, se auto-limita, se petrifica, se instala en una pesadez, en una instauración que no tiene vuelo. Sin embargo no la niega. Sino que le encuentra otras posibilidades que refrescan nuestra mirada, le dan más aliento.

Calvino nos deja ver cómo podemos contemplar otras instancias inscritas en nuestra vida, que no son vista necesariamente a través de la razón y más bien esta podría convertirse en un obstáculo para cierto tipo de realizaciones. Sin embargo como dijimos anteriormente, no se está negando la razón. Perseo continúa con la cabeza de la medusa, para poderla utilizar cuando desee, pudiendo derrotar a otros de sus enemigos, al mostrárselas. Es decir, sigue utilizando la “razón práctica”, cuando lo requiere, no la elimina complementa. Asume con un ejercicio “integracional” su tarea; la problematización de su realidad y demás necesidades.

Esta es, pues, una manera muy particular de ver el arte, que debe ser cumplida así mismo por la acción escénica; elementos que nos servirán para apoyar con mayor perspectiva nuestra observación. Uno de los hechos más determinantes en la puesta en marcha de la creación artística consiste en la necesidad de aligerar, de disminuir peso a las acciones, conceptos y materiales. Se podría decir que este es uno de los hechos fundamentales de la creación, por lo que podemos apoyarnos en el análisis que hace Ítalo Calvino en relación a la *levedad*, abordando como ejemplo el mito de Perseo y la Medusa

Esta primera mirada la queremos asumir para abordar la manera como se puede desarrollar la manifestación artística, en la cual entra a formar parte la acción estética. Con ella podemos asumir uno de los requisitos de nuestro ejercicio conformado por la mirada ligera, elevada, ágil, que se ponga por encima de la razón. Bien pudieras observar aquí un parangón con el devenir estético y conceptual. Esta es una de las herramientas que conlleva el ejercicio artístico. Es por ello que el ejercicio artístico no obedece a una acción lógica, sino analógica, cosa que asumiremos más adelante.

Así la manera de ver nuestro cuerpo, el espacio, los objetos, el tiempo, lo otro, tiene que verse modificada dentro de una mirada analógica. Tiene que alterar nuestra mirada cotidiana, para darle paso a otras opciones, en las que cabe el juego, la danza: “no reconozco a un dios que no dance”, Nietzsche.

Podemos entonces tan solo quedarnos por ahora con esta pincelada de la estética, vista desde la *levedad*, pero que puede ser tocada desde otras opciones o autores. Por ahora pasemos a otras maneras de tomarla, intentando dar apertura a la temática general en la que tiene que ver necesariamente el cuerpo, el espacio y la manera como lo asumamos.

1.2 LOGICA DE LA SENSACION

UNA MIRADA A LA EXPRESION DESDE FRANCIS BACON

Continuando con el intento de buscar herramientas que nos ayuden a precisar el espíritu de la manifestación Escénica, más allá de los “requisitos” aristotélicos, tomo como apoyo el texto que sobre Bacon: “lógica de la sensación” en el que Deleuze nos presenta, especialmente el capítulo denominado “Pintar antes de pintar” con su particular apreciación, que a nuestra manera de ver, no solo se acerca y se relaciona a la temática manejada por Calvino anteriormente mencionada, sino que nos permite llevar a cabo un parangón con el Devenir en la manifestación escénica, aunque Deleuze centra su interés aquí sobre las artes plásticas. Y por lo tanto nuestro interés se podrá ir fortaleciendo e hilvanado en la medida en que nos dediquemos al análisis de la escena.

Pero miremos como elabora estas preocupaciones sobre Bacon. En palabras muy sencillas, podemos precisar la manera tan interesante como él nos hace caer en la cuenta, que el lienzo antes de pintar, antes de ser pintado no está vacío. Por el contrario está repleto. Se encuentra saturado de todo tipo de contenidos ya manifiestos en la conformación de las Artes Plástica, como del pintor. En él se encuentran la mayúscula y no sabemos si infinita contemplación de la plástica universal, los intereses del pintor, su información y sobre todo los “Clichés”, que son algo así como el alma de la pintura, el trazo, su mano, su ejecución, propiciado tanto por el peso de la historia y de la tradición; como del ejercicio mismo; como los intereses y traumas; como los logros, como las frustraciones de la pintura en general y universal, si se quiere.

Por lo tanto lo que hay que hacer no es llenar de contenido ese lienzo en blanco, sino todo lo contrario, vaciarlo, irle restando, irle quitando; aligerarlo, limpiarlo; irle detectando la civilización que no solo engruda y opaca el cuadro, sino al pintor.

Para retirarlo con mucha cautela, para solicitarle que nos deje pintar, que permita manifestar al artista, a la obra. Por ello es que se relaciona con Calvino y la Levedad: hay un ejercicio de irle quitando peso, de permitirnos acceder a él. Que es la propuesta del mismo cuestionamiento, planteada por Zuleta, cuando se refiere al acto del conocimiento, pues este no es tan sencillo como parece: el de darle de comer a un hambriento. Pues primero hay que pasar por desintoxicarlo... De esta manera Deleuze nos plantea la necesidad de ir con cuidado. Nos plantea todo un método o por lo menos unas estrategias fundamentales para poder acceder a la labor artística sin ser atropellados, embadurnados, atascado, por todo lo que constituye el “*Cliché*”. El nos aconseja no asumir una reacción contra el *Cliché*, pues esto engendra más *clichés*. Nos aconseja una voluntad que nos permita perder la voluntad. Un encuentro con el *Azar*, acercarse a ese orden de probabilidades que contiene el lienzo, la cual debe llegar a ser desigual para que aparezca la incertidumbre. “Hay que hallar marcas libres en el interior de la imagen pintada, para destruir en ella la figuración naciente que es lo *Improbable* mismo; esas marcas son accidentes al *Azar*”⁵, pues como nos afirma, el *Azar* no asigna probabilidades, designa un tipo de elección o de acción sin probabilidad. Dichas marcas deben ser *no representativas* para que dependan del acto del azar, no deben expresar nada concerniente a la *Imagen* visual, solo deben concernir a la *mano del pintor* que es con lo que el pintor arranca la Imagen Visual del *Cliché* naciente. Se sirve de lo que él ha denominado *las marcas manuales* para hacer que de las marcas visuales surja lo que el autor ha catalogado de una manera más limpia y creativa, más interior y sugestiva, más sugerente y sobre todo propia: Esto es *La Figura*.

Finalmente, nuestro autor llega a concluir que la “materia” con la que se debe tratar la creación es el *Azar*, pero en un estado muy particular, que es lo que llamó el *Azar Manipulable*, que se diferencian de lo que ya había denominado como las probabilidades concebidas o vistas. Elemento que se detecta en un cierto estado

⁵ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Editorial Paidós. 1981. Pág. 97

pre-expresivo que deja de existir ya en el mismo acto de expresar, el cual ha denominado *Marcas Manuales*, que le dan nuevas orientaciones a su conjunto visual en un fin que debe ser cumplido, que consiste en extraer la *Figura improbable* del conjunto de probabilidades figurativas.

Podemos entonces sin mucho esfuerzo darnos cuenta hacia donde apunta esta reflexión, que parte de este otro autor, el cual nos puede acercar de muy buena manera, es decir con mayores recursos argumentativos a lo que queremos desplegar: la recontextualización de las Artes Escénicas, concebidas desde la apreciación más natural, que nos remonta a Aristóteles y nos rebota a la contemporaneidad, que es lo que nos preocupa, con la denominación de la *Dramaturgia de las Fronteras*.

En la acción de este ejercicio estético, podemos no solo concebir de una manera clara que la levedad de la que nos habla Calvino, se relaciona con la operación de quitarle sobresaturación al lienzo en blanco, sino que es necesario ubicarlo en qué medida. Pues en el proceso de detectar los *clichés* a partir del encuentro con el *azar manipulable*, encontramos, descubrimos las *marcas manuales*, transparentando el estado *pre-expresivo* y así la *Figura*, que representa por tanto, la levedad propiamente dicha. Permitiendo el vuelo de Perseo para encontrar sus lecturas del mundo de una manera menos petrificada (“ladrilluda”) (que son la imagen del conocimiento razonado) en formalismos, cánones y esquemas que en un principio constituyeron la base naturalista de la tragedia en medio del componente moral (moraleja), como ya veremos. Así mismo la relación con el Devenir que despliega su accionar en la manifestación artística que vislumbra Deleuze, en la acción de los perceptos y afectos que desbordan los *bloques de sensación*.

2. EL ARTE ESCENICO CONTEMPORANEO Y LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS

La manifestación escénica contemporánea, se sitúa cronológicamente a mediados del siglo pasado aproximadamente, puesto que en algunos casos anteriores, podemos ver solo individualidades excéntricas, enrarecidas, extrañas, planteando puestas en escena demasiado salidas de la tradición, a pesar de que en el arte estemos hablando de un sinónimo permanente de novedad. Es el caso de Meyerhold con la biomecánica, Grotowski con su teoría del teatro pobre, Kantor con sus propuestas del “otro tiempo” y Artaud con el teatro de la crueldad. Así mismo pudiéramos nombrar a Beckett con el absurdo y a Brecht con el distanciamiento y otros destacados. Además de aportes por parte de autores anteriores como Stanislavski que no propusieron una verdadera ruptura sino más bien un diseño y un método de lo que ya se venía dando en la construcción de la obra o puesta en escena moderna, como en la formación actoral.

Tampoco asumimos otras vertientes exóticas de tradiciones ancestrales en oriente, África Australia o América puesto que nuestro planteamiento apunta más a la tradición occidental, la cual se constituyó como los procesos más visibles y oficiales si se quiere, heredados de los procesos griegos. Así mismo, en danza Isadora Duncan con la danza libre, Martha Graham con contracción, Merce Cunningham y otros con la reinterpretaciones de estos mismos fundamentos. De otra parte se hace necesario mencionar también las artes plásticas que empiezan a incursionar en el movimiento físico. Pero a esta dislocación tan acentuada, se le puede denotar por un viraje demasiado agudo, al punto donde se modifica la misma estructura, pudiéndose hablar de un lenguaje difícil de tipificar, conformando un universo de indeterminación con la performance.

Aunque hay que recalcar que estamos hablando del teatro concebido en la estructura de pensamiento occidental, pues así como el arte en general, el teatro y las manifestaciones escénicas, han existido a lo largo de la humanidad, incluyendo el continente Americano en una amplia variedad, algunos casos más notorios que otros. Solo que en medio de las “técnicas extraordinarias” (Barba) de la acción organizadas para la labor artísticas, no solo se deja de lado la manifestación de “otras culturas” (no occidentales), sino el aceptarlas se toma como rompimiento de las ya existentes u oficialmente aceptadas y normalizadas.

“Basta confrontar el contenido de cualquier libro de historia con lo que dicen las crónicas de la época para que resalte con plena evidencia gran parte del iceberg teatral que ha sido sumergido por la historiografía”⁶.

Esto ocurrió aproximadamente en los años cuarenta, pero se fue acentuando y se fue estableciendo o aceptando, por no decir que se le dejó de atacar y de considerar como amenaza, en estas fechas; logrando un cierto grado de reconocimiento; por lo menos en determinados sectores progresistas y minoritarios. Pues fue ya a finales del siglo, ayudados por sucesos tan determinantes como el convulsionado “Mayo del 68” Francés, en una reivindicación de la otredad, con la des-jerarquización de la visión vertical y autoritaria del mundo, la cual repercutió en todo el hemisferio asumiéndose en la réplica americana de “Tlatelolco” en México (sobre todo) y en la década de los setentas y expandido propiamente en los ochentas, donde el “*nuevo teatro*” toma no solo una aceptación, sino un buen grado de masificación, acentuándose posteriormente con el desarrollo de la multimedia, los medios digitales y el internet, hasta el punto de cruzar sus fronteras y más que nunca se entreteje con otras disciplinas.

⁶ BARBA, Eugenio. “El Arte Secreto del Actor”. Editorial. Escenología. México. 2009. Pág. 41

Por lo tanto podemos llevar a cabo un esfuerzo para empezar a determinar qué es eso a lo que llamamos Arte escénica Contemporánea, para luego vértosla con la expresión más compleja y agudizada, que es la que habla de la *dramaturgia de las fronteras*. Pero detengámonos a señalar el arte escénico en primera instancia, que no necesariamente nos tiene que remitir con exclusividad al teatro, menos a la tragedia y ni a la danza en su sentido más formal o tradicional, si se quiere.

Cuando hablamos de Artes Escénicas, nos podemos referir en una primera instancia a la manifestación de un acto, por parte de un cuerpo, en un espacio, el cual maneja, como se ha planteado: la composición ficcionadas de un Personaje, una Acción y una situación, a través de una historia o argumento, el cual debe tener un cierto nivel narrativo, con un inicio o presentación, un nudo o unas acciones que se entrelazan, vertido desde la fabula y la peripecia, que van conformando un conflicto y finalmente se despliegan en un desenlace. Siendo el culmen, el punto donde se manifiestan las consecuencias de la trama y se declara uno de los factores que los enunciaron, que le dieron el tejido sobre el cual ha sido hilado todo el conflicto, llevándonos al punto dramático, culmen y con ello al final o desenvolvimiento.

2.1. DRAMATURGIA CONTEMPORANEA

Como este estudio se enfoca en un tipo de dramaturgia que es el contemporáneo y más específicamente el de las *Fronteras*, se hace necesario aclarar esta clasificación. El por qué de su planteamiento, ¿en donde se origina y a partir de que se desprende? Por ello hemos venido necesitando una revisión a la definición de *estética*, que bien se puede plantear desde varios autores, no siempre tan similares, cercanos o concordantes. En este caso como pudimos ver, el planteamiento se hizo desde la interpretación que Ítalo Calvino le hace al mito de “Perseo y la Medusa” por varios motivos. Uno de ellos por su “construcción dramaturgica”, puesto que se plantea un drama en medio de un conflicto fabulado.

Para luego confrontarlo, y así fortalecer nuestra visión, con el estudio sobre Bacon del mismo Deleuze con semejanzas determinante que vale la pena recordar.

La *Dramaturgia de las Fronteras* se ha popularizado un poco más desde las visiones de Sanchis Sinisterra. Desde su concepción sobre “dramaturgia menor” y de alguna manera sobre la “dramaturgia de la recepción” (que más adelante estudiaremos). Sin que él sea el único que lo plantee y de esta misma manera. Pero en esta observación vamos a inclinarlos sobre los postulados de este autor para poder emitir nuestro análisis, clasificación y miramiento, por un buen grado de identificación con su trabajo.

Para empezar, hay que señalar, si queremos abordar con propiedad el término dramaturgia, la necesidad de remitirnos a la antigüedad griega, en donde las raíces se ciernen sobre la *Tragedia*. Y así mismo corresponde asomarnos a la “poética” de *Aristóteles*. Sin embargo hay que recordar que los nuevos formatos dramáticos distan bastante de estos primeros pilares, de los cuales se ha redicho lo suficiente, con grandes aportes por partes de un buen número de analistas, especialistas y filósofos. Por lo tanto aquí, por la longitud del tema, como por el interés y su especificidad, no nos vamos a referir sino a algunos elementos estrictamente necesarios.

Para tocar el tema griego podemos enfocarnos en las apreciaciones de Nietzsche en el “*Origen de la Tragedia*” de donde podemos señalar las tendencias tan mencionadas en muchos de sus trabajos sobre el encuentro de lo *Apolíneo* y lo *Dionisiaco*. Pues lo *Dionisiaco* se encontraba ya planteado en la música, de donde nos dice, en resumidas cuentas este autor, es de donde nace la tragedia; la cual se ve reflejada en el *coro*, puesto que aquella hereda su estructura, su fin y propuesta. “Esta tradición declara, de la manera más formal, que la tragedia ha salido del coro trágico, y no era en origen sino un coro y nada más que un coro.”⁷

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. 1872. “*El origen de la tragedia*” Editorial. Porrúa. México. Pág. 38

A su vez, la epopeya concentraba en su interior estructural, la conservación de lo reflexivo, visto en lo apolíneo y contemplando en su propuesta una cierta parte del advenimiento de la razón Socrática, que era lo que mayor cuestionamiento le causó al filósofo Nietzsche, por ser considerado por él como la causa de la deslegitimación del orden lúdico de la tragedia. Su origen y su verdadera razón de ser, quitándole con ello, una gran parte de su contenido. Hecho que se hace evidente en el momento en que se encuentran las dos tendencias: la *Epopeya* con el canto *Dionisiaco*. Generando la nueva propuesta representada en la tragedia que posteriormente va tomando las “funestas” transformaciones.

“¿Pero que es la canción popular, opuesta a la epopeya exclusivamente apolínea, sino el perpetuum vestigium, de una mezcla de lo apolíneo con lo dionisiaco?”⁸

Así mismo, esta eventualidad la podemos ver de igual manera en otro contexto muy diferente, pero que nos sirve de comparación histórica, que es el encuentro del “Juglar” de origen popular, y el Juglero de origen cortesano, cuando la economía y las condiciones político y sociales de las cortes ya no tenían la misma fuerza y la capacidad para sostener muchos de sus aspectos suntuosos, se fueron dosificando, lo que dio a conocer otro tipo de arte aun no elaborado. “la distancia entre ambos tipos solo se acorta, cuando el cantor profano pierde el favor de la corte, y tiene que encontrar su público, por las esquinas de la calle, en las posadas y en las ferias”⁹.

Lo cierto es que (volviendo ya al tema de nuestro interés), nos parece muy importante a estas alturas del análisis, destacar dos aspectos muy determinantes: uno es la razón de ser de la tragedia de la época, la cual como acción oficial, se centraba en primera instancia en los intereses oficiales de la administración. “en

⁸ Ibid. 1872. Pág. 35.

⁹ HAUSER, Arnold. “Historia social de la literatura y el arte” Editorial. Labor. Barcelona. 1993. Pág. 204

su forma más pura y significativa, en su racionalidad más evidente, la acción ética es el hacer general e inteligible del estado”¹⁰.

Por lo tanto la tragedia manejaba unos principios morales. Contenía una moraleja, que era lo que el gobierno quería sembrar en sus súbditos y cortesanos. Aun y a pesar del respeto que le profesaba los principios y los ideales griegos, que fundaron de una alta profundidad humana, social y política.

“Aristóteles valoraba mucho la tragedia. En la misma poética y en la exposición de la política sobre la educación de los jóvenes ciudadanos, le otorga un lugar de honor, atribuyéndole valor tanto motivacional, como cognoscitivo”¹¹

“El auténtico acto de autorrealización es la sustancia ética, la moralidad como veto sustantivo”¹²

En segundo término, hay que tener en cuenta el *espíritu de Transformación* que constantemente se denotó en la tragedia, como en la mayoría de las manifestaciones humanas, sociales, económicas, culturales y demás. Por lo tanto, si tenemos en cuenta los formatos que van desde la poética aristotélica hasta nuestra época, discurrendo esa larga travesía de mutaciones, no podemos obligarnos a esperar que se mantuviera intacta, petrificada y estatuida, de una manera necia, que lo único que denotaría sería fundamentalismos, fanatismos y purismos espantosamente caducos. Siendo entonces un motivo muy claro y sustentado el por qué, el dejar de lado el estudio de lo contemporáneo, en aras de un tributo enaltecido, sacro y hasta lacerante del pasado, no es sino negar la propia naturaleza humana, el de los procesos sociales y artísticos.

¹⁰ STEINER, George. “*Antígonas*”. Editorial. Gedisa. Barcelona. 1987. Pág. 87

¹¹ NUSSBAUM, Martha. “*La Fragilidad del Bien*”. Editorial. Madrid. 2004. Pág. 469

¹² STEINER, George. 2001. “*La muerte de la tragedia*”. Editorial Azul. Pág. 123

Uno de los grandes estudiosos de la tragedia que nos puede ayudar a revisar esta transformación es George Steiner:

“Una y otra vez esta conciencia ha gobernado la sensibilidad de poetas occidentales. Gran parte del teatro poético desde Milton hasta Goethe y desde Holderlin hasta Couteau es un intento de revivir el ideal griego”¹³

Así se hace necesario comprender, para dar término a la dedicación que le hemos otorgado la tragedia, que ya se nos extiende demasiado, los diferentes desarrollos que tuvo, hasta puntos muy avanzados que llegan al drama Isabelino y Jacobino, en las “épocas de oro” y muchos otros de los que ya hicimos mención, que finalmente nos designan a unas formas imprevistas, pero que cada vez nos plantean nuevos retos insostenibles.

“Después del siglo XVII, el autor de tragedias hace frente a un persistente conflicto de ideales. Debe adoptar las convenciones que el neoclasicismo extrajo de Esquilo, Sófocles y Eurípides, o debe volverse a la tradición Shakesperiana del teatro abierto, este problema de los modos rivales, constituía un problema. Tras de él se escondía un dilema más crucial.”¹⁴

2.2 LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS

Como se ha venido planteando, la transformación de la expresión dramática hasta nuestros días, al igual que todas las artes como componente social, humano y cultural, no se ha hecho esperar, correspondiendo así a las necesidades de los procesos, como bien nos lo plantea Marshall Berman en su trabajo “Todo lo sólido se desvanece en el aire”, donde vislumbra cómo la ciudad influyó en las manifestaciones artísticas de su correspondiente historia, por lo que él llega a

¹³ STEINER, George. 2001. “*La muerte de la tragedia*”. Editorial Azul. Pág. 135

¹⁴ *Ibíd.* Pág. 158

afirmar que no pudo existir un Baudelaire sin los bulevares parisenses, un Goethe sin Núremberg, o un Dostoyevsky sin San Petersburgo entre otros:

“La identificación de Mandelstan con San Petersburgo es tan profunda y compleja como la de Dostoievski; tiene la riqueza de la identificación de Baudelaire con Paris, la de Dickens con Londres, la de Whitman con Nueva York”¹⁵.

Es de esta manera que podemos afirmar que la dramaturgia contemporánea ha evolucionado en varias vertientes. Pudiéndose asumir aquí la de las *Fronteras*, vistas por Sinisterra, quien lo plantea según su visión del “teatro menor”, suscitándose una multiplicidad de cambios en los que se puede contar el tamaño de lo que antaño fue una constante: las compañías, pues las “*compañías*” han pasado al concepto de “*grupo*”. Disminuyendo no solo el número de ejecutantes, sino sus pretensiones. Siendo el caso de la “teatralidad menor” la cual se caracteriza entre muchas otras cosas por no tender a una noción *acumulativa o aditiva*, como incremento en los recursos expresivos, sino por encaminarse en dirección contraria, que vendría siendo el *reductivo o el sustractivo*. Ello permite propender por un encuentro más *intimo* entre los actores y los espectadores, en donde media la *simultaneidad crono tópica*.

“incrementar estas dos presencias, crear las condiciones para incrementar el encuentro, la incandescencia del actor en escena, pero también la presencia del receptor, la vivencia participativa del espectador en la sala, durante ese fugaz intercepción que la representación instaura. Ahí está para mí el futuro del teatro. En trabajar, investigar y profundizar en esa doble presencia, en la intensificación de la co-presencia de actores y espectadores”¹⁶

Esta mirada que propende por la intensidad y la profundización, se dirige por el camino contrario al acumulativo de la espectacularidad, asumiendo el otro

¹⁵ BERMAN, Marshall. “*Todo lo Solido se Desvanece en el Aire*”. Editorial Siglo XXI. Madrid 1991. Pág. 285

¹⁶ SANCHIS, Sinisterra. “*Cuadernos de ensayo teatral*”. Editorial. Paso de Gato. México. 2010. Pág. 4.

extremo: el de la *estética despojada, reductivista* y empobrecedora en el sentido cuantitativo, en pro del aspecto cualitativo:

“La discreción y el desnudamiento de las circunstancias en que se produce este encuentro entre actores y espectadores contribuye, en mi opinión a intensificar, los factores participativos cooperativos”¹⁷

Este extremo contrario se separa entonces de los grandes sistemas ideológicos omnicomprensivos que han pretendido explicar el mundo y dar respuesta a los problemas de la humanidad, cuestionan así los grandes relatos explicativos y por lo tanto los temas que prefieren abarcar y ejemplificar una amplia parcela de la experiencia histórica. Desde la *teatralidad menor* se abordarían temas parciales, no acabados, ni (brillantemente) pulidos, sino en construcción. Que no pretenden explicarlo todo en un *totalitarismo omniabarcante*. Es una postura insignificante parece decirnos Sinisterra, pero que precisamente ahonda en el sentido más humano de todos. En donde nada está dicho; en donde todo está en constante búsqueda; en donde todos estamos en constante transformación. Esto es por lo tanto lo que él denomina una Mirada Parcial.

Estos son entonces Actos Específicos en los que media un tratamiento que parecería insignificante, modesto, apocado, pero que plantea un ahondamiento en el verdadero sentido de la asimilación. En esta medida, se establecen relaciones mucho más cercanas a lo que realmente somos, que realmente no son tan artificiales y que nos identifican al punto de constituir lenguajes que sí dicen. Pronuncian la voz de los sujetos que encuentran el lenguaje de su diálogo. Se han abstraído, separando de lo predeterminado, en nociones demasiado ideales, venidas de las estructuras de poderes sociales, religiosos y de otra índole, en donde la relación vertical con el mundo, el saber y el individuo, constituirían descendencias divinas que cruelmente manejaron sus contextos.

¹⁷ SANCHIS, Sinisterra. “Cuadernos de ensayo teatral”. Editorial. Paso de Gato. México. 2010. Pág. 5

La *Teatralidad Menor* de la que habla Sanchis se refiere a la interpretación y encuentro con seres de carne y hueso, en donde la carne y los huesos se encuentran en el diálogo de una manera intravascular, intravenosa e interactiva. En la que se pone tal vez en evidencia lo que dijo Deleuze: "... liberar la vida allí donde está cautiva".¹⁸ Pues ese entretejido se presenta en la circunstancia que nos transforma constantemente y en las que nos definimos, pues constantemente nos desprendemos de lo que hemos venido siendo, tipo río de Heráclito o el de Borges, en donde no solo el río cambia, sino nosotros. Se hace evidente aquí la muerte horizontal de Bachelard, que es la muerte del agua, en la que se representa constantemente la transformación inacabada. Por lo tanto los personajes, las acciones y las situaciones en la Dramaturgia de las Fronteras son inacabados; son fragmentarias, no lo dicen todo. Es más, prácticamente se encuentran insinuados; no desarrollados; se encuentran como nosotros, en proceso de construcción. Hecho que tienen que completar los espectadores en una creación mancomunada con el actor.

Por lo tanto las grandes estructuras que vienen desde la tragedia griega con toda esa gran profundidad humanas, social y política, se nos puede parecer a un mamotreto aparatoso de discurso moralista y oficialista, que pretende una sociedad ideal, en donde la cercanía con lo divino es prácticamente evidente para (unos) ciertos héroes que en ocasiones se separan demasiado de los seres comunes y corrientes capaces de errar; tornándose de alguna manera terriblemente vertical. A pesar de los cuestionamientos profundos al carácter humano y social al que nos hace virar.

Pero la Dramaturgia de las Fronteras no se constituye por el solo hecho de lo inacabado, sino por dos elementos más: por el estímulo hecho al espectador. A quien se asume como un complemento constitucional o constructivo, que diseñe desde su percepción interpretativa, la otra dimensión que él mismo percibe. Es el

¹⁸ Deleuze Gilles. "Que es la Filosofía". Edit. Anagrama. Barcelona. 2002. Pág. 173

planteamiento de la obra vista desde él, de acuerdo a lo que necesita. No necesariamente para completarla o para acabarla, por que la totalidad, la omnipresencia no existe. Sino para complementarla hacia otros requerimientos que le de conductos, vías, direcciones suscritas en lógicas o analógicas apropiadas. Intermediación de univocidad o equivocidad según Beuchot.

Pero no solo por el hecho de este iceberg en asomo es que se cataloga la *Dramaturgia de las fronteras*, sino por el paso que tiene hacia otras disciplinas, rompiendo las *fronteras disciplinarias*, empezando por la misma concepción formal de la dramaturgia tradicional, en donde no se concibe esta misma como algo compacto, homogéneo y en unidad. Se le considera de otra manera amorfa, indeterminada y profundamente abierta. Sin acabar y en constante “muerte horizontal” retomando a Bachelard

Esta postura se plantea en su espíritu renovador, como el desvanecimiento de una división, puesto que las Fronteras no son exactamente un punto de unión, como cualquiera quisiera justificarlo, sino una división, como bien lo plantea Savater en su interesante trabajo “Para la Anarquía y Otros Enfrentamientos”, en donde estudia aspectos como la identidad o la nacionalidad en relación al poder y la fuerza. Que son otra temática pero que con la capacidad intelectual de la abstracción, lo podemos relacionar, pues de hecho ya contempla algunos componentes similares.

Es así que el mismo Sanchis Sinisterra se pregunta si es que la dramaturgia está condenada a narrar, haciendo un cuestionamiento a sus estructuras tradicionales y que dieron pie a otras clasificaciones provocadoras como la “narraturgia”.

“Paradójicamente Aristóteles y Brecht coincidían en instalar la fábula en el centro de la estructura teatral, pero me asalta la pregunta: ¿está el teatro condenado a narrar? O mejor: ¿puede existir una acción dramática que no sea vehículo de una

historia, de una cadena de acontecimientos relacionados por el principio de causalidad? O mejor aún: ¿Qué es la acción dramática en sí misma, con o sin una fábula que la sustente?”¹⁹.

Reflexiones estas que hacen parte entre otros esfuerzos suyos, de reconsiderar la noción de acción dramática, intentando de alguna manera eliminar la fábula, en medio de la exploración de los límites de la teatralidad, en los que prima su preocupación por la manera como el público la receipta, intentando modificarla en aras de hacerla más dinámica, llevando a concebir el retorno al teatro ritual y la acción minimalista. Apareciendo necesariamente uno de los cuestionamientos más contemporáneos respecto a la explicación de la eventualidad de la obra escénica, si corresponde a un acto de representación o de presentación.

Esta es pues una de las tantas maneras con las que se puede justificar este tipo de dramaturgia, pero lo cierto es que es mucho más amplia, no solo en el campo de esta clasificación terminológica, sino en los casos de la *Dramaturgia Posdramática* y otras calificaciones que mencionamos al inicio, pero que en últimas culminan en esta intención bastante disímil y como el mismo arte: *Indiscernible*. Casos en los cuales no vamos a profundizar demasiado, por la extensión que cada uno tiene acompañados con diversos apoyos, soportes y especificidades. Sino por que el autor que hemos escogido en este caso, se ha convertido en su mayor exponente. El mayor representante, debido a su alta capacidad para sustentarlo y soportarlo.

Sin embargo antes de darle término a este capítulo cabe destacar de igual forma, la importancia de esta clasificación puesto que ha fundado una importante raíz en los nuevos contextos de la expresión dramática, como bien se puede observar en el programa de posgrado de la Universidad Nacional de Colombia en “Artes Vivas”. Refiriéndonos necesariamente a la “Dramaturgia Posdramática”, estudiada

¹⁹ MARTINEZ, Monique. “*Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*”. Ñaque Editores. 2004 Ciudad Real, España. Pág. 16

por nacionales como Víctor Viviescas o Carlos Araque entre otros o por reconocidos analistas como Hans-Ties Lehmann o Adrian Heathfield.

Por lo tanto escogimos un resumen de las observaciones del profesor Araque sobre algunos elementos que le caracterizan y por la capacidad de síntesis que se encuentra en las demás perspectivas:

- ✓ La síntesis de los elementos dramático pasan a un segundo plano en donde no se hace necesario la presencia de un discurso; abriéndose un vaso comunicante con la percepción.
- ✓ El fortalecimiento de la visión onírica en las que no prima un planteamiento, sino un inconsciente que conmueve.
- ✓ La des-jerarquización del texto, de personajes y situación emiten un paralelismo disímil.
- ✓ Se da aparición como en la edad media a la simultaneidad del evento, dispersándose la supremacía.
- ✓ El texto es remplazado por los símbolos rebasando la mirada unívoca del acto.
- ✓ Se fortalece la dramaturgia escenográfica, por lo que el discurso visual juega un papel más preponderante.
- ✓ Se recupera el protagonismo del cuerpo, ya no solo como continente de palabra, sino como cuerpo-signo.
- ✓ El teatro se convierte en algo concreto, adquiere características de metalenguaje.

3. EL DEVENIR EN LA AUTONOMIA DE LA DRAMATURGIA DE LAS FRONTERAS

“Esta posición ve a la cultura como lo singular, como lo diferente, propio de cada espacio, de cada etnia, creadora de formas en donde el azar y la imaginación interviene y la razón es marginada o bien interrogada”.

Cristina Ramírez.

Hay que tener en cuenta que separado de lo biológico y de lo divino, el ser, en medio de su indeterminación y su orfandad, descubre el *lenguaje* que lo rescata del vacío. Por lo tanto la manifestación artística obedece a la necesidad expresiva de una época, de un lugar, de una etnia, de un grupo de sujetos que conforman un determinado contexto. De tal manera podemos considerar el lenguaje como una gran capacidad expresiva que permite hacer visible la realización del aspecto emocional, sensible e intuitivo que conforma al individuo y su colectivo.

El cual no se puede instalar solamente de una manera racional (oficialmente) en el mundo, permitiéndose así un espacio pertinente a esa otra instancia que lo constituye.

Dentro de las diferentes disciplinas artísticas, las razones de uso no solo cumplen su función sino permiten establecer canales comunicantes que se ven mucho más expuestas y vitales en el ejercicio de la acción escénica, en las que el actor y la obra, se hacen uno solo, adquiriendo una misma dimensión mucho más abierta y plural, si la tomamos desde los preceptos Deleuzianos, en donde la conexión se ve establecida en un juego de univocidad y equivocidad, a la manera de raicillas, las cuales se denominan en este, rizomas. Término que veremos en el desarrollo de este estudio, revisión o comparación problemática, en el que las “categorías”

de lo artísticos nos permiten asumir la monumentalidad trascendente del vestigio humano en el mundo, en un ejercicio sobrehumano.

Es así que para dar inicio a este planteamiento que consiste en revisar la manera como se cumple el concepto de Arte de Deleuze en las nuevas manifestaciones escénicas, se hace necesario analizar el Devenir, por la función tan importante que este elemento toma en las manifestaciones artísticas.

Pero no en cualquier aspecto, sino en el Devenir que se cumple en la Autonomía del arte escénico contemporáneo. Manifestación que ha sido denominada, entre otras posibilidades, como la “Dramaturgia de las Fronteras”, la “Dramaturgia Pos-dramática” por Viviescas en donde el conflicto se hace mucho más tenue y difuso, el “Teatro Físico” por corrientes como las de Carlos Araque en donde el discurso es profundamente corporal sin que necesariamente el parlamento deje de ser determinante, el “Teatro Danza” como el de la alemana Pina Bausch en donde sin que necesariamente exista parlamento, la danza se hace más narrativa de lo habitual o las acciones teatrales se dan el permiso de encrucijadas profundamente abstractas. O el tan mencionado “Teatro Experimental” el cual partió de compromisos políticos para destacarse como creación colectiva. Incluso en algunos casos haciendo eco a la formas mismas del arte, más provocadora y menos oficial: OENI, “Objeto Escénico No Identificado”, el “poe-acto”, o el “video-acción”.

En el que cabe un sin número de posibilidades y clasificaciones que se ven transversalizadas por lo que desde las “artes vivas” se ha denominado “performancia”. Sin embargo aquí hemos preferido aceptar y asumir la denominada: *Dramaturgia de las Fronteras*. Quedándonos entonces la siguiente problematización a despejar ¿cómo, se cumple en la dramaturgia los conceptos artísticos, vistos por Deleuze? ¿De qué manera el Devenir actúa en la

Dramaturgia de las Fronteras? ¿Cómo y de qué manera el Devenir opera en la Monumentalidad de la dramaturgia de las fronteras?

De todas formas hay que tener claro que para plantear la manera como se cumple el Devenir en la Autonomía de la Dramaturgia de las Fronteras, se hace necesario revisar dicha Autonomía, en el arte escénico en general, para luego vérsola, con algo mucho más complejo, como son las Dramaturgias de las Fronteras. Así mismo nuestro análisis o revisión, estará centrada sobre las manifestaciones escénicas contemporáneas, que no tienen ya casi nada que ver con la poética aristotélica, de la cual se ha desprendido profundamente. De la misma forma que el verso libre dejó atrás la métrica y todas las diversificaciones del verso rimado. O como la misma pintura rompió con lo iconográfico, haciéndose ya desde Diego Velázquez, matérico. Luego rompería hasta con el mismo lienzo y cuadro, para pasar a la acción. Al ejercicio del hacedor hecho obra, sin mencionar el tratamiento a la sala de exposición, a la cual no solo subvirtió, sino reemplazó. Hecho que se verá supremamente más acentuado en el caso de los nuevos medios digitales.

Veamos entonces en qué momento y de qué forma, se da la Autonomía en las manifestaciones escénicas “contemporáneas”. Como ya todos sabemos, la autonomía es considerada a partir de la independencia que asume la Obra de Arte en relación con el hacedor, el creador, el artista, al igual que con su momento, su época, su geografía o su etnia. Incluso de su espectador actual. Esta condición (el de la independencia) se produce al ser rebasado el complejo de sensaciones de los personajes eventuales, ya que la cosa creada asume una posición que se conserva en sí, en la que las percepciones y las afecciones son rebasados por la fuerza interpretativa del autor, excediendo toda vivencia.

Este hecho, entonces, el de la superación del *complejo de sensaciones*, es dado como resultado de los *Perceptos* y los *Afectos* que constituyen la *Monumentalidad*

de la obra de arte. Dichas *monumentalidad* se erige como un ser *autónomo*, que *Conserva* y establece las características propias de relación con los *personajes eventuales* que venimos observando. Este *monumento* no es histórico, ni retórico, y por lo tanto se asigna a sí mismo las más profundas complejidades humanas, rebasándolas. Rebasando lo humano a un estado sobre humano, puesto que lo humano entre otras características, no logra la magnitud de la obra de arte. No representa su profundidad, al verse inmerso y sometido por lo cotidiano, siendo constante y ordinariamente arrebatado por la historia, por la economía, por la marejada de sentimientos y percepciones intrascendentes. La obra es superior a él (el autor), desde los elementos más básicos, como la duración temporal.

Así, podemos percibir cómo, en la obra de arte escénica, el actor, al despojarse de su personalidad cotidiana y enmarcarse en la piel, en los *lienzos de pared*, que conforma un *Personaje Escénico*, rebasa su condición cotidiana, siendo capaz de asumir una trascendencia (no divina), en aras de la poética del mundo, de “*la vida cautiva*”; para desde allí, entablar una serie de acciones y con ello de situaciones que conforman lo obra de arte. La obra escénica, que está conformada por esos *perceptos y afectos*, que ya no son los componentes, las sustancias representadas en actos comunes, sino una serie de elementos estéticos (aunque Deleuze no se detenga demasiado en este término) que denotan acciones y situaciones muy semejantes a lo común u ordinario, pero que están constituidos por otra sustancia, es decir por *perceptos y afectos*, se encuentran en la dimensión de la vida liberada.

Entonces, cuando el actor se *fuga* de sí mismo, para asumir la personalidad de un personaje que ha decidido personificar, en una acción que podemos denominar como *desterritorializada*, siendo otro sin dejar de ser él mismo, para *reterritorializarse* en la personalidad del personaje que ha decidido representar, se suscita, como venimos planteando, el rebasamiento de el ser cotidiano, por su fuerza interpretativa, emergiendo los *perceptos y afectos* que se entrelazan en

acontecimientos que operan en un *estado de cosas* predispuesto, *en bloques de sensación*. Pues de lo que está compuesto la obra, a través de las acciones de los actores y sus personajes, es de sensaciones en un conjunto *indiscernible* en donde interactúan y *devienen* personaje y actor de una manera *Actualizada*.

Sin embargo una de las características de la *monumentalidad* y con ella la de la autonomía que conforma la obra de arte es la duración, aun a pesar de lo efímero de la representación escénica, ya sea teatral, dancística, o de otra índole. Pero esta duración efímera de la actuación o representación escénica es de carácter material, puesto que la elevación del *componente de sensación a planos de sensación*, en donde los *perceptos y los afectos* han rebasado lo cotidiano, se elevan de tal forma que la duración al acceder a lo infinito del sentido en esta finitud del componente material, trasciende el tiempo real, en un tiempo sublime y leve como Perseo alado, Deleuze nos dice:

“... y por muy corto que sea el tiempo, este tiempo es considerado como una duración; veremos como el *plano del material* sube irresistiblemente e invade el *plano de composición* de las propias sensaciones, hasta formar parte de él o ser *indiscernible*.”²⁰

Pero sobre todo podemos ver en el arte escénico, cómo se ha llegado a desbordar el *compuesto de sensación* contenido en movimientos, en comentarios cotidianos, y demás, para llevarlos a constituirse en *perceptor y afectos*, haciendo de la postura cotidiana, de las voces y de la presencia en acto, la *monumentalidad* de la que habla Deleuze. En la postura del cuerpo, en la lúdica de la mirada, en la animalidad de la danza, en la dirección, en los niveles, formas y movimientos, que se trasladan al *plano de composición*, vemos emerger el transcurrir del *devenir*, que se hace aliento vivificante en el actor, en su acción, en su desprendimiento y su canto. Y de igual manera se hace presente la *levedad* en la medida que le

²⁰ Gilles Deleuze. “¿Qué es la Filosofía?”. Editorial Anagrama. Barcelona. 1993. Pág.167

quitamos peso a las acciones cotidianas. O al emprender desde el *azar manipulable* las marcas de la mano en una búsqueda en la misma escena que debe desprenderse de los mismos clichés.

Pero veamos de una manera más detallada, cómo es que ocurre la escena, cada una de las etapas que plantea en su análisis Deleuze. Veamos en cada uno de los elementos con los que él va considerando las apreciaciones del arte general; con las que adquiere el estatus de arte, como lo vimos al inicio de nuestro trabajo, pero en este caso aplicado a las Artes Escénicas y más especialmente a las nuevas manifestaciones.

Veamos entonces como los actos escénicos conservan los *momentos*, pero no los *momentos* cualquiera, sino los momentos que originaron los *perceptos* y los *afectos*. Acciones que conformaron situaciones, realizadas por personajes, que son los elementos básicos del teatro y que afecta la indistinción que hemos elaborado desde la danza u otras puestas disimiles en la escena, que han arrancado de los actos cotidianos, de las percepciones los *perceptos* y de los afecciones los *afectos*, desbordando su fuerza, proveniente del *compuesto de sensaciones*, que vienen siendo aquí las emociones y actos comunes de la existencia cotidiana, que son *Actualizadas*.

Para plantear la manera como la manifestación escénica, que está compuesta básicamente por acciones, se constituye en *monumento*, a pesar de lo efímero, de lo diluida, de lo irrepetible y de la manera como no se sostiene, si no en el solo momento de la ejecución, de la expresión, del encuentro contundente con el espectador, nace el interrogante ¿cómo es posible que se erija como *monumento en una acción efímera, que no permanece?* pues como sabemos, la *monumentalidad* es la manera como el arte es capaz de preservar, de contener y de conservar. Conserva lo ocurrido, las acciones realizadas por los ejecutantes, las situaciones, los ambientes, las atmosferas... todo ello se ha quedado allí en el

instante, conservando la manera como aquellos *perceptos y afectos*, rebasaron, desbordaron la fuerza de aquellas tenciones, de aquellas *desterritorializaciones*, y *reterritorializaciones*.

De esta manera podemos apreciar que los elementos constitutivos de la obra de arte se organizan de tal manera que *los planos de composición* extraídos de los compuesto de sensaciones, nos permiten llevar a cabo en la escena lo que podríamos denominar como las escenas, los actos y demás “*vivencias*”, que son los ejes que quedan gravitando en la obra, en la monumentalidad hecha *perceptos y afectos* y que ya no le debe nada ni al actor, ni al director, y ni siquiera al espectador, a pesar de que cada uno de ellos conformaron la realidad fáctica. El material en el que se llevó a cabo la obra, aunque de lo que se trata es de *rebasar* la existencia, elevada a un campo de percepción compuesta. “aunque cuando el material solo durara unos segundos, daría a la sensación el poder de existir y conservar en sí en la eternidad, que coexiste con esta breve duración”²¹.

De esta manera, se puede apreciar cómo la materia corporal, la acción y la interacción de los sujetos (*personajes habituales*) conformando en la cotidianidad un compuesto de emociones de relaciones afectivas, económicas o sociales, se vuelven expresión, desbordando sus fuerzas de transito, de pasajero, de tiempo y tensiones en torno a objetivos; se hacen interrelación expresiva, en la acción escénica. Allí, en la escena, todas estas ejecuciones de tareas que podríamos decir que son de la misma naturaleza, que las de la existencia ordinaria, allí en la escena se hacen solo expresividad, haciendo, traspasándose a otra dimensión *sobrehumana*. A otras relaciones que las transforman en objetos, en acciones que logran *conservarse* para la eternidad, pues así sean efímeras, quedan como acciones ejecutadas en el tiempo, en las épocas, capaces de *monumentalizar* la estadía, la presencia, el tránsito de personas, sujetos o individuos ajenos a su espíritu, a su trascendencia (no en el sentido que Deleuze desestima), pasando

²¹ Gilles Deleuze. “¿Qué es la Filosofía?”. Editorial Anagrama. Barcelona. 1993. Pág. 167

allí de lo finito a lo infinito, conformando verdadera esencia “*transubstancial*”. Llegando a donde pertenece no solo el individuo y el personaje, sino la manifestación misma *escénica*: a lo *indiscernible*, que es lo que precisamente sucede en la manifestación escénica contemporánea, que al igual que el verso libre en poesía, que no obedecen a tecnicismos de rima o de métricas, se hace Expresión pura y libre, esto es *Dramaturgia de las Fronteras*... Indiscernibilidad, levedad aguda, marcas de la mano acentuadas en un azar manipulable.

Así, desde la capacidad de superar los ideales de desarrollo social, material, económicos, políticos y culturales, somos espíritus trascendentes (no divinos) en *fabulación*, que es donde nos lleva, todo este proceso de devenir en el que se *desterritorializan* nuestras acciones, emociones y demás, convertidas en *perceptos* y afectos, que se llevan a cabo a través de los materiales, espacio, personajes, objetos lúdicos y otros. Situaciones y personajes a través de los cuales Devenimos poesía, niño, criminal, prostituta, ángel y demás fabulas de la escena. Allí sí que se denota con claridad este hecho, el *devenir* total de una universalidad que nos saca de lo finito individuo, a lo infinito de personajes disímiles e indiscernibles de las múltiples obras, por las cuales se agujerea el tiempo en una instancia eterna de presencia lúdica. Esto es azar manipulable; es levedad.

Para aplicar de una manera concreta estos aspectos teóricos nos podemos referir a un verdadero ejemplo de esta poética de la escena, la cual podemos observar en una de las obras más hermosas, legendarias y propositivas de la dramaturgia colombiana, como “La Vorágine”. Puesta en escena del grupo Tierra del maestro Juan Carlos Moyano, en donde los elementos que conforman la obra, son una serie de tablas de tres metros, que cada uno de los actores manipula, conformando diferentes tipos de diálogos más que textuales o verbales, visuales. Constituye una serie de imágenes que devenían río, selva, navío, empalizada, guerra o incluso árbol, por donde es “liberaba la vida cautiva”, deviniendo mundo,

en *Perceptos y Afectos* que se instalaron antes e incluso después del hombre. Ya sea en la <s caucharías, en la Colonia o solo en las páginas del libro de Ribera. ¿Se devenía página, entonces, río, selva, embarcación, dolor, ambición, colonia o temporalidad? Se devenía vibración “cuerpo a cuerpo”²². Allí en aquella obra, en esas escenas tan profundamente poéticas, aun vive todo ese monumento de vibración. Lo cierto es que en la “saturación de cada átomo, eliminando muerte y superficialidad”²³ nos vemos representados a través de dicho retrato, de dicha conservación, los hombres de una territorialidad que escupimos marasmo.

Como en muchas otras obras en las que se alcanzan estos elementos, vistos de una manera muy indiscernible siendo el caso, el de la obra “el esqueleto de la ballena” del Odín teatro de Dinamarca, dirigida por el magnífico Eugenio Barba, quien manifestaba la misma incompreensión sobre su significado... Lo cierto es que en él más que en nosotros, nuestra temporalidad, el *afecto* del “devenir no humano del hombre”²⁴ es el que se manifiesta allí.

Lo que vemos entonces superando lo anecdótico y a manera de aplicación (o ejemplo si se quiere) en una obra como la mencionada del Odín Teatro, sobre todo en la obra que traemos en alusión, más que en otras como en “Sal” de gran importancia, Lo no convencional, lo pos-dramático y las fronteras que toca la misma puesta en escena, nos deja en un vilo muy determinante en la que los devenires son múltiples. El vino que el mismo director Eugenio Barba sirve a los espectadores, dejando las botellas destapadas olorosas, acompañadas de un pan fresco igualmente oloroso, junto a algunas aceitunas, a lo largo de las mesas que a lado y lado recorren el escenario, donde los actores se estremecen en una poética de cuatro idiomas, sabores, olores provocaciones. En donde los espectadores se veían atrapados, en medio de textos en diferentes idiomas, sensaciones, música, lloriqueos y algunos objetos muy sugestivos, en el que se

²² Gilles Deleuze. “¿Qué es la Filosofía?”. Editorial Anagrama. Barcelona. 1993. Pág. 169

²³ *Ibíd.* 2005. Pág. 173

²⁴ *Ibíd.* 2005. Pág. 170

puede contar un cuadernillo traducido... En este tipo de obras, como en las de mayor convencionalidad, se ve presente una enorme monumentalidad en donde devenimos ballena de Jonás, tentación, despotismo, obediencia y ley, a la cual accedíamos y nos entrabamos sumidos en momentos de intertextualidad, de provocación animal, instintiva e intelectual. Hombres expuestos a lo sobrehumano de la estética...

Aquí nos vemos evocados y convocados a la mirada del *devenir*, que se ve inscrito más allá de lo *Conceptual*, en lo *Estético*; que son los dos tipos de *devenir* que se manifiestan en la expresión, pero con características estéticas en lo artístico. Sin embargo tengamos en cuenta que el arte, es ante todo pensamiento, nos dice Deleuze, y el devenir es de la misma manera concepto, que se manifiesta en estas dos instancias a partir de su entretiempos. Por lo tanto tendremos aquí dos juegos muy cercanos que se diferencian muy poco en funciones que laten a la rítmia auricular y ventricular.

El *Devenir conceptual* genera *conceptos* en el plano de inmanencia, pero el *Devenir estético*, genera *planos de composición* entre *Perceptos* y *Afectos*. Con la diferencia de que el primero maneja *heterogeneidad* y el segundo *alteridad*. Por lo tanto en la obra de arte escénica se hace presente el *devenir estético* en el cual nos alteramos, pasamos de la individualidad subjetiva, a la individualidad monumental, viviendo en el devenir, la multiplicidad de factores en el que la ballena, Jonás, la biblia, la tentación, la satisfacción, nos devienen en una *indiscernibilidad* poética en la que nos perdemos en conjunto. Pero en el cual entablamos también algunas reflexiones, entendimientos y comprensiones, que si no son del todo el fin del arte ni del concepto, deveníamos entre ellos la monumentalidad que no solo altera al actor que lo ejecuta, sino al perceptor que recepta y transelabora; transustancializa.

Así mismo podemos vernos entre *planos, compuestos y devenir* que se preguntan unos y otros, y que constituyen los elementos de la escena, entretejiendo los advenimientos de *rizomas* que se inmiscuyen en la solidez de diverso tipo de *monumento*, que dependiendo de su *compuesto de sensación*, nos constituyen ya sea de vibración, que bien pudiera manifestarse en la acción de un actor o un personaje contemplando un acto. Una serie de acciones en las que se expresa ya sea a través de un personaje, o el actor solo en su actitud de performance, lleva a efecto esa serie de acciones de las que hablamos. Sin embargo estas se contemplan en una sola situación. Esta podría denominarse entonces un compuesto de sensación, o vibración.

A su vez, cuando se ejecutan una serie de acciones, una acción, o un conjunto de ellas, que se corresponden con una partitura textual, donde hace aparición el parlamento por parte de nuestro actor, ya sea a través del personaje que representa o en la misma acción performativa, el hecho ya se hace más complejo, por lo que pudiéramos estar definiéndolo como un *compuesto de sensaciones* de otro tipo de carácter, con un sentido más complejo, por lo tanto pudiéramos estar hablando de una vivencia, de un *compuesto de "sensación tipo abrazados"*. Esta es una de las posibilidades que podríamos plantear, la existencia de otras opciones en las que se efectúa este tipo de compuesto de *sensación* y con ello este tipo de monumento que es lo que está en cuestión en este momento.

De esta misma manera podemos darnos cuenta de otro tipo de opción en la que se lleva a cabo otro tipo de *compuesto de sensación* y con ello de *monumento* que es el de *retramiento*. Esto ocurre cuando en el desarrollo de la escena, se ejecuta un dialogo ya sea corporal o verbal entre dos personajes. Dos actores (en performance) y sus inter-relacionales, que bien puede ser con un objeto, unas imágenes de multimedia o cualquiera de los lenguajes contemporáneo como el internet etc., más aun cuando estamos hablando de la dramaturgia de las

fronteras en donde el nivel de indisernibilidad se agudiza de tal manera que los elementos lingüísticos se hacen mucho más “alternativos” o polifónicos.

A su vez entonces podemos definir, cómo los elementos en conjunto del devenir, en el que se intercala pensamientos y diferentes planos de sensación y con ellos tratamientos contemplados como planos de composición que en nuestro análisis se pueden ver como actos y escenas, constituyendo situaciones y con ello atmosferas, podemos definir este entramado particular de *carismos* ensamblados en *lienzos de pared*, que son una estructura y sus “*planos de orientación diversas*”²⁵

Aquí ya podemos ver entonces como en el devenir interviene una construcción en donde los diferentes planos se unen y constituyen un *armazón de lienzos*, que consolidan lo *autónomo* del monumento artístico, en un diseño donde se hace presente la arquitectura, el color y el *carismo* en un *contrapunto* que diseña la construcción de sus *territorializaciones* y consecuentemente sus *desterritorializaciones* desde varios de sus linderos expresivos.

El fluido constante de un *devenir* que a través de las acciones actorales, con sus respectivos movimientos físico que no se despliegan de una forma aislada sino en un Devenir Ballena, devenir pan y vino... aceituna. Deviene la provocación de quien lo escribió: Eugenio Barba, operando el devenir de un buen numero de mar, de historia y Jonás y sentencia religiosa, más que actos, actores y espectadores en esta obra con un formato tan disímil, tan Indiscernible y “fronterizo” lo que se sucede, lo que ocurre es el devenir desterritorializado de poéticas de la sombra, del antepasado bíblico y longitud contemporánea y viniente de ocultamientos, complejidades y congruencias humanas, sociales e históricas. No como tales, sino como poéticas *desterritorializadas* de fluir pasional y humano.

²⁵ Gilles Deleuze. “¿Qué es la Filosofía?”. Editorial Anagrama. Barcelona. 2005. Pág. 186

De esta manera podemos deducir este ejercicio escénico como un *vitrail*, en un juego de *mosaico* en el que se interrelacionan actos, acciones, textos y demás interrelaciones en contrapunteos del Devenir vivencial actualizado. Pues hay algo que caracteriza a este arte de la escena, más que a las otras manifestaciones artísticas, sin decir que en ellas no esté presente: es la *vivencia*. Vivencia en acto de *devenir en composición*. Al que Deleuze prefiere llamar Bloque de sensación, pero que en la jerga del teatro constituye su punto eje: vivir (vivenciar).

Acto al que asisten unos actores del cotidiano, que delegan su acto a otros actores del *devenir poético*, en el cual *devienen* todos, estos juego de *composición*, ya sea desde la quietud y el silencio, o desde lo descomunal y monumental del acto escénico que desborda las vivencias cotidianas a contiendas y contrapunteo de vivencias en *desterritorializaciones complejas*. Pero que en desmarcajes profundos se *fuga* de la “realidad” a una *desterritorialización superior* que está manifestada en la escena, en la presentación, representación y la presencia de mucho más coordenadas de telaraña en la *Dramaturgia de las Fronteras*. En esa levedad de Perseo y la Agresión Ritualizada Virtuosa, que plantea Cardona. (“La percepción del espectador” Patricia Cardona)

Pero como bien lo plantea Deleuze en su estudio del *arte abstracto*, pero no en el *Conceptual*, la manifestación artística tiene mucho más *desmarcajes*, desmaterializaciones y mucho más riquezas de vivencias ya que logra liberarse de compromisos representativos, a los cuales está sometido el arte figurativo, realista y naturalista. Evento que se da de igual manera en la escena y mucho más en las nuevas dramaturgias como la de *las fronteras*. Puesto que el juego del actor con un objeto, con el espacio, con su voz, con el sonido, con el lenguaje verbal como tal, con el vestuario y demás, igualmente se ve mucho más liberado. No apareciendo ninguna ballena en “el esqueleto de la ballena”, tampoco agua, o Jonás. Este arte de la escena Abstracto y no propiamente el Conceptual, nos

permite mayores lecturas, encuentros e *Indiscernibilidad* con la “vivencia escénica”.

El *arte abstracto* en el teatro, más permanente en la danza y mucho más en “las fronteras”, nos plantea de plano una desmaterialización, tal que ya no aparece la forma de la ballena, sino la sensación de la ballena; sino el Devenir de la ballena. Ni Jonás, sino algunas representaciones de la tentación, en la cual, surgen más que reflexiones perceptos y afectos, y no necesariamente *devenir conceptual*, integrándose a la experiencia de los actores y espectadores, un *entramado* de los elementos que conjugan sobre todo estos *perceptos y afectos*, a pesar de existir la interrelación de una experiencia del saber, no aparecen *prospectos* ni *Funtores*, ya que estos son elementos del concepto; puesto que podríamos decir ya no hace parte de este postulado el *plano de inmanencia*.

Hecho que corrobora la improbabilidad del *arte conceptual*, el cual no es aceptado por Deleuze, como posibilidad de un arte. Todo esto en un juego en el que la obra no se queda de una manera ligera, comprometida y asumiéndose desde la realidad naturalista.

Pero si nos ubicamos en el *arte conceptual*, la cosa se acentúa aun más, por desmaterialización opuesta y por el plano de composición que se neutraliza y por lo tanto se suceden algunos flashback muy interesantes, que le proponen a la escena innumerables posibilidades, sin que tengamos que entregarle cuentas a los esquemas que tanto continúan trotando en una calistenia expresiva que no es capaz de asumir a Pegaso, y mucho menos el arraigo leve de Perseo, en el cual su realismo los golpea en petrificaciones que solo dialogan con lo histórico y su abstracción los somete al piso que no instala con verdadera dimensión las desterritorializaciones propicias de su aparición. Por su parte esta *red de correspondencia* donde está en juego más que todo son las *sensaciones de conceptos* experimentados en este tipo de arte más que en otros, dejando sin piso

la clasificación del *arte conceptual* y que por su parte la *dramaturgia de las fronteras* no nos lo facilita en lo más mínimo puesto que su intimidad se ejecuta con mucho más agilidad y diligencia, sin que deje de existir peligros como el *retrotraer* de temores que en los flashback no se dinamice lo suficiente o que el caos haga de las suyas.

Sin embargo este es el futuro y emprendimiento de la escena. De las nuevas dramaturgias en las cuales el actor con un objeto, con la multimedia, con su cuerpo y su cinética, con sus alas demasiado abiertas, vuela demasiado alto. Aun así, si no se podría hablar propiamente de límites, los elementos constitutivos de la escena, y más aun el de las fronteras, también se pueden ver expuestos a esta situación. La ballena o el entablado del grupo tierra en la vorágine, o “sal” del Odín, no es que tengan anclas, pero sí es cierto que su poética los eleva a ciertos referentes, a relaciones y cuestionamientos que antes que atarlos, les dan es el diálogo del devenir que le corresponde, sus *fugas y desterritorializaciones pertinentes*, en las cuales se *instala, encaja, desencaja* correspondiendo una mirada por más abstracta y conceptual que pueda ser. Son alas con su debido soporte, y sus leyes aerodinámicas, con su debido Ícaro, Perseo y animalidad.

4. CONCLUSIONES

Se hace necesario llevar a efecto un planteamiento por más que queramos poético, conceptual. Por lo tanto se puede llegar a concluir, teniendo en cuenta los objetivos y la finalidad de estas apreciaciones fundadas en la aplicación de los conceptos Deleuzianos sobre el arte, que la tarea emprendida se enfocó sobre el despeje del cuestionamiento implícito ya mencionado: ¿Cómo y de qué manera opera en la autonomía de la Dramaturgia de las Fronteras, el Devenir?

La respuesta podríamos decir de una forma somera y sintetizada, es que el *Devenir* se efectúa de una manera mucho más dinámica en la *Dramaturgia de las Fronteras* en la medida que teniendo en cuenta su conformación, operan elementos mucho más Indiscernibles, siendo este una de las características más destacadas del arte. Por lo tanto éstas le permiten a las acciones entendidas como Arte, un entorno de “movilidad” en la que operan las fugas y todas las desterritorializaciones y reterritorializaciones que traen consigo, en las secuencias del ritornelo y el sistema de rizomas.

Sin embargo como nos propusimos la tarea de confrontar, o complementar las visiones de Deleuze sobre el Arte, con el mito de Perseo y la Medusa desde Calvino y sobre la estética en Bacon desde el mismo Deleuze, no podemos dejar de lado los factores que trajimos como parangón: la *Levedad* y de “*Azar manipulable*”. Es por esto que de alguna manera podríamos llegar a equiparar la *Levedad* a la acción del *Devenir* y así mismo al del “*Azar manipulable*”, como ya pudimos ver en el desarrollo de la propuesta, por lo que no vamos a ampliar el tema debido a que se nos haría demasiado extenso.

Pero lo que sí se hace necesario mencionar es cómo en el Arte Abstracto, que es un tema que trata Deleuze en el estudio pertinente, se desbordan con mayor

determinación, las “desmarcaciones” del *Devenir*. Ya que en la *Autonomía de la Monumentalidad* tiene mucho mayor rebasamiento los componentes activados por los perceptos y los afectos y las fugas de la desterritorialización, conformando mosaicos y arquitecturas “*vitrales y carnisismo de Casa*”.

Así es que no podemos dejar de retrotraer la importancia del estudio de estas dramaturgias recientes, que nos acercan a plurivalencias, que en el transcurso de la historia, evolución y descomposición de la tragedia y posteriormente el drama, nos plantean nuevos retos. Sin decir que sean la última palabra, o que sean mejor o peor que otras, que correspondientemente a sus épocas, procesos y contextos significaron un encuentro de elocuencia con las respectivas miradas de los mundos. Siendo cierto, que el hecho de pensar cada una de ellas por parte de la filosofía y las ciencias afines, representan el desvelamiento, auscultación y profundización de sus significados, consecuencias y pertinencias.

BIBLIOGRAFÍA

- BARBA, Eugenio. *El Arte Secreto Del Actor*. México: Editorial Escenología, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Todo Lo Solido Se Desvanece En El Aire*. Madrid. Editorial Siglo XXI, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *¿Qué Es La Filosofía?*. Barcelona. Editorial Anagrama, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica De La Sensación*. Paris, Francia. Editorial Paidós, 1981.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social De La Literatura Y El Arte*. Barcelona. Editorial Labor, 1993.
- MARTINEZ, Monique. *Sanchis Sinisterra. Una Dramaturgia De Las Fronteras*. España: Ñaque Editores, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El Origen De La Tragedia*. México: Editorial Porrúa, 1872.
- NUSSBAUM, Martha. *La Fragilidad Del Bien*. Madrid, España: Editorial Porrúa, 2004.
- SANCHIS, Sinisterra. *Cuadernos De Ensayo Teatral*. México: Editorial Paso de Gato, 2010.
- STEINER, George. *Antígonas*. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 1987.
- STEINER, George. *La Muerte De La Tragedia*. México: Editorial Azul, 2001.

ZULETA, Estanislao. *Arte Y Filosofía*. Bogotá, Colombia: Editorial Percepción, 1992.